



Дата выхода: 21 февраля 2022 г.

**Электронный
научно-образовательный журнал
«ГРАНИ ПОЗНАНИЯ»**

№ 1(78) 2022

Учредитель:

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Волгоградский государственный социально-педагогический университет»**

**Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-31054 от 01 февраля 2008 года,
зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия**

ISSN: 2588-0365

Редакционная коллегия:

Коротков А.М. – главный редактор

Штыров А.В. – заместитель главного редактора

Караваева А.С. – редактор

Стиридонова О.И. – дизайнер

**grani@vspu.ru
8 (8442) 60-28-88**

СОДЕРЖАНИЕ

IX Международная научная конференция «Восток-Запад: поэтика реального и фантастического пространства в литературе и фольклоре»

ВОРОНИН В.С. Взаимопревращения пространства и времени в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»	4
ВОРОНИНА Ю.В. Фантастическое пространство в повести А.П. Чехова «Степь»	9
ГРИБОЕДОВА Е.А. Образы народных мифологических персонажей в творчестве А.И. Эртеля	15
ИВАНОВА О.И. Реальное и фантастическое пространство в романе Н. Лугинова «Время перемен»	20
КАЗАКОВА И.Б. Внутри виртуальных миров: способы изображения виртуального пространства в современной научно-фантастической литературе	24
ЛОБАНОВА Е.В. Пространственные модели и образы фольклора в сказках А.С. Пушкина	28
ЛОБИН А.М. Художественное пространство современной российской постапокалиптической фантастики	32
МЕЛЬНИКОВА И.А. Реальное и фантастическое в онирической прозе С. Коринны Бий и Адельхайд Дюванель	38
ОРЛОВА Е.А. Экзотика и реальность: осмысление калмыцкого топоса в русской литературе	43
САВИНА Л.Н. Формирование у учащихся понятия о категории художественного пространства в процессе школьного изучения литературы	50
ТАБАЧНИКОВА О.М. Реалистичность фантастического и фантастичность реалистического в русской литературе	53
ХОРЕВА Л.Г. Образ дома в отечественной и испаноязычной прозе	60
ХРАМУШИНА О.С. Роль звуковых трансформаций слов в пространстве современных поэтических текстов	64
ШУЛЬМАН Н.А. Художественная специфика инопланетного пространства в романе А.А. Богданова «Красная звезда»	69
ЯСАКОВА Е.А. Слово-образ «лад» как внутритекстовая константа (по повести Михаила Тарковского «Полет совы»)	73

Международная научно-практическая конференция «Социокультурные практики дошкольного детства», посвященная 90-летию ФГБОУ ВО «ВГСПУ»

КОТЬКОВА Г.Е., МАКСИМЕНКО К.В. Социально-педагогические проблемы
социальной защиты детства 77

САПРЫКИНА Е.В. Сенсорный тренинг с детьми раннего возраста
как культурная практика 82

Международная научно-практическая конференция «Современное художественное образование: гуманитарный подход и пути его реализации»

ПОЗДНЯКОВА Т.Ю., КАВЕРЗИНА М.В., ЛАНЩИКОВА Г.А. Использование
компьютерных технологий в профессиональной подготовке специалистов
декоративно-прикладного искусства 87

Филологические науки

БУЯНОВ К.В., ИЛЬИН Д.Ю. Лексико-тематическая классификация наименований
населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области 91

МАЛЮЖИНСКИЙ А.В. Аналитический блог как жанр спортивного дискурса 97

Педагогические науки

МАРЧЕНКО Д.К. Эдьютеймент как особый вид обучения на уроках
китайского языка в средней школе 103

IX Международная научная конференция «Восток-Запад: поэтика реального и фантастического пространства в литературе и фольклоре»

УДК 821.161.0

В.С. ВОРОНИН
(Волгоград)

ВЗАИМОПРЕВРАЩЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»

Задача автора показать, как в исследуемой повести взаимодействуют координаты пространства и времени. Основное внимание уделено неопределённости времени и пространства, переживаемой героем повести на выходе в небытие, и её связи с открытием чёрных дыр в астрофизике XX в.

Ключевые слова: пространство вещей, чёрные дыры, замедление времени, превращение времени в пространство, внутренний и внешний наблюдатель, раздвоение личности.

VLADIMIR VORONIN
(Volgograd)

INTERCONVERSION OF SPACE AND TIME IN THE STORY “THE DEATH OF IVAN ILYICH” BY L.N. TOLSTOY

The author's task is to show the interaction of the coordinates of space and time in the studied story. There are emphasized the uncertainty of time and space, that is experienced by the character of the story at the output of nonexistence, and its connection with the discovery of the black holes in Astrophysics in the XXth century.

Key words: space of things, black holes, time dilation, time's transformation into space, internal and external observer.

«Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого входит в ряд произведений писателя, повествующих о свдании героя со смертью: «Дьявол» (самоубийство героя), «Крейцера соната» (убийство жены), «Хозяин и работник» (обморожение хозяина). По мнению исследователя, поздний Толстой «возвращается к пушкинскому лаконизму, концентрируя повествование вокруг одного или нескольких драматических, “кризисных” событий в жизни героя» [7, с. 243]. Однако среди вышеотмеченного ряда повествований анализируемая повесть занимает своё особое и, возможно, исключительное место. Иван Ильич умирает, как говорится, своей обыкновенной смертью, но так, что сквозь неё просвечивает настолько предельно общее, что это художественное исследование мира с конца позволяет соотнести тёмные области сознания и чёрные дыры Вселенной. Противоречия физиологии и психологии, отчуждения и общения, амбивалентность любви и ненависти нашли здесь своё законченное выражение и остро поставили вопрос о смысле жизни и смерти человека. Как известно, в основе повествования «история жизни и смерти Ивана Ильича Мечникова, прокурора Тульского окружного суда, знакомого Толстого: от тяжёлой болезни он умер 2 июня 1881 года», и брат умершего, замечательный биолог считал, что Толстой дал «наилучшее описание страха смерти» [2, с. 312]. Несомненно, в повести отразились и тяжёлые впечатления самого автора от смерти своего старшего брата Н.Н. Толстого. В письме Фету от 17 октября 1860 г. он запечатлел брата в момент ухода в небытие: «За несколько минут перед смертью он задремал и вдруг очнулся и с ужасом прошептал: “Да что ж это такое?” Это он её увидел – это поглощение себя в ничто» [6, с. 219]. Как видим, речи о царствии небесном нет и в помине. Нет никакой тайны перехода в посмертное бытие, на что негодует Д.С. Мережковский, цитируя это пись-

мо. Однако есть ощущение бездны, возникающее у молодого Толстого, перед падением в которую не за что ухватиться. И в наше время параллелизм между судьбой индивида и всего человечества, озабоченного вещевым пространством, действительно дышит ужасом. Есть и другая тайна, оказывается, за несколько минут до смерти мозг человека активно работает, пытаясь понять и осознать происходящее. Сознание умирающего, даже уходя, заставляет тело пробуждаться и двигаться, превратить остаток времени в пространство, мы видим это и в главном герое «Отца Сергия», и в самом уходе Л. Толстого на исходе жизни. Уход из дома как бы на уровне пространства продолжает афоризм Эпикура: пока мы есть, смерти нет, как только она есть, нас нет. Уходом мы добавляем, что нас и дома нет. Парадокс же главного героя повести заключается в том, что он и жил-то пока перемещался в географическом пространстве и по крутой лестнице чинов и должностей. Как только он стал тщательно отделывать своё вещевое уютное гнёздышко, свой дом покоя, почувствовал полное удовлетворение, в этот момент болезнь и смерть обрушились на него. Однако и полностью обездвиженным, он продолжает думать: «Противиться нельзя, – говорил он себе. – Но хоть бы понять, зачем это?» [5, с. 110]. Неопределённость, загадка ухода героя из жизни остаётся таковой и после его смерти.

Вот Пётр Иванович читает извещение о смерти героя в губернских «Ведомостях». Только что коллеги спорили, кто прав в запутанном деле. К согласию они не пришли. Возникает и неопределённость, касающаяся причины смерти Ивана Ильича, которую «не могли определить» или «определяли различно» [5, с. 58]. Более того в действие сейчас же вступает то, что кажется его товарищам. Один их собеседников признаётся: «Когда я видел его последний раз, мне казалось, что он поправится» [Там же], хотя до этого прозвучал и другой вердикт Петра Ивановича: «Я так и думал, что ему не подняться» [Там же], и вообще «говорили, что болезнь его неизлечима» [Там же, с. 57]. Суд юристов и суд врачей не дают ни истины, ни лжи, их суждения погружены в поле неопределённости. Человек ушёл, а спорить о причине можно бесконечно. Параллель между делами судебными и медицинскими будет продолжена в истории болезни Ивана Ильича, когда он в отношении врача к нему, увидит себя самого, решающего какой-то юридический вопрос. Так и врач просто решает интересную задачу постановки диагноза, а главное для пациента, насколько это опасно для жизни, остаётся неясным. И врач, и окружающие относились к больному как к некоторому бесконечному объекту познания, который всегда наличествует. Особенно характерна в этом отношении схлёстка противоположных эмоций его жены Прасковьи Федоровны: «Она стала желать, чтобы он умер, но не могла этого желать, потому что тогда не было бы жалованья» [Там же, с. 82]. Желала, но желать не могла! Умирающий заражает своим кружением над бездной эмоции супруги, одно чувство тормозит другое, в логику вторгается абсурд. Иван Ильич умер, но оказывает посмертное воздействие на бытовое пространство окружающих его людей. Оно, с одной стороны, его определённое место на кладбище, с другой стороны, отзывается в мыслях сослуживцев, думающих о своём карьерном росте, а обязанный мертвецу, поданный несколько живее прочих, Пётр Иванович даже думает о переводе родственника жены из Калуги в свою губернию. Таким образом, смерть Ивана Ильича вызывает служебную и горизонтальную мобильность его знакомых и даже незнакомых ему людей.

Человеческая жизнь напрямую связана с ускорением течения времени. Чисто арифметически один год для пятилетнего ребёнка – пятая часть жизни, а для пятидесятилетнего это же время в 10 раз меньше по его субъективному восприятию. Возможно поэтому, как и у многих, у Ивана Ильича самые светлые воспоминания о детстве. Начав с момента смерти главного героя, с отсутствия его реального возраста, Толстой в знаменатель этой дроби ставит 0, обращая любой числитель времени в субъективную бесконечность исчезнувшего человека, имеющую мнимый характер, но так как писатель настаивает на обыкновенности, на повторяемости этого для других, на том, что именно происходит всё «как всегда», мнимость обретает свои реальные координаты в истории жизни, «самой простой и обыкновенной и самой ужасной» [Там же, с. 65].

Толстой довольно бегло, но последовательно описывает восходящую линию карьеры Ивана Ильича. Выпущенный чиновником 10 класса (коллежский секретарь), он по протекции отца получает ме-

сто чиновника особых поручений при провинциальном губернаторе. Ведёт дела раскольников. Возможно, эта многоликость оттенков веры обусловило его скептическое отношение к сверхъестественным понятиям. Позднее, уже болея смертельной болезнью, слушая одну даму об «исцелении иконами» и решая верить или не верить ей, он подумал: «Неужели я так умственно ослабел» [5, с. 86]. Особых молитв к Богу о спасении и о здравии он не обращает и в свои последние дни.

Получив в другом городе место судебного следователя, он женится на лучшей, как ему казалось, девушке. Однако через год она стала обыкновенной ворчливой женщиной, и от её попреков пришлось отгораживаться службой. Супруги потеряли двоих детей, но на карьерном росте это нисколько не сказалось. Иван Ильич становится товарищем прокурора, спустя семь лет пребывания в городе жены получает должность прокурора в другой губернии, где умер ещё один ребёнок, а по прошествии новых семи лет оказался несправедливо обойденным в повышении Иван Ильич. Но остановка в движении по служебной лестнице немыслима для героя, движущегося по одной координате. И само повествование начинает замедляться. Из ряда промелькнувших лет выделяется бессонная ночь кружения по террасе, которую он проводит в деревне шурина, отдыхая от службы. Это как бы первое его ночное кружение у чёрной дыры времени. Впервые он чувствует, «что так жить нельзя», обнаруживая пока только множество других министерств и ведомств, до изменения самой жизни дело не дошло. Он уезжает в Петербург, «несмотря на все отговоры жены и шурина» [Там же, с. 75]. И надо сказать, что предчувствия близких людей не обманули. Удача вроде бы улыбнулась Ивану Ильичу, он получает возжеленное назначение. Теперь, как ему казалось, он начнёт новую и ещё более приятную жизнь в квартире, найденной и обустроенной именно по его планам. Как будто всё ему благоприятствует. Само время как бы течёт в обратную сторону в его индивидуальном восприятии. Он торопится, спешит приготовить уютное гнёздышко для себя и своей семьи. И время отстаёт от него, и он сообщает жене: «чувствую, что с меня соскочило лет пятнадцать». Однако при этом его пространство замкнулось настолько, что даже на службе он продолжает думать о квартире и мебели. В этом-то вещевом пространстве он и потерял себя: упал с лесенки, серьёзно ушибся, хотя «чувствовал себя всё это время особенно весёлым и здоровым» [Там же, с. 77]. Что ему какая-то лесенка, если он прыгнул ввысь по лестнице карьеры! Реальное положение дел оказывается совершенно другим. Падая с лесенки, он полетел в небытие. По существу, перед нами опрокинутая вертикаль восхождения героя в вещевом и иерархическом пространстве. Не квартиру он устраивает себе, а склеп, в котором вещи обретают свою жизнь, мешающую людям. Исследователи обращают внимание, что обстановка квартиры буквально восстаёт против служения людям в прямом своём качестве. Стол своей резьбой цепляет кружева хозяйки, а роскошный стульчик: «действует» как человек – с капризной, но сильной волей» [1, с. 242]. Процессы овеществления людей и очеловечивания вещей как бы сомкнулись. По словам А.В. Чичерина, в квартире покойника обнаруживается «буйство мёртвой автоматической жизни» [9, с. 267]. Вещи мешают элементарному выражению человеческого сочувствия. Они, конечно, более долговечны, чем человек, но так же, как заведённые куклы, кружатся люди в затверженном ритуале, попав в который Пётр Иванович, один из друзей покойного, теряется, не зная, следует ли кланяться в комнате усопшего: поэтому он «выбрал среднее: войдя в комнату, он стал креститься и немножко как будто кланяться» [5, с. 59]. Среднее выбирает большинство людей, средним сыном в своей семье и был Иван Ильич. Однако, отбыв в ничто, мертвец будто бы продолжает воздействовать на Петра Ивановича, в лице мертвеца он находит укор, обращённый лично к нему. Пространство вокруг бывшего друга и товарища покойного сжимается настолько, что он спешит на воздух после панихиды, но не для того, чтобы обдумать жизнь, а просто продолжить её за игрою в вист, которую так любил усопший, когда внешне был жив, а внутренне был механизмом, встроенным в юриспруденцию, в своё место прокурора. Иван Ильич успел понять весь ужас мёртвой жизни, а живые люди не поняли этого. Мёртвым же он выглядит «красивее и значительнее», чем в жизни, в лице его читается «напоминание живым» [Там же, с. 60]. Значительнее, да, но красивее? После ужасных физических страданий, непрерывного трёхдневного крика? Этим особенно возмущался Д.С. Мережковский, отказав герою в характере и живом лице, поскольку «в кон-

це концов от него остаётся даже не зверь, “ревуший”, воющий, “хрюкающий” от боли, даже не тело, а только кусок истерзанного, изглоданного страданиями, полусгнившего *мяса*» [3, с. 96]. Тем не менее Толстой идёт на нарушение реальности во имя художественную открытия сознания, продолжающего жить и размышлять, несмотря на боль и ужас, созерцая само ничто, далеко отрываясь от страданий тела. Рассказывая о трагедии Ивана Ильича, автор лишь мимоходом сообщается о смерти троих из пятерых детей. Видимо, герой, поглощённый восхождением к новым чинам, настолько успешно отгородился от семьи, что это никак не повлияло на линию его жизни и поведения. Дети, ещё более несправедливо забранные смертью, должны были бы прийти к нему на память, хотя бы в его предсмертных размышлениях. Однако этого нет. Он, желающий в финале, чтобы его пожалели как ребёнка, не вспоминает собственных ушедших детей, ненавидит жену, пытающуюся изображать любовь и сочувствие, дочь, эгоистичную в своём любовном увлечении, докторов, скрывающих правду его безнадёжного положения, забывая о том, что безжалостная правда лишит его проблесков надежды и полностью отравит его существование. В последние дни пространство вокруг Ивана Ильича стремительно сужается и становится временем. Он предаётся воспоминаниям и ощущает жизнь как падение в чёрную дыру: «Одна точка светлая там, назади, в начале жизни, а потом всё чернее и чернее и всё быстрее и быстрее. “Обратно пропорционально квадратам расстояний до смерти”, – подумал Иван Ильич. И этот образ камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой, запал ему в душу» [5, с. 110]. Этот же итоговый образ использует в своей работе о Толстом и Достоевском Д.С. Мережковский, характеризуя быстроту пробуждения русской культуры: «Дух захватывает от этой быстроты пробуждения, подобной быстроте летящего в бездну камня» [3, с. 349]. Толстой открывает внутреннюю неисчерпаемость человека у последней черты, более того, неисчерпаемость момента прозрения, почти совпадающего с окончанием жизни. Быстро пересказанная биография в пространстве географических перемещений и карьерного роста в неназванных городах создаёт впечатление безликости ускоренного течения времени. Во время болезни происходит обратный процесс сжатия физического пространства, сжатия самого тела Ивана Ильича, но время замедляет свой ход и после смерти даже течёт в обратную сторону, делая мертвеца красивее, пытающегося самой кончиной сообщить живым результат мысленного обзора своей прошлой жизни. В это время пространственные и временные координаты обмениваются друг с другом. Пространство вокруг Ивана Ильича сжимается до его кабинета, затем до дивана, и исчезает вовсе вместе с его исчезновением, но время всё более расширяется, в финальной точке сознание умирающего фиксирует отсутствие смерти, в то время как вне его фиксируют остановку его внутренних часов.

Астрофизик И.С. Шкловский обратил внимание на то, что процесс угасания сознания обратен процессу поглощения материального объекта чёрной дырой: «Подобно тому, как с точки зрения внешнего наблюдателя последнее событие никогда не произойдёт с точки зрения индивидуума, вернее сказать, его “я”, собственная смерть непредставима и в этом смысле тоже никогда не произойдёт [9, с. 71]. И вот «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого, где умирающий герой парит над бездной отражает как раз это исчезновение внутреннего времени и возникновение внутреннего пространства: «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том чёрном мешке, в который его просовывала невидимая, непреодолимая сила» [5, с. 113]. Толстой предугадывает невидимость и неодолимость индивидуального коллапса сознания, оказывающийся параллельным с тем, что происходит с материальными объектами вблизи чёрных дыр. Идея небесного тела с чудовищной силой тяготения, не выпускающей даже свет и потому не видимой, впервые была высказана П. Лапласом в его знаменитом «Изложении системы мира» в 1796 г. Астрономия XX в. подтвердила существование таких объектов, а в 1968 г. Дж. Уилер назвал результат гравитационного коллапса чёрной дырой. Особая геометрия чёрной дыры заключается в том, что в ней «время превращается в радиальное пространственное расстояние, а это расстояние и есть время» [4, с. 94]. Толстой показывает нам это радиальное, перпендикулярное движение больного, оказывающееся временем сопротивления неумолимой силе: «Он бился, как бьётся в руках палача, приговорённый к смерти, зная, что он не может спастись;

и с каждой минутой он чувствовал, что несмотря на все усилия борьбы, он ближе и ближе становился к тому, что ужасало его. Он чувствовал, что мученье его и в том, что он не всовывается в эту чёрную дыру, и ещё больше в том, что он не может пролезть в неё» [5, с. 114]. У толстовского героя произошло раздвоение личности. Внешний наблюдатель никогда не сможет переступить порога, пока он сам не расстанется с собой, как с живым человеком: Толстой фиксирует и расхождение в течении времени у умирающего и людьми, его окружающими. Пока он сам оставался внешним наблюдателем по отношению к своему умирающему телу, процесс умирания был долгим и мучительным, но вот осознание, что он должен умереть, чтобы освободить своих близких от страданий, освободило и его от страха смерти. Теперь он стал внутренним наблюдателем, влетел в чёрную дыру и увидел, что «вместо смерти был свет» [Там же, с. 115]. У чёрных дыр бесконечность и конечность времени превращаются друг в друга. По часам внешнего наблюдателя объект никогда не пересекает границ чёрной дыры, но внутренний наблюдатель пересекает горизонт событий за конечное и очень короткое время. Современная астрофизика тоже напоминает фантастику, зашифрованную формулами, и даёт теоретическую возможность, пройдя через так называемые чёрные дыры, выскочить в другие бесконечные вселенные. Правда, проблема обратного возвращения остаётся открытой. В повести же есть короткий момент возвращения из провала чёрной дыры, Иван Ильич успевает проститься, но само время этого возвращения, как и время смерти, для внешних наблюдателей оказывается неизвестным. В разговоре с Петром Ивановичем вдова скажет, что «он простился с нами за четверть часа до смерти» [Там же, с. 63]. Повествователь отметит, что прощание случилось «за час до его смерти», когда «Иван Ильич провалился, увидел свет» и решил, что жизнь «можно ещё поправить» [Там же, с. 114]. После этого для Ивана Ильича всё протекает «в одно мгновение», в то время как для «присутствующих его агония продолжалась ещё два часа» [Там же, с. 115]. Толстой не пожелал как-то пояснить эти логические неувязки в счёте времени в этом уходе внутреннего пространства героя во внешний мир, поскольку собственный конец совпадает для героя с концом смерти, а миг с наступающей вечностью.

Литература

1. Еремин М. Подробности и смысл целого (Из наблюдений над текстом повести «Смерть Ивана Ильича») // В мире Толстого: сб. ст. М.: Сов. писатель, 1978. С. 221–247.
2. Лев Толстой и его современники. Энциклопедия. М.: Парад, 2010.
3. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский; Вечные спутники. М.: Республика, 1995.
4. Новиков И.Д. Куда течёт река времени? М.: Молодая гвардия, 1990.
5. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Собр. соч.: в 20 т. Т. 12. М.: ГИХЛ, 1964. С. 57–115.
6. Толстой Л.Н. Письма. 1845–1886 // Собр. соч.: в 20 т. Т. 17. М.: ГИХЛ, 1964.
7. Фридлендер Г.М. Литература в движении времени: Историко-литературные и теоретические очерки. М.: Современник, 1983.
8. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествоват. проза и лирика. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1985.
9. Шкловский И.С. Вселенная, жизнь, разум. М.: Наука, 1987.

УДК 821.161.1

Ю.В. ВОРОНИНА

(Москва)

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Рассматривается фантастическое пространство в повести А.П. Чехова «Степь», его взаимосвязь с реальностью. Проведён анализ таких приёмов воображения, как скрепление признаков разных объектов, возникновение и исчезновение объектов, умножение объектов и др. Степь – по сути, отдельный мир, где иллюзия и действительность соприкасаются, и не всегда можно чётко разделить их.

Ключевые слова: фантастическое и реальное пространство, хронотоп, фантазия, кажимость, приёмы воображения.

YULIYA VORONINA

(Moscow)

FANTASTIC SPACE IN THE STORY “STEPPE” BY A.P. CHEKHOV

The article deals with the fantastic space in the story “Steppe” by A.P. Chekhov and its relationship with reality. There is conducted the analysis of such methods of imagination as the crossing of the signs of the different objects, the appearance and disappearance of the objects, the multiplication of objects, etc. The steppe is essentially a separate world, where illusion and reality touch and it is not always possible to separate them clearly.

Key words: fantastic and real space, chronotope, fantasy, appearance, methods of imagination.

В повести А.П. Чехова «Степь» реальное пространство настолько широко, что захватывает и звёздный небосклон, и могилы, посясторонний и потусторонний мир, включая в себя фантастические образы, порождённые воображением мальчика Егорушки, историями про разбойников возчика Пантелея, метафорами самого рассказчика. Сам А.П. Чехов в оценке своего произведения прибегал к фантастике и признавался в письме Д. Григоровичу: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало» [6, с. 630]. О преломлении гоголевских мотивов и образов в «Степи» писали Г.П. Бердников, М.П. Громов, И.Н. Сухих, А.М. Турков. Затрагивались сопоставления с «Тарасом Бульбой», «Мёртвыми душами». Однако сам автор в процессе создания повести чувствовал себя так: «мысль, что я пишу для толстого журнала и что на мой пустяк взглянут серьёзнее, чем следует, толкает меня под локоть, как чёрт монаха» [Там же, с. 258–259]. Приводя эти слова Чехова, высказанные им в письме И.Л. Леонтьеву (Щеглову), А.П. Чудаков отмечает, что «Степь» явилась опытом новой манеры, пробой совершенно иного, по сравнению с прежнею чеховской прозой, типа повествования и организации предметного материала, основанной на необычайной для Чехова того времени активной авторской позиции» [7, с. 259]. А это наталкивает уже на сопоставление автора с художником Чартковым гоголевского «Портрета», в молодости подававшим большие надежды, задумавшим спорить с действительным мастером и потерпевшим поражение, поскольку сам ограничил себя сеткой правил быстрого успеха. К слову сказать в хрестоматийно известном отзыве Н.К. Михайловского о Чехове говорится: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своём материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат» [2, с. 606]. Таким образом, задача обнаружения дополнительных измерений реальности, сочетания обыденности с течением исторического времени ставилась перед автором и критикой, и он сам желал бы сделать попытку её разрешения. По определению И.Н. Сухих, А.П. Чехов пишет не человека на фоне природы (такова была традиция, к которой апеллировал Григорович), а степь с включёнными в нее челове-

ческими судьбами, пишет не “жанр”, а “пейзаж”» [5, с. 126]. В помощники себе автор избирает острый детский взгляд мальчика Егорушки на всё происходящее с ним и со степью в его путешествии к месту будущего обучения. В некотором смысле он проходит подготовительные курсы к жизни, а автор, через его восприятие, приобретает дополнительные измерения художественного мира.

В самом начале произведения, когда знакомые с детства герои места остаются позади (он ведь едет учиться, а значит, нескоро вернётся в родные края), мальчик вспоминает, как выглядит кладбище во время цветения и созревания вишни. Сразу перед глазами встают кресты и памятники, которые «мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спеет, белые памятники и кресты вывают усыпаны багряными, как кровь, точками» [Там же, с. 14]. Да, образы приходят из реальности, тут действует скорее память, а не фантазия. Однако действительность реальных впечатлений сливается с мёртвым сном бабушки и отца мальчика. Над кладбищем поднимается дым от кирпичных заводов. Осыпает «красной пылью» людей и лошадей. В личном восприятии Егорушки цветы вишни превращаются в целое море (здесь мы видим проявление такого приёма воображения, как превращение части в целое), а ягоды похожи на капли крови, срачиваясь с красной пылью заводов, цветные грёзы мальчика рисуют жуткую картину самоистребления людей, вторжения кладбища в окружающее пространство. Мальчик помнит и о глазах любимой бабушки, которые и после смерти не хотели закрываться, и их закрыли «двумя пятаками». Как бы отделяясь от смертного тела, глаза остаются соглядателями по-стороннего мира. Красный цвет знаковым признаком плывёт в пространстве степи. Егорушка одет в кумачовую рубаху, бричку обступают свора огромных овчарок «с красными от злобы глазами», готовых «изорвать в клочья и лошадей, и бричку, и людей» [6, с. 19]. Любопытно, что мальчик переживает при этом не страх, а полноту ненависти по отношению к собакам. Конечно, красноватый отблеск будущей русской истории первым читателям «Степи» было трудно разглядеть. В гоголевском «Портрете глаза страшного ростовщика претендуют на весь мир: “Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз”» [1, с. 101].

У Чехова безграничным расширением обладает степь. Пространство, которое напоминает о каких-то значимых событиях в жизни человека, уже не может являться объективной и беспристрастной реальностью. На протяжении всего произведения действительность тесно взаимодействует с иллюзией (которая, в свою очередь, порождена субъективными впечатлениями), одно переходит в другое, а границы порой совсем размыты, почти невидимы. Слово «казаться» в его разных формах употребляется очень часто, и это неслучайно.

Пространство степи кажется довольно однообразным и унылым: повсюду лишь небо, равнина, холмы. Даже деревья и птицы представляются несчастными, достойными сочувствия: автор становится на место коршуна, который будто задумывается о скуке жизни, задаёт вопрос, счастлив ли тополь, красивый и обреченный на одиночество. Коршун и тополь обретают человеческие чувства, окружающее пространство неизменно влияет на них. Из простых обитателей степи, бессловесных и бездушных, они становятся почти людьми, словно сказочные персонажи, наделённые голосами и мыслями. Степь одновременно и принадлежит действительности, и порождает иллюзии. Над ней царит невидимая гнетущая сила, которой пытается противостоять так же невидимый дух степи. Ещё до грозы показано её предчувствие. Поднимается ветер, и в воздушном поединке сцепляются два перекасти-поля.

Вот стоит мельница – и уже превращается в маленького человечка, машущего руками, который словно бежит от брички, и до него невозможно доехать. Однообразие пространства влияет на растяжимость времени, которое идёт медленнее, чем обычно. Сама степь становится бесконечной, она будто сливается с горизонтом. Егорушка, не проехав и десяти верст, устаёт и утомляется. Уже позже мельница приближается, потом вырастает до невероятных размеров, что можно в деталях рассмотреть оба её крыла, а затем и вовсе уходит влево и не исчезает с поля зрения, не отстаёт. Эти преобразования характеризуются как колдовские, непонятные для простого обывателя, могущего принять оптическую иллюзию за настоящее волшебство.

Во время привала странности продолжают: Егорушка внезапно слышит женское пение, но не может определить, откуда конкретно раздаётся голос. Песня слышится «то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел» [6, с. 24]. Голос невидимой женщины, хоть и звучит достаточно тихо, охватывает всё пространство сразу, включая наземную и подземную области. Мальчику уже начинает казаться, что трава поёт о своей несчастной судьбе (ранее уже встречались размышления о несчастье тополя, теперь же читатель должен прислушаться и к меньшим созданиям). Звук будто влияет на атмосферу в целом: даже воздух становится «душнее, жарче и неподвижнее» [Там же]. Однако недаром автор делает акцент на слово «казаться», ведь мы видим все происходящие изменения в пространстве сквозь призму девятилетнего мальчика, у которого очень богатое воображение, не испорченное взрослыми серьёзными делами (ранее приводится пример его дяди, который даже во сне видит свои постоянные заботы и хлопоты). Иллюзия проникает в действительность и влияет на неё, изменяя при этом не саму реальность, а то, какой её видит Егорушка. Песня травы, конечно, принадлежит реальной женщине из посёлка. Звучит она столь заунывно и томительно, что снова будто останавливает время. Один ещё не окончившийся день превращается в столет (здесь происходит превращение локального хронотопа в глобальный). Границы сознания мальчика расширяются до высших сил, управляющих миром, и всплывает вопрос: «Не хотел ли бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?» [6, с. 26]. Всё это наводит на мысль об окаменевших богатырях былины «Камское побоище», где изображено поражение русских витязей, хотя и перебивших несчётное число врагов. Влияние звука на фантастическое пространство (пространство так называемого «замершего времени») очевидно. Неведомая гнетущая сила царствует над степью, сама природа покоряется ей, воздух застывает, и только жалостливые песни встревоженных чибисов слышатся в отдалении.

Постоялый двор, где останавливаются герои, кажется неудобным и тёмным местом, где пахнет чем-то затхлым и кислым. Кажется, эту тьму не способен развеять даже десяток ламп. Эта тьма и гнилой противный запах удручает мальчика, который хочет погрузиться в сон, но не может. Вспоминается героиня рассказа «Спать хочется», нянька Варька, наказанная лишением сна и видевшая перед собой двоющиеся и качающиеся предметы. В полусне Егорушка следует за хозяином двора в комнатку, где противные запахи кажутся гораздо острее. Примечателен момент, где из-под одеяла на кровати выглядывают дети Моисей Моисеича, и говорится, что «Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоголавая гидра» [Там же, с. 39]. Получается, что некоторые вещи мы видим не сквозь призму восприятия мальчика, а так, как рассказчик (человек с богатой фантазией) их описывает. Однако, заявление рассказчика бумерангом возвращается и к нему: он человек не серьёзный, а взрослый, могущий думать о стоголавой гидре с детскими головами, уместившейся под одним одеялом. Так что, сравнение голосов пары евреев с индюшачьими или же вопросы о счастье или несчастье тополя, принадлежат взаимодействию точек зрения повествователя и ребёнка. Рассказчик преобразует окружающее пространство по своей воле и пронизывает собственными ассоциациями, при этом трудно отделить его впечатления от иллюзий мальчика. Н.А. Николина справедливо полагает, что в основе организации повествования в «Степи» лежит «взаимодействие и переплетение разных субъектных планов, доминирующими среди которых являются план повествователя и план Егорушки» [4, с. 108].

Когда на постоялый дом пребывает графиня Драницкая, она кажется Егорушке чёрной птицей, которая у самого лица машет крыльями (ранее брат Моисей Моисеича, Соломон, представлялся ему нечистым духом из-за своей странной улыбки). Обратим внимание, что все перечисленные образы приходят к мальчику также в состоянии полусна. Из птицы графиня на миг превращается в тополь, во всяком случае, у мальчика возникают ассоциации с одиноким стройным деревом, увиденным им ранее в степи.

Рассказчик позже подмечает, что в темноте всё представляется не таким, какое оно есть на самом деле. Куст или камень может вдруг обратиться то монахом, то разбойником (подчёркивается,

что от неизвестности никогда не знаешь, что можно ожидать – положительный образ превращается в отрицательный, А в не-А). Фигуры, созданные воображением, выглядят похожими на монахов и подозрительными, причём становятся гораздо более мрачными, когда исчезает мгла и всходит луна. Так, на фоне приходящей реальности они представляются наиболее ирреальными. Глаз уже привык к окружающей мгле и к тому, что эти фигуры – не просто кусты или камни. Когда луна подчеркивает их ирреальность, мы не желаем признавать её, и наше воображение делает подобные вещи более мрачными, чем они были в тумане, чем они есть на самом деле. Тёмные вещи отчётливее смотрятся на светлом фоне ночи и пугают больше, чем во мраке. Причудливые образы поражают воображение, на ум приходят старые легенды, а потом страх переходит в неожиданное торжество жизни, в радость и желание «лететь над степью вместе с ночной птицей». И вновь душу поражают противоречивые чувства: «в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира». Тоска в счастье, отголоски грусти в торжестве и радости, – всё это свойственно и в обычном ходе жизни, но отчётливее ощущается, когда человек остаётся в большом пространстве практически наедине с собственными мыслями. Егорушка и рассказчик не могут поделиться своими размышлениями ни с кем, кроме читателей. Когда остаёшься наедине с собой, воображение и фантазия берут верх над повседневными размышлениями. Реальность способна меняться даже от смены угла зрения: когда мальчик перемещается на обоз, небо кажется близким, а земля далекой.

«Сказочные мысли» снова посещают Егорушку, когда однажды утром он просыпается и видит, что местность поменялась. Даже солнце кажется ему находящимся «не на своём месте». Он движется вместе с возами и пробуждаются окаменевшие богатыри, будто бы «на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника и что еще не вымерли богатырские кони» [6, с. 48]. Воображение мальчика рисует колесницы с дикими лошадьми, управляемые необыкновенными людьми. В то же время, эта картина чётко отделена от реальности, подмечается, что степи бы подошли такие колесницы, если бы существовали на самом деле. Таким образом, не всегда границы между действительным и фантастическим пространством размыты.

В повести появляется ещё один герой, который, кроме окружающей реальности, видит ещё и другой мир, никому больше не доступный. Вася, один новых попутчиков Егорушки, человек с маленькими серыми глазками, обладает очень острым зрением и способен заметить играющую лисицу, расправляющих крылья стрепетов. Да, это его пространство может существовать в реальности, но оно всё равно находится за пределами видимости других людей, которые могут только вообразить, что же на самом деле наблюдает Вася. Реальное для одного становится фантастическим для всех окружающих, и вновь всё зависит от точки зрения конкретного человека. Чуть позже Вася и сам отождествляется с животным, в эпизоде, где он есть сырую рыбу (происходит сращивание признаков различных объектов).

Как уже было замечено, в основном фантастическое пространство порождается тогда, когда герой остаётся наедине с собой. Глядя в ночное небо, мальчик вновь вспоминает покойную бабушку, и его воображение снова начинает работать. Бабушка умирает во второй раз, живые превращаются в мёртвых. При этом самого себя Егорушка не может представить покойником, и ему кажется, что он никогда не умрёт. На изменение пространства влияет и само окружение: мрачные во тьме кресты и люди, рассказывающие страшные истории. Рассказчик подтверждает наши мысли о размытии границ между иллюзией и реальностью: «фантастичность небылицы или сказки бледнела и сливалась с жизнью». Истории, рассказанные людьми, также создают и дополняют степное пространство.

В особенно эмоциональные моменты окружающая реальность преображается. Так, когда Егорушка злится на одного из своих попутчиков, Дымова, всё вокруг представляется ему страшным, жутким, нелюдимым. Вновь внутреннее ощущение влияет на внешнюю действительность. И это чувствует не только Егорушка. Подводчики словно предвидят какое-то несчастье, судя по их поведению и разговорам. Возможно, они таким образом предчувствовали грядущую грозу или же нечто, что осталось за пределами повествования. Во время ненастья пространство тоже преображается: тучи, похожие

на лохмотья, угрожающе надвигаются, всё погружается во тьму, мир пронизан ощущением страха. Снова мы видим приём олицетворения (или же сращивание признаков различных объектов), перекасти-поле, бегущее прочь от молний, наделяется человеческими чувствами, тоже будто боится грозы. На тёмном фоне молнии кажутся белее и ослепительнее, чем есть на самом деле. Опять подмечается контраст между светом и тьмой, как в случае описания мрачных фигур, вот только там окружающее пространство было светлым, а предметы в нём тёмными, здесь же всё наоборот. В конце концов, небо будто раскалывается (как здесь не вспомнить суеверный страх грозы). Гром и молния вместе создают зловещую атмосферу, захватывающую, парализующую, заставляющую закрыть глаза и ждать, пока всё не кончится. Однако у молнии «колдовской свет» (ещё одно указание на волшебство, ирреальность происходящего), проникающий сквозь закрытые веки. И стоит нечаянно открыть глаза – увидишь людей «громыхающих размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и с тяжелою поступью». Егорушка неоднократно предупреждает своих спутников о неких «великанах», преследующих обоз с неизвестными целями, но те будто не замечают ничего необычного, продолжая свой путь. Возможно, это был всего лишь сон Егорушки, едва различимый с явью (позже обозчик Пантелей спрашивает мальчика, не уснул ли он). В этом фрагменте границы между реальностью и кажимостью, между действительным и фантастическим, практически стёрты, непонятно, что происходит на самом деле, а что – в бурном воображении. «Великаны», то появляющиеся, то пропадающие – яркий пример такого приёма, как возникновение объектов из ничего и исчезновение их в никуда. В другом эпизоде, когда перед глазами Егорушки мальчик Тит вырастает и превращается в мельницу, а отец Христофор в полном облачении ходит и кропит эту мельницу святой водой, герой прекрасно осознаёт, что это бред. Таким образом, как уже говорилось ранее, иногда реальность в повести чётко отделена от воображаемых образов. Тит и мельница снова возникают, стоит только Егорушке опять закрыть глаза, а потом появляется и ненавистный Дымов с красными глазами и вечным возгласом: «Скушно мне!» Яркие впечатления, оставшиеся в памяти, становятся навязчивыми в болезненном состоянии мальчика, простудившегося во время грозы. Во многих произведениях болезнь являлась своеобразным «помощником» в создании фантастического пространства вокруг героев. Навязчивые образы то и дело появляются перед глазами, а знакомые становятся неузнаваемыми. Так, Егорушка едва узнаёт кучера Дениску, с которым проехал половину своего пути. Во время болезни образы туманные, угнетающие, повторяющиеся (неприятеля Дымова мальчик видит, по меньшей мере, два раза). Отец Христофор в лихорадочном бреду превращается в Робинзона Крузо, помогающего главному герою поправиться. Надо сказать, что образы тех, кому мальчик симпатизирует, обычно положительные даже в болезненных видениях. Отец Христофор всегда представляется проводником божественной воли, светлым человеком, от которого может даже исходить сияние. Графиня Драницкая становится то птицей, то ласковой тенью, целующей Егорушку.

Отрицательные персонажи видений – неприятели в реальной жизни (те, кого Егорушка считает неприятелями на интуитивном уровне). Так было в случае еврея Соломона, брата хозяина постоянного двора Моисей Моисеича, он представлялся нечистым духом (в основном из-за своей непонятной улыбки, будто бы выражающей презрение ко всем окружающим). Примечательно, что именно усмешка является признаком потустороннего мира, это отсылает нас к представлениям о дьявольской природе смеха в древней Руси, показывает, что у простых людей эти верования были сильны даже в эпоху локомотивов. У Дымова на лице – вечная насмешка, его глаза красные, опять же, как у представителей нечистой силы. Однако следует признать и многоликость самого Егорушки. В котором есть жажда справедливости, но он частично заражён и торгашеским духом, а сын той самой женщины, которая пела песню, озвучивая всю степь, смотрит на Егорушку и бричку, «точно видя перед собой выходцев с того света» [6, с. 25]. Дядя Кузьмичов и отец Христофор, Варламов, поляк графини Драницкой – все они поставили во главу угла своей деятельности наживу и критика их лакейского поведения, данная Соломоном, более чем уместна. «Физической реальностью, – пишет А. Эйнштейн, – обладает не точка пространства и не момент времени, а только само событие» [8, с. 25]. И в художественном

мире событие отбрасывает свой отблеск на смысл протекающего времени. Прошрое событие в жизни Соломона – сожжение своих шести тысяч рублей в печке. Почти в финале повести Чехов не забудет указать масштаб цен. Десять рублей – достаточная сумма для месячного содержания мальчика. Если у Соломона потребности вдвое выше, то ему хватило бы лет на двадцать. «Бог отнял у него ум» [6, с. 41], – говорит его брат Моисей, но, может быть, тем самым высшая сила хотела указать на другие, не денежные оси вращения мира. Как полагает Р.Л. Джексон, «В негативном мифе русского пространства и русских, блуждающих в пустоте, Чехов обнаружил более значительный миф о вселенском движении сквозь время, которое не есть поток, и сквозь пространство, которое не есть плоскость» [2, с. 16].

Время ближе к концу повести снова меняет свой темп. Егорушке во время болезни кажется, что он пролежал совсем немного, но стоит открыть глаза – и на дворе уже рассвет. Взаимовлияние пространства и времени уже отмечалось ранее. Утро после беспокойной ночи встречает мальчика приветливо: так долго блуждая в своих фантазиях, не узнавая знакомых и принимая их за других людей, видя зловещие и жуткие образы, Егорушка рад обнаружить себя в реальном мире. Ощущение радости тесно связано с хорошим физическим самочувствием, после выздоровления тревожные образы исчезают, отпускают. Остаются только положительные впечатления, усиливающиеся фантазией: так, отец Христофор, как и все старики, только что вернувшиеся из церкви, «испускает сияние». Больше на протяжении повествования не появится никаких фантастических образов, не будет неодушевленных предметов с человеческими чувствами. Исключением, разве что, являются старые ворота у дома Настасьи Петровны. Они будто выбирают, на какую сторону им свалиться, вперёд или назад. Однако даже эти ворота – скорее, часть мира реального, чем иллюзорного. Шаг за шагом бытие обращается к быту. Описания становятся будничными, обыкновенными, отличающихся от тех, что мы видели на протяжении всего повествования. Даже воспоминания не проявляют себя. В будущей неизведанной жизни словно не должно быть места прошлому.

В конце повести Егорушка окончательно чувствует окончание своей прежней жизни и приближение неизведанного, непонятного. С уходом его дяди и отца Христофора исчезает всё пережитое ранее, возможно, даже степь, та самая, наполненная сказками и легендами, которая так поражала, давая волю воображению и фантазии. Ощущение радости от выздоровления и избавления от ужасных образов превращается в чувство сильной грусти. Действительность неумолима, грядут перемены, и никто точно не знает, какой будет дальнейшая жизнь мальчика, которую он приветствует горькими слезами, появится ли в ней место сказочным образам, или же всё действительно исчезнет, погрязнув под рутиной быта, которым станет его бытие.

Литература

1. Гоголь Н.В. Портрет // Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.: Правда, 1984.
2. Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времён. «Степь. История одной поездки» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 8–17.
3. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и г. Чехове // Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 592–607.
4. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Издат. центр «Академия», 2003.
5. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филол ф-т СПбГУ, 2007.
6. Чехов А.П. Степь // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 7. М.: Наука, 1985.
7. Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986.
8. Эйнштейн А. Сущность теории относительности // Собр. соч.: в 4-х т. Т. 2. М.: Наука, 1966.

УДК 821.161.1

Е.А. ГРИБОЕДОВА
(Воронеж)

ОБРАЗЫ НАРОДНЫХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. ЭРТЕЛЯ

Рассматриваются образы русских мифологических персонажей в самом известном романе А.И. Эртеля «Гарденины». Писатель включает мифологический текст в сюжет романа согласно живому бытованию жанра былички, характеризуя внутреннее пограничное состояние героев. Особую роль в организации сюжета романа играет мифологическая модель, которая органично включается А.И. Эртелем в рамки конкретно-исторических и региональных характеристик.

Ключевые слова: А.И. Эртель, фольклор и литература, быличка, мифологические образы, мифологическое пространство.

ELENA GRIBOEDOVA
(Voronezh)

THE IMAGES OF THE FOLK MYTHOLOGICAL FIGURES IN THE CREATIVE WORK OF A.I. ERTEL

The article deals with the images of the Russian mythological figures in the most famous novel "Gardenins" by A.I. Ertel. The writer includes the mythological text in the plot of the novel according to the living existence of the genre of the folkloric account characterizing the inner borderline case of the characters. There is paid special attention to the mythological model that is seamlessly included by A.I. Ertel in the context of the concrete-historical and regional characteristics in the organization of the novel's plot

Key words: A.I. Ertel, folklore and literature, folkloric account, mythological images, mythological space.

Фольклорная составляющая произведений А.И. Эртеля, русского писателя конца XIX в., является одним из определяющих элементов целостной художественной системы писателя, органично впитавшей народное мироощущение. Фольклорные произведения, этнографические сведения, описания народного быта широко входят в романы, повести и рассказы писателя. Между тем, эта особенность творчества А.И. Эртеля мало исследована. Наиболее подробно говорит о значении фольклора В.К. Архангельская [2], однако и она останавливается лишь на роли народной песни в творчестве писателя. На большое значение этнографического и фольклорного материала указывают А.Л. Фокеев [5], Е.Г. Чеботарёва [6]. В.Г. Андреева [1], исследуя «народный мир», образы усадьбы и родной земли, лишь упоминает о фольклорном материале в романах и повестях А.И. Эртеля.

В своей статье мы остановимся на образах русских мифологических персонажей, представления о которых являются частью повествования в самом известном романе А.И. Эртеля «Гарденины», рассмотрим соотношение реального и фантастического при включении мифологического повествования в текст произведения, его роль в сюжете романа.

Главным предметом изображения в романе становится жизнь богатого имения и ее обитателей в пореформенную эпоху. В целом роман насыщен разнообразными фольклорными жанрами, этнографическими зарисовками, что создает не только привычный фон деревенской жизни, но становится основой бытия героев, тем законом, на который опирается многовековой опыт поколений.

Частью народного сознания является и выстраивание взаимоотношений человека с другим миром, «своим» и «чужим», «живым» и «мертвым».

В романе несколько сюжетных линий, связанных с мифологическими представлениями, в рамках которых А.И. Эртель широко использует быличку. Главной особенностью этого фольклорного жанра является эффект «свидетельского показания», при котором бытовой мир и мир, сопряженный

с мифологическим осмыслением реальности, сливаются воедино. Эта «сопредельность» мифологического мира былички используется А.И. Эртелем для характеристики пограничного состояния героев. Особенностью былички является то, что она рождается и рассказывается при определенных условиях, в особое время и в особом месте, т. е. само пространство и время нередко провоцируют ситуацию встречи с представителями иного мира.

Герой романа Николай Рахманный находится в начале жизненного пути. Герой пытается найти свое место в жизни, определить дальнейший путь. По социальному положению герой занимает промежуточную позицию между помещиками и крестьянами. Однако жизнь простых людей ему близка, он впитывает в себя народную систему ценностей, народное мироощущение. Образ Николая Рахманного в романе писатель связывает и с народной песней, и с легендой, и с быличкой.

Не только социальное положение, но и внутренние противоречия, душевный разлад и неопределенность жизненного пути героя составляют неустойчивое самоощущение Николая и определяют его восприимчивость к народным представлениям о сверхъестественном.

Герой слышит рассказ о ведьме в конце дня, на страстной неделе, после дневных разговоров о Великом Посте, о христианской религии со своим духовным наставником, после встречи с купцом-книжечеем, обещавшим познакомить Николая с книжными новинками. Размышления о назначении человека, о способах познания и изменения мира сменяются повседневными общением с деревенскими друзьями. Встреча с приятелем в конюшне, рассказы о событиях дня, приводят к неожиданному, и в то же время закономерному, разговору о сверхъестественном. Федотка, приятель главного героя, находясь под впечатлением таинственной и необычной жизни конюшни, рассказывает быличку о встрече некоего Гараськи с ведьмой: *«Козлиха, говорят, оборачивается – Алешкина мать. Прямо ударится оземь – во что захочешь оборотится. В позапрошлом году ее у Гомозковых чуть-чуть не прихватили: повадилась коров выдаивать. Гараська взял дубину, сел и ну давай ее караулить. Две ночи сидел, на третью глядит – пришла; он ка-а-ак дубиной гвозданет!.. Козлиха-то как шарахнется, только ее и видели. <...> Ведьму-то он видел... Так, говорит, махонькая из себя, востренькая. Опосля того дело-то разобрали: ему что надо было? Ему первым делом надо было сорвать с себя гашник, да гашиком-то и обратять окаянную, да тогда уж и молотить дубинкой. Она никак не может себя оказать супротив гашика. Нечисть, брат... к ней нужно подступать умеючи»* [7, Т. I, с. 230].

Описание ведьмы в романе соответствует общенародным представлениям: ведьма и в современных записях, и по исследованиям XIX в. – маленькая старая женщина, одетая в белое, обладающая способностью оборачиваться в различные предметы или животных, оберегом от ведьмы является «гашник»*, пояс.

Рассказ Федотки на этом не заканчивается, он вспоминает о собственной встрече с потусторонним миром, с «хозяином» – домовом, посетившем конюшню. Вторую быличку А.И. Этель включает в текст романа по законам бытования этого жанра. По наблюдению Э.В. Померанцевой, «обычно одна быличка влечет за собой цепь аналогичных рассказов, так как содержание былички, в отличие от сказки, не исчерпывается рассказанным, не ограничивается рамками одного сюжета, а выплескивается за их пределы, настраивая слушателей на восприятие дальнейших впечатлений от неизвестного, таинственного и страшного мира» [4, с. 20]. Таким образом, с помощью быличек писатель усиливает мифологический мотив, подчеркивает неопределенность внутреннего состояния главного героя.

В момент рассказа Николай не готов поверить приятелю, он подвергает сомнению существование ведьм и домовых, но сами рассказы уже сформировали у него соответствующее настроение, именно поэтому он подсознательно ждет появления ведьмы в каждом ночном шорохе: *«Вдруг от темноты сада оторвалось что-то белое, исчезло в канаве, вынырнуло и клубком с необыкновенной быстротой покатило в степь, по направлению к Николаю... “А!” – вырвалось у него жалким, звенящим звуком, дыхание перехватило, сердце упало. Не помня себя, он бросился бежать. Не успев*

* гашник – ремень, веревочка, снурок, тесьма для вздержки и завязки шаровар [Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. М.: Олма-Пресс: Крас. пролетарий, 2004].

подумать хорошенько, он всем существом своим почувствовал, что это – ведьма, Козлиха. Земля убегала под ним; за спиною ясно раздавался спутанный, мелкий топот: то, что догоняло, несомненно было на трех ногах и по временам мчалось как клубок – котом» [7, Т. I, с. 242].

Сумеречное, ночное время – время встречи с потусторонним миром, но с рассветом реальность побеждает, герой вспоминает о своем «грехе» – о том, что ел яичницу на страстной неделе, об исповеди. А.И. Эртель с иронией повествует о том, как Николай, вспомнив один из рассказов своего наставника столяра, решает сам наказать себя за грех. Он терпит причиняемую себе боль и в воображении уже представляет себя «аввой Николаем», слухом о котором полнится земля. Христианское и мифологическое соединяется в мыслях героя, подчеркивая несформированность его мировоззрения, неопределенность его жизненного пути.

Кроме того, такое наложение христианских и языческих в своей основе представлений, смешение былички и легенды в комическом свете представляет сознание Николая, еще не устоявшееся, молодое, впитавшее народную традицию. В представлениях героя на тему своей будущей широкой известности в качестве «аввы Николая» А.И. Эртель берет в основу не книжную, а устную традицию, передающуюся из уст в уста легенду: *«стоит только захотеть – и можно уйти в пустыню и сделаться великим подвижником, и тогда далеко будут говорить: “Слышали? Слышали? Авва Николай объявился... сияние вокруг него... исцеляет... бесы его боятся...”»* [Там же].

В этом эпизоде писатель противопоставляет христианское и языческое. Но это противопоставление не выходит на уровень оппозиции, поскольку в понимании А.И. Эртеля в народной традиции христианское и языческое является одним целым. Именно поэтому в сознании Николая мысли о Боге и грехе не мешают ему бояться появления ведьмы.

Однако не только главный герой, находясь в пограничном состоянии, встречается с потусторонним миром. Измена жены заставляет другого героя, столяра Ивана Федотыча задуматься о верности своих жизненных установок. Сомнение в их правильности появляется перед Иваном Федотычем в образе мертвеца Емельяна, который при жизни уже раз испытал твердость убеждений столяра. В данном эпизоде герой становится перед лицом пришельца с «того света».

Образ мертвеца Емельяна, уводящего Ивана Федотыча в поле, к реке и обрыву, подталкивающего столяра к убийству жены или самоубийству, предстает как второе «я» Ивана Федотыча. Спор с Емельяном о правомерности убийства жены является очередным преодолением себя на пути к истинной любви, на пути к Богу.

Образ мертвеца Емельяна связан с традиционным персонажем былички – мертвецом. Он ведет себя в соответствии с народными представлениями об этом персонаже [3]:

1. Мертвец появляется перед человеком в облике знакомого.

2. Мертвец уводит героя из «своего» пространства в «чужое», в данном случае «чужим» пространством является поле.

3. Мертвец подталкивает героя к преступлению.

4. Мертвец подталкивает героя к убийству.

Таким образом, подчиняя цитирование былички в рамках сюжета романа своему замыслу, А.И. Эртель сохраняет традиционную структуру этого жанра, традиционных персонажей и их функцию.

Однако большая часть языческих представлений в романе связана с коннозаводской линией.

Небольшая группа крестьян, связанных с конезаводом имения, находится на особом положении среди односельчан. На конюшне каждый несет ответственность за выполненную работу, все на заводе работают ради успеха общего дела. Так сложилось, что единовластным хозяином конюшен является Капитон Аверьяныч, бывший крепостной, а ныне главный конюший. Его власти, грозного взгляда, тяжелой руки боятся все подчиненные. Вторым главным человеком на конюшне должен быть наездник. От его умения, отваги, профессионализма во многом зависит престиж завода, успехи на скачках. А.И. Эртель с самого начала вводит читателя в таинственный мир конюшни: самые первые сцены связывают мир конезавода с неким «словом», с ворожкой.

Хороший наездник, с точки зрения крестьян, обязательно связан с тайным знанием «слова»: успех, призы для наездника невозможны без этого знания, а то и без помощи колдуна. Именно по этому поводу герои А.И. Эртеля часто говорят: *«без каверинского колдуна как без рук. Что съездит к нему, то и возьмет приз, что съездит, то и возьмет. Ужели мы не понимаем. Да, все, брат, на слове держится»* [7, Т. I, с. 123].

Первый гарденинский наездник Онисим Варфоломеич строит свое поведение в соответствии с занимаемым статусом. Он не касается черной работы, однако не забывает продемонстрировать своим подчиненным знание особого «тайного слова». Читатель впервые видит Онисима, когда он что-то шепчет над кормом для коня. Упоминание о знании «тайного слова» также отсылает нас к жанру былички. Использование «слова» намекает на некую значительность образа Онисима, однако дальнейшее развитие сюжета доказывает обратное. Писатель противопоставляет истинную сущность героя и его внешнюю значительность. На деле оказывается, что Онисим Варфоломеич тщеславен, мелочен, трусоват. Имитация знания «слова» не обманывает окружающих.

Только с этим героем писатель связывает жанр суеверий: *«Вот оно... самовар-то гудел в субботу, – прошептала маменька, вытирая уголочком платка набегавшие слезы, – уж чужло мое сердце – не к добру, чужло – недаром гудит проклятый!»* [Там же, с. 263].

С точки зрения крестьян знание «тайного слова» безусловно обозначает особую силу человека. После позорного изгнания Онисима из гарденинских конюшен, ему на смену приходит другой наездник Ефим. Он наделяется связью с таинственным. Однако это проявляется лишь в кульминационных эпизодах, связанных со скачкой. А.И. Эртель включает в текст романа быль о происхождении Ефима. Этот рассказ на наших глазах обрастает мифологическими подробностями, и читатель становится свидетелем рождения суеверного рассказа. Уже при следующем пересказе этой истории Ефим наделяется не просто «дурной кровью», плохой наследственностью, он уже называется «сатанинским отродьем», «проклятым» и «колдуном». Быль перерастает в быличку. Кроме того, что Ефим имеет плохую родословную, в Хреновом, на скачках, его возлюбленной становится, по мнению окружающих, настоящая ведьма: *«Вот Маринка – ведьма. У ней ноги коровьи... Когда в башмаках – незаметно, <...> а я раз заглянул – она спит, тулупом накрылась... а из-под тулупа ноги: одна – в чулке, а другая – коровья... Она и оборачивается... Прошлую ночь в свинью обратилась... Отец только слово, что запирает ее: придет полночь, шарк! – и готова... Сам видел, как белым холстом из окошка вылетела <...> Приметила – я иду, зашла за угол, трах! – в белую курицу оборотилась»* [7, Т. II, с. 155].

Таким образом, в отличие от Онисима, Ефим в глазах крестьян становится настоящим героем былички, находясь на границе между реальным и потусторонним миром.

– Мифологические рассказы в данную сюжетную линию писатель включает по принципу усиления, что соответствует законам естественного бытования этого жанра фольклора. Концом конезавода, концом старого уклада жизни можно считать самоубийство главного конюшего, не выдержавшего целого ряда потрясений. Самоубийство воспринято жителями села также в духе мифологических традиций. А.И. Эртель связывает со смертью конюшего мотив «заложности». По народным представлениям душа самоубийцы не находит успокоения и остается на земле, бродит среди живых в виде мертвеца. Именно так видят главного конюшего после его смерти: *«Кому-то привиделся конюший в коридоре рысистого отделения, кто-то “своими глазами” видел, будто мертвец ходил в манеже, кузнец Ермил встретил его на перекрестке, в деннике Любезного в самую полночь слышали тяжкие вздохи»* [Там же, с. 288].

Появление конюшего-мертвеца не только является следствием сформировавшихся мифологических представлений о мире конезавода, но и признаком границы времен. Старое уходит, новое неизвестно и не предвещает ничего хорошего. Мотив пограничности обыгрывается А.И. Эртелем и в антропоморфном образе холеры в виде женщины в черном, которая приходит в имение. Вместе с появлением мертвеца, женщины-холеры из села уходят традиционные занятия, умирают приверженцы старых традиций, бывшие крепостные, традиционный труд лишается радости и народной песни.

Таким образом, народные представления о мифологических персонажах не только включены в сюжет по законам бытования этого жанра с соблюдением пространственно-временных характеристик, но и автор сохраняет и структуру развития сюжета былички, располагая мифологические сюжеты по принципу усиления.

Мифологические представления в романе характеризуют пограничное состояние героев (между детством и молодостью, между праздностью и сознательным делом, между ненавистью и любовью), но и их мировоззрение, органично соединяющее в себе христианское и суеверное. Встреча с персонажами из «другого мира» обозначает поворот не только в судьбе героев, но начало нового времени для всего крестьянского мира в целом.

Литература

1. Андреева В.Г. Народный мир в романе А.И. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. ст. Кострома, 2020. С. 71–74.
2. Архангельская В.К. Народническая беллетристика // Русская литература и фольклор (конец XIX в.). Л., 1987. С. 194–274.
3. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. VI. Былички и бывальщины Воронежского края / Составитель Пухова Т.Ф. Воронеж: ВГУ, 2008.
4. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975.
5. Фокеев А.Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: Истоки, тип творчества, история развития: дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2004.
6. Чеботарева Е.Г. Народническая беллетристика в литературном процессе 70–80-х гг. XIX века: генезис, типология: дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2009.
7. Эртель А.И. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги / подготовка текста, вступительная статья и комментарии А. Лежнева. М.; Л.: Academia, 1933.

УДК 821.512.157.06Лугинов-31

О.И. ИВАНОВА

(Якутск)

**РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ
Н. ЛУГИНОВА «ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН»**

Предметом анализа в статье становится реальное и фантастическое пространство в романе Н.А. Лугинова «Время перемен». Если описанию реального пространства писатель не уделяет большого внимания, заменяя его сравнением менталитетов хуннов и китайцев, то при изображении фантастического пространства горы Куньлунь автор опирается на китайскую мифологию.

Ключевые слова: Н. Лугинов, Время перемен, фантастическое пространство, хунны, Куньлунь.

OKSANA IVANOVA

(Yakutsk)

**REAL AND FANTASTIC SPACE IN THE NOVEL “PERIOD
OF CHANGE” BY N. LUGINOV**

The subject of the analysis in the article is the real and fantastic space in the novel “Period of change” by N.A. Luginov. If the writer doesn't put a greater emphasis on the description of the real space, changing it by the comparison of the mentalities of the huns and the Chinese, then the author rests on the Chinese mythology while representing the fantastic space of the mountains of Kunlun Shan.

Key words: N. Luginov, Period of change, fantastic space, huns, Kunlun Shan.

Целью статьи является изучение реального и фантастического пространства в романе якутского писателя Н.А. Лугинова «Время перемен» (2018). Произведение не привлекало внимания исследователей. Краткий анализ «Хуннских повестей» и романа «Время перемен» представлен в статье Д.Ф. Загитуллиной «Николай Лугинов – сказитель истории древних тюрков» [1]. Обсуждению проблемы реального и фантастического пространства посвящены работы Н.Ф. Поляковой [7], Н.М. Ильченко, Ю.А. Марининой [2].

В романе Н.А. Лугинова «Время перемен» описываются события, происходившие в V–III веках до нашей эры на границе между Китайской и Хуннской империями. По всей видимости, из-за давности описываемых времен читатель не найдет в произведении подробных описаний пространства, в котором происходит действие. Таким образом, представление о пространстве создается, как это ни странно, из описаний национальных характеров хуннов и китайцев. Автор романа в повестях рассказывает историю жизни китайца Лу Туана, попавшего в хуннский плен, а в хуннской среде он получает новое имя – У Хуан. Во время битвы с хуннами китаец потерял левую руку и не мог вернуться на родину, т. к. «без левой руки в Китае никак нельзя быть полноценным человеком: каждому не объяснишь, что ты не вор, которому назначили достойное его поступку наказание, а ветеран и герой войны» [5, с. 6]. У хуннов же Лу Туан смог стать помощником и советником главнокомандующего армией. Прожив с хуннами 17 лет и достигнув 40-летнего возраста, он постоянно сравнивает два уклада жизни, о которых имеет хорошее представление: хуннский и китайский. Он удивляется тому, что у хуннов «каждый, получивший задание, мог исполнить его по своему разумению. Не было, как в Китае, никаких четких, закреплённых и утверждённых свыше инструкций, регламентирующих любое действие по малейшему поводу» [Там же, с. 8].

Главнокомандующий армией хуннов, сёгун Турар, поясняет, что каждый хунн принадлежит определённому роду, каждое его действие влияет на судьбу рода, поэтому хунны стараются изо всех сил,

чтобы выглядеть лучше в глазах других. Также удивляет У Хуана то, что, считая воровство немислимым делом, хунны почитают за доблесть участие в грабеже соседних племен. У Хуан поражен тем, что хунны не едят зелень, не просто брезгуют, а ненавидят змей, червей и ящериц, по китайским понятиям очень вкусных. Таким образом, У Хуану приходится скрывать в хуннской среде свои кулинарные пристрастия. Импонирует китайцу тот факт, что у хуннов «любое отклонение человека от общепринятых норм поведения бросало тень на весь род, и каждый с самого рождения и до смерти помнил об этом и ревностно придерживался множества коренных и даже, можно сказать, кровных, берегающих ограничений и правил, выполняя с достоинством все необходимые обязанности, все приказы» [5, с. 23]. Тот есть китаец У Туан выступает в данном случае как национальный Другой, оценивающий хуннов с точки зрения представителя великой цивилизации. Он думает: «бывший Лу Туан наконец-то посмел сравнить два этих совершенно несравнимых мира, признавая – пусть даже только мысленно – некое если не равенство, то сопоставимость их, саму возможность судить об их плохих или хороших свойствах и качествах в сравнении... чего? Древнего и мудрейшего государственного устройства – и полукочевой варварской орды?» [Там же, с. 11].

Роман состоит из пяти повестей. Сюжетообразующей для третьей и четвертой повестей является бинарная оппозиция между Саратаем и Харатаем. Государство Саратай выросло на голых камнях, когда люди узнали, что эти предгорья богаты нефритом, серебром и золотом. В этой местности собрались проходимцы, склонные к махинациям, воровству, мотовству и разбою. Армия Саратай была набрана из не связанных никакими общими интересами бродяг, которых впоследствии заменили наемники. Перевороты в Саратае происходили чуть ли не каждый год. В отличие от хуннов «саратайцы жили вне рода – вольные, свободные люди, независимые от каких-либо общих правил» [Там же, с. 185]. Харатайцы, состоящие в родстве со степными хуннами, обитают возле южных подножий Алтая. Если слово «сара» в переносном смысле означает «чужаки» или «отщепенцы», то слово «харатай» состоит из двух слов: «хара» – север, «таай» – дядя по материнской линии. Харатайцев автор описывает как людей, ведущих полуседлый образ жизни, строящих деревянные дома, умеющих класть довольно сложные по строению печи. Автор романа пишет, что «Тэнгри словно привязал их к одному определенному месту – к ставшим родными горам, речкам озерам, к домам, возведенным на всю жизнь. В отличие от остальных хуннов, они предпочитали жить и умирать у себя дома. В обычае у них была и забота о мертвых соплеменниках» [Там же, с. 245]. К данной оппозиции применимо наблюдение Ю.М. Лотмана, высказанное в статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах»: «Говоря о средневековом понятии географического пространства, необходимо остановиться и на идее избранничества, органически вытекавшей из деления земель на праведные и грешные. Порожденная ростом стремления замкнуться в себе, свойственным средневековому обществу на некоторых его этапах, эта идея накладывала отпечаток и на представление о пространстве. Оппозиция «свое/чужое» воспринимается как вариант противопоставлений «праведное/грешное», «хорошее/плохое» [4, с. 300]. Соответственно, Саратай у Н. Лугинова – грешная, «чужая» земля, Харатай – праведная, населенная родственным народом.

С Саратаем связана фигура Окоя – одного из временных правителей государства и отца поводыря слепорожденного внука хуннского сёгуна Турара Хойгура. Слепой внук Турара Акол с детства слушался историй У Хуана о горах Куньлунь, священном месте, где проживают божества. Он выбирает в качестве поводыря для паломничества в святые места прохиндея Хойгура, т. к. именно его избрали высшие силы. Акол обладает способностью видеть невидимое, читать мысли и прозревать будущее. По поводу путешественников и путешествий Ю.М. Лотман пишет: «...длительное путешествие увеличивает святость человека. Одновременно стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение» [4, с. 299]. Сёгун Турар размышляет о паломничестве внука, используя словосочетания, близкие к формульным выражениям волшебной сказки: «Как добраться до тех мест за широкими пустынями, за быстрыми реками, за высокими горами?» [5, с. 149]. При этом Турар понимает, что палом-

ник обязательно должен быть пешим, а это «явно не хуннский путь, потому что истинного хунна невозможно представить без коня» [5, с. 149]. Пройдя большое расстояние, не раз оказавшись на краю гибели, поводырь Хойгур и внук сёгуна Акол оказываются на вершине горы Куньлунь, в мифологическом Верхнем мире. Авторы энциклопедии «Мифология» пишут, что Куньлунь в древнекитайской мифологии – священная гора, находившаяся на западной окраине китайских земель. Куньлунь считалась также местом обитания Си-ванму и бессмертных [6, с. 302, 303]. Си-ванму («владычица Запада») – в древнекитайской мифологии женское божество, хозяйка запада, обладательница снадобья бессмертия [Там же, с. 497]. То есть на горе Куньлунь (в переводе с китайского «Лунные горы») живут достигшие бессмертия люди, знающие рецепт волшебной пилюли, состоящей из множества ингредиентов.

Вот как выглядит фантастический Верхний мир в романе Н.А. Лугинова: глазам путников открылась внизу невиданная среди горной каменной бедности картина – долина, манящая разнообразной зеленью... Много разных деревьев, кустарников, цветов. Воздух стал густым и сочным. Голубели озерца с чистейшей водой, в воде плескалась рыба, над ней кружило множество разнообразных птиц [5, с. 306, 307]. В верхнем мире паломников по святым местам встретили долгожители: юная мать и ее престарелые сыновья. Мать постоянно отчитывает лохматого младшего из сыновей, часто забывающего принимать лекарство и по этой причине выглядящего гораздо старше матери и старшего брата. Юная женщина и ее младший сын угощают гостей изысканными яствами, которые выглядят как невзрачные серые комочки. Юная мать, прототипом которой, по всей видимости, послужила героиня китайской мифологии Си-ванму, поясняет, что серый комочек – это выжимка из сорока четырех целебных трав. Затем гостей укладывают спать в пещере, наполненной странным розовым свечением. Было похоже, что в стены пещеры были вкраплены драгоценные камни.

Оказывается, что достижением Верхнего мира паломничество Акола и Хойгура не заканчивается. Им еще нужно совершить путешествия к четырем священным камням красного, синего, белого и черного цвета в сопровождении проживающего среди бессмертных китайского философа Лао Цзы, который в беседах с юношами-паломниками высказывает мысли, близкие к изложенным в книге «Дао дэ Дзин»: «Много строгих законов в стране – народ беден. Больше законов и приказов – бесчисленны воров и разбойники. Мудрый говорит: я пребываю в бездействии – народ изменяется естественно. Я пребываю в покое – народ изменяется к лучшему. Я ни во что не вмешиваюсь – народ богатеет» [3, с. 36]. Не случайно также на священной горе паломники отправляются к камням. Камень – образ-символ магических сил, заключенных в неодушевленной материи. В похоронных церемониях он символизировал вечную жизнь [9, с. 135–136]. Автор романа выбрал четыре цвета для священных камней, опираясь на традиционную китайскую систему пяти элементов. Сначала паломники отправляются на восток к главному Восточному камню синего цвета. Причем как такового синего и голубого цвета у китайцев не существовало, они сливались с зеленым. Элемент востока – дерево. Синий цвет – символ Неба, с другой стороны, считался приносящим несчастья, т. к. ассоциировался с непостоянной стихией ветра. Затем юноши и мудрец Лао Цзы идут на юг к Красному Камню. Красный цвет соответствует стихии огня, и в наиболее радостные моменты китайцы предпочитают носить одежды именно этого цвета. Третий камень белого цвета располагается на западе. Белому цвету соответствует металл. Запад для китайцев – место, где царят хаос и гибель всего живого, белый цвет в одежде означает траур. В последнюю очередь паломники и философ посещают на севере Черный Камень. Элементом для черного цвета китайцы считают воду. Черный цвет символизирует познание и ученость, углубление в непознанное. Также перечисленные цвета связаны с временами года: синий – с весной, красный – с летом, белый – с осенью, черный – с зимой [8]. Посетив все камни, паломники отправляются домой, причем им на помощь приходит Лао Цзы, который превращается сам и превращает юношей в гусей. Благодаря этому сказочному превращению Акол, Хойгур и Лао Цзы за день преодолевают весь путь до местности Куёх Ары (в переводе с якутского «зеленый остров»), где их ждет бывший правитель Саратая с братом. По поводу паломничества юношей к святым местам исследователь Д.Ф. Загидуллина приходит к выводу, что сам поход «слепого мальчика в святые места Куньлуна представляет иное про-

чтение романа: как предсказание судьбы кочевых империй, как просьба о прощении за предстоящие набеги хуннов, как молитва за их будущее. Такой поворот заставляет вернуться к началу романа, искать причины предстоящих войн и исчезновения хуннов с исторической арены. И эти причины находятся в нраве, характере, мировоззрении древних тюрок» [1, с. 142].

Подводя некоторые итоги, отметим, что Н.А. Лугинов почти не описывает картин того пространства на границе с Китайской империей, по которой кочуют хуннские племена. Более или менее четкое представление читатель получает о государствах Саратай и Харатай. Саратай, населенный грешниками, воспринимается хуннами как чужая земля, в то время как праведный Харатай – родная. Реальное пространство имеет горизонтальную организацию, фантастическое – вертикальную. Одновременно это и роман о человеке, проживающем на Земле, и о его удивительном «путешествии» к себе истинному, в котором сочетается и светлая и темная сторона его натуры. Эти стороны человека дают ему возможность проявлять себя в разных жизненных ситуациях и делать выбор, при этом идти дальше, проживая все радости и невзгоды. Автор показывает, что один из героев – Хойгур, – приходит к пониманию, что человек своими мыслями создает все сам в своей жизни, и от того, как он мыслит, зависит его будущее. От каждого человека на Земле зависит будущее его народа, страны. К нему приходит осознание, что он не мелкая сошка, а творец, и каждый человек на Земле – творец. Много удивительного и необычного увидел герой из того, что зачастую находится в невидимом мире. Чтобы попасть в Верхний мир, Аколу и Хойгуру приходится долго и упорно карабкаться ввысь, на вершину мифической горы Куньлунь. Куньлунь китайской мифологии можно сопоставить с греческим Олимпом, населенным богами. По всей видимости, и древние греки, и древние китайцы были уверены, что божества населяют вершины высоких гор. По представлениям китайцев, Куньлунь был древней столицей, окруженной нефритовой стеной, внутри был прекрасный дворец. В романе «Время перемен» на вершине горы живут бессмертные юная мать, образ которой сближается с образом китайской богини Си-ванму, два ее сына и великий философ Лао Цзы. Описаний дворцов в романе нет, разве что ночуют паломники в пещере, стены и потолок которой украшены драгоценностями. Посетив четыре камня синего, красного, белого и черного цветов, символизирующих одновременно и четыре стороны света, и элементы дерева, огня, металла, воды, и четыре времени года, юноши-хунны под влиянием мудрого китайского старца Лао Цзы признают величие китайской философии и культуры и прозревают скорый распад и падение Хуннской империи.

Литература

1. Загидуллина Д.Ф. Николай Лугинов – сказитель истории древних тюрок // Национальные литературы в контексте культурной интеграции: сб. ст. Междунар. круглого стола. Казань, 2021. С. 135–143.
2. Ильченко Н.М., Маринина Ю.А. Париж как реальное и фантастическое пространство в изображении Э.Т.А. Гофмана и Ш. Бодлера // Научный диалог. 2019. № 7. С. 140–155.
3. Лао Цзы. Ле Цзы. Чжуан Цзы. Мудрость древнего Китая. М.: Грантъ, 2000.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010.
5. Лугинов Н.А. Время перемен: роман в повестях. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2018.
6. Мифология: Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.
7. Полякова Н.Ф. Поэтика фантастического пространства в повестях А.К. Толстого «Упырь» и А.Н. Толстого «Граф Калиостро» // Славянский мир: духовные традиции и современность: сб. материалов Междунар. науч. конф. (г. Тамбов, 23–25 мая 2017 г.). Тамбов: ООО «Принт-Сервис», 2017. С. 120–127.
8. Символика цвета в китайской культуре. [Электронный ресурс]. URL: <https://color-harmony.livejournal.com/213804.html> (дата обращения: 10.11.2021).
9. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001.

УДК 82(091)

И.Б. КАЗАКОВА
(Самара)

ВНУТРИ ВИРТУАЛЬНЫХ МИРОВ: СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ВИРТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Рассматриваются особенности изображения виртуального пространства в творчестве современных англоязычных писателей-фантастов. Автор отмечает в рассматриваемых произведениях Р. Сойера, В. Винджа, Т. Чана, Г. Игана такие общие черты, как изображение ограниченности и иллюзорного характера виртуальной среды, ее зависимости от реального мира.

Ключевые слова: научно-фантастическая литература, виртуальное пространство, Роберт Сойер, Вернор Виндж, Тед Чан, Грег Иган.

IRINA KAZAKOVA
(Samara)

INSIDE VIRTUAL WORLDS: THE PRESENTATION METHODS OF THE VIRTUAL SPACE IN THE MODERN SCIENCE FICTION

The article deals with the peculiarities of the presentation of the virtual space in the creative works of the modern English science fiction writers. The author underlines such general features as the presentation of the limitation, the illusive nature of the virtual space and its dependence on the real world in the considered works of R. Sawyer, V. Vinge, T. Chiang and G. Egan.

Key words: science fiction, virtual environment, Robert Sawyer, Vernor Vinge, Ted Chiang, Greg Egan.

Понятие виртуальной реальности, используемое для обозначения «специфической среды, особого пространственно-временного континуума, создаваемого с помощью компьютерной графики и полностью реализуемого в психике субъекта, определенным образом связанного с компьютером и погруженного в эту среду, активно действующего в ней» [1, с. 33], вошло в жизнь общества, науку и культуру в последней четверти XX в. и в настоящее время все чаще рассматривается не только как явление мира информационных технологий, но и как эстетический феномен. С этой точки зрения виртуальную реальность можно понимать в широком смысле – как вымышленный мир, возникающий в воображении зрителя или читателя при знакомстве с любым художественным произведением, и в узком смысле – как чувственно воспринимаемую среду, создаваемую электронными средствами компьютерной техники [Там же]. Виртуальная реальность в узком смысле стала предметом изображения в литературе, начиная с 30-х годов XX в., но особую популярность в литературе и искусстве тема виртуальной реальности приобрела в 80-е годы благодаря жанру киберпанка. В современной научно-фантастической литературе эта тема сохраняет свою актуальность, будучи тесно связанной с проблемой сканирования сознания – одной из важнейших для писателей-фантастов конца XX–XXI вв. На примере творчества современных англоязычных писателей-фантастов рассмотрим, каким образом виртуальная реальность изображается в современной литературе, с помощью каких приемов и средств писатели создают особое виртуальное пространство – место действия многих научно-фантастических произведений.

В творчестве канадского писателя Роберта Сойера (1960 г.р.) тема виртуальной реальности присутствует в романе «Смертельный эксперимент» (1995) [5], посвященном проблеме копирования сознания. После того, как героям романа удастся разработать эту технологию, они проводят опыт: сканируют сознание одного из персонажей, делают несколько модифицированных копий отсканированного сознания и помещают их в виртуальную среду. Первоначально эти виртуальные двойники получают

ограниченный доступ к сети, который, по словам их создателя, дает им возможность пользоваться различными библиотеками программ виртуальной реальности, например, имитациями различных развлечений (танцев, подводного плавания, альпинизма). Однако в романе отсутствует изображение знакомства двойников с этими виртуальными мирами: с самого начала двойники осознают ущербность этих миров, потому что помнят о реалиях физического мира, наполненного цветами, звуками, запахами – разнообразными неповторимыми ощущениями.

Виртуальным двойникам в романе Р. Сойера удается обойти ограничения, наложенные их создателем, и получить свободный доступ к сети. Автор не описывает, как выглядит для них осваиваемое ими виртуальное пространство, лишь сообщает, что они знакомятся там с разнообразной текстовой и графической информацией, один из них проникает на сайты с закрытыми данными, другой начинает эксперименты с искусственной жизнью – программой, имитирующей размножение рыбок в пруду. В целом Р. Сойер не уделяет внимания описанию того, как выглядит виртуальная среда обитания двойников, ограничиваясь лишь указаниями на ущербность этой среды с точки зрения возможностей чувственного восприятия.

В отличие от Р. Сойера американский фантаст Вернор Виндж (1944 г.р.) в повести «Куки-монстр» (2003) очень детально описывает виртуальную среду, в которую попадают его персонажи. Действие повести разворачивается в офисах, принадлежащих крупной ИТ-корпорации, и на прилегающей к ним территории. Только что принятая на работу в эту компанию сотрудница, осмотрев гигантский рабочий зал своего корпуса, выглядывает в окно и осматривает прилегающую территорию: «Совсем рядом с корпусом № 0994 располагались теннисные корты и плавательный бассейн. Чуть дальше, на склоне пологого холма, виднелись другие корпуса. Следующий холм был целиком занят полем для гольфа; участок за ним тоже принадлежал компании. По всему было ясно, что «Лотса-Тех» не испытывает недостатка в средствах, коль скоро компания сумела выкупить и застроить изрядный кусок каньона Рэннон, а ведь это было только лосанджелесское отделение!» [2, с. 72]. Получив по электронной почте загадочное письмо, героиня повести решает прогуляться по этой территории, и вблизи все эти объекты выглядят не менее достоверными, чем из окна офиса. Однако по мере того, как герои повести постепенно открывают для себя истину, заключающуюся в том, что они – загруженное в компьютер сознание, а окружающий их мир – это виртуальное пространство, прилегающая к офису территория приобретает все более зловещие черты: она никак не заканчивается, а на пути персонажей появляются все новые офисные здания, в которых работают их двойники. Сами герои повести начинают воспринимать окружающий пейзаж как «картинку», встреченных прохожих – как элементы декорации. Наконец, добравшись до вершины холма, замыкающего территорию, героиня повести ожидает натолкнуться на границу виртуального мира: «Теперь они были уже так близко к гребню горы, что казалось, будто до горизонта можно без труда дотянуться рукой. Глядя на него, Дикси Мэй вспомнила виденный когда-то фильм, в котором рассказывалось о каких-то беднягах – таких же обитателях виртуальных вселенных, как и они сами, – которые ценой невероятных усилий добрались до края света и обнаружили, что их мир со всех сторон огорожен непреодолимой стеной. Однако уже через несколько шагов они оказались на вершине, и Дикси Мэй смогла заглянуть за гребень. Внизу она увидела цепочки понижающихся холмов, которые постепенно переходили в долину Сан-Фернандо. Сквозь легкую золотистую дымку, укрывавшую долину, Дикси рассмотрела знакомую змейку шоссе 101, пролежавшего рядом с Тарзаной» [Там же, с. 167].

Автор не показывает, насколько велик виртуальный мир за пределами территории компании, и что произошло бы, если бы герои повести решили двинуться дальше. Основная особенность этого мира – его максимальная достоверность, которая необходима его создателям, чтобы скрывать от людей, чье сознание оказалось в виртуальном плену, истинное положение дел. Открыв для себя правду об этом мире, герои повести начинают видеть его ненатуральность, заключающуюся, в первую очередь, в его совершенстве: так, главная героиня Дикси Мэй вспоминает о «фантастически, неправдоподобно» чистых туалетах в образовательном центре, где она проходила подготовку перед приемом

на работу [2, с. 113]. Таким образом, тщательно проработанное виртуальное пространство в повести В. Винджа изображается как место заточения человеческого сознания, обреченного на повторение одного и того же жизненного цикла.

Если у В. Винджа виртуальная среда становится символом лжи и насилия над личностью, то в фантастической повести американского писателя Теда Чана (1967 г.р.) «Жизненный цикл программных объектов» (2010) правильно разработанное виртуальное пространство рассматривается как условие для успешного проведения эксперимента по созданию дигитантов – виртуальных существ, обладающих интеллектом и зачатками сознания. Первоначально компания-разработчик этих существ размещает их в объектно-ориентированном программном пространстве (ООПП) «Земля» – виртуальной среде для создания, существования и взаимодействия объектов программирования. В этом виртуальном пространстве имеются свои игровые континенты, где можно играть в многопользовательские игры, социальные континенты, где виртуально проводятся общественные мероприятия. Покупая дигитантов, люди в облике аватаров общаются с ними и с другими владельцами подобных существ в этом виртуальном мире: «На социальных континентах ООПП “Земля” открываются десятки яслей и игровых площадок, а календари общественных мероприятий покрываются густой сетью отметок событий для дигитантов: групповыми игровыми встречами, тренировочными классами, конкурсами талантов. Некоторые владельцы даже приводят своих дигитантов в гоночные зоны, где вместе с ними гоняют на машинах» [3, с. 96]. Возможности виртуального пространства, изображенного в повести, настолько велики, что пользователи могут создавать там собственные континенты с любыми особенностями среды: так, группа энтузиастов создает там ООПП «Марс», где начинает моделировать вымышленную инопланетную культуру.

Описывая возможности этой фантастической виртуальной среды, писатель не забывает упомянуть и грозящие ей опасности: в повести это, во-первых, вторжение хакеров и, во-вторых, устаревание самого программного обеспечения этого виртуального пространства, которое приводит к постепенному запустению и «вымиранию» этой среды. Автор показывает таким образом, что, какой бы богатой и разнообразной ни была жизнь в виртуальном пространстве, она все равно остается симуляцией жизни, управляемой внешними силами.

В произведениях одного из крупнейших представителей современной научной фантастики – австралийского писателя Грегга Игана (1961 г.р.) – местом действия также нередко оказывается виртуальное пространство. Так, в романе «Город перестановок» (1994) изображается виртуальный мир, куда помещаются Копии – отсканированное сознание людей, надеющихся таким образом достичь бессмертия или укрыться от проблем реального мира. Виртуальная среда в романе Г. Игана подобна пространству в компьютерной игре: она «подгружается», когда появляется наблюдатель, и исчезает, когда на нее не смотрят. «Кажущиеся световые лучи воссоздавались с помощью возбуждения отдельных палочек и колбочек в симуляции сетчатки, проецируясь на виртуальное окружение и точно определяя, что необходимо вычислить: множество деталей в центре поля зрения и намного меньше – по краям. Объекты, находящиеся за пределами видимости, не «исчезали целиком, если могли повлиять на освещение соседних предметов <...> Любая часть комнаты в каждый момент имела ровно такое разрешение, какое требовалось, чтобы обмануть его – ни больше, ни меньше» [4, с. 2–3]. Мир за окном комнаты кажется настоящим – ведь это не симуляция, а видеозапись, при этом герой знает, что лишь малая часть этого мира доступна для него: при попытке пересечь невидимую границу Копия отбрасывается назад, в пределы своей локации. Это виртуальное пространство дополняется статистами-прохожими, которые являются частью симуляции реальности. Основные неудобства, с которыми сталкиваются Копии в этом мире, связаны в первую очередь с его зависимостью от внешнего, реального мира, где находятся компьютеры, хранящие в себе виртуальную среду и ее обитателей: стоило только правительству объявить об использовании всех компьютерных мощностей для реализации программы контроля за климатическими изменениями, как тщательно отлаженные виртуальные миры оказываются под угрозой исчезновения.

Приведенные примеры описания виртуального пространства в современной научно-фантастической литературе свидетельствуют о том, что при их создании писатели руководствовались отчасти произведениями представителей киберпанка, таких, как Ф.К. Дик (у которого можно найти скорее «паравиртуальную», психоделическую реальность [1, с. 39]) или У. Гибсон, отчасти – дизайном современных компьютерных игр, имеющих тщательно проработанное виртуальное пространство. В контексте гуманитарной проблематики рассматриваемых произведений виртуальное пространство предстает, в первую очередь, как подделка реального мира, призванная ввести человека в заблуждение и ограничить его свободу. Обращение к этой теме позволяет писателям не только изображать гипотетические технологии и возможные последствия их внедрения, но и поднимать «вечные» – онтологические, экзистенциальные, моральные – вопросы, что объясняет востребованность темы виртуального пространства в современном искусстве и литературе. Дальнейшее изучение способов изображения виртуального пространства в современной научной фантастике даст возможность понять основные тенденции в развитии этой темы в разных видах искусства.

Литература

1. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 32–60.
2. Виндж В. Куки-монстр // Виндж В. Сингулярность: сб. / пер. с англ. М. Левина, В. Гришечкина. М.: Изд-во АСТ, 2019. С. 63–218.
3. Чан Т. Жизненный цикл программных объектов // Чан Т. Выдох: сб. / пер. с англ. В. Гришечкина, М. Вершовского, К. Егоровой. М.: Изд-во АСТ, 2020. С. 79–217.
4. Egan G. *Permutation City*. N. Y.: Harper Collins Publishers, 1995.
5. Sawyer R.J. *The Terminal Experiment*. N. Y.: Soulwave, 1997.

УДК 82

Е.В. ЛОБАНОВА

(Тула)

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ И ОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОРА В СКАЗКАХ А.С. ПУШКИНА

Предпринята попытка анализа представленных в сказках А.С. Пушкина пространственных моделей, сюжетов и образов фольклора и их роли в формировании национальной картины мира русского человека.

Ключевые слова: сказки А.С. Пушкина, фольклор, хронотоп, пространственные модели, художественное пространство.

ELENA LOBANOVA

(Tula)

SPATIAL MODELS AND IMAGES OF FOLKLORE IN THE FAIRY TALES BY A.S. PUSHKIN

The article deals with the effort of the analysis of the presented spatial models, plots and images of the folklore in A.S. Pushkin's fairy tales and their role in the development of the national world picture of the Russian man.

Key words: A.S. Pushkin's fairy tales, folklore, chronotope, spatial models, artistic space.

Одной из ключевых мировоззренческих категорий является «картина мира». В восприятии исследователей (философов, культурологов, литературоведов) эта категория является своеобразным ключом к пониманию того, что есть «сущее», что есть «бытие» и какое место в «сущем» занимает человек. У литературоведов и культурологов «картина мира» вызывает особый интерес, т. к. постижение смысла бытия является предметом, целью и задачей искусства слова.

«Картина мира» не существует вне пространства и времени. Категории «пространство» и «время» буквально пронизывают любой художественный текст» [7, с. 101], организуют его целостность, раскрывают глубинный смысл. М.М. Бахтин, исследуя категории «пространство» и «время», ввёл термин «хронотоп»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “времяпространство”»)» [2, с. 9]. При этом в характере «хронотопов» он видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире [3, с. 59].

Литературоведы, говоря о пространстве, прежде всего? имеют в виду художественное пространство, лишь отражающее действительность, а не являющееся ею. Исследователь И.В. Роднянская даёт следующее толкование художественного пространства: «художественное пространство – это важнейшая характеристика образа художественного, обеспечивающая целостное восприятие художественной действительности и организующая композицию произведения» [6, с. 488]. Для Ю.М. Лотмана художественное пространство «представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [4, с. 251]; «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [Там же, с. 258].

Таким образом, художественное пространство является частью хронотопа, обладающей устойчивым комплексом свойств, признаков и образов. Функции художественного пространства – отражение и познание действительности, служащие для моделирования «картины мира».

Культурологи рассматривают пространство иначе, чем литературоведы. Так, известный культуролог Г.Д. Гаче изучает пространство в контексте национальных культур. Национальную модель мира он определяет как «Космо-Психо-Логос», используя древний натурфилософский язык четырех сти-

хий (Земли, Воды, Огня и Воздуха). Соотношение пространственных и бытовых элементов составляет, по его мнению, «национальный образ и модель мира».

Рассмотрим пространственные модели в сказках А.С. Пушкина с точки зрения «картины мира», определяемой литературоведами и культурологами. Анализ пространства произведения литературы предполагает исследование важного свойства этой категории – особенности, присущие данному направлению литературы и типу культуры, к которому произведение относится или какой в нём описывается. Исходя из сказанного, мы можем назвать рассматриваемые произведения русскими литературными сказками, а выявлять и анализировать мы будем модели пространства, в которых разворачивается сюжет сказок.

В настоящем исследовании мы не ставим цель выяснить источники сказок А.С. Пушкина, но придерживаемся мнения, что его сказки основаны на народном фольклоре, а именно – на так называемых «бродячих сюжетах». Эти сюжеты представляют собой устойчивые комплексы сюжетно-фабульных мотивов, составляющие основу устного или письменного произведения, встречающиеся в фольклоре разных стран и меняющие свой облик в зависимости от среды своего бытования. Условно «бродячие сюжеты» можно разделить на несколько групп, распределим сказки А.С. Пушкина по этим группам:

- героические, повествующие о подвигах героев, витязей: «Руслан и Людмила»;
- мифологические или волшебные-сказочные, в основе которых лежат сказания, мифы и предания о драконах (сказочных змеях), чудесных девах (оборотнях), о злых демонах, уничтожить которых можно только сложным и хитрым способом: «Сказка о царе Салтане»;
- сказочно-бытовые, основанные на бытовых явлениях: наследование или обретение имущества, обряд «умыкания» невесты, клеветнические интриги, нацеленные на изгнание нежелательного родственника: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о золотом петушке», «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях»;

- новеллистически-бытовые или сатирически-бытовые, а именно – анекдоты о глупцах, вероломных супругах, сказки о попах, хозяевах и их работниках и т. д.: «Сказка о попе и работнике его Балде».

Опираясь на классификацию сказочных сюжетов, созданную Н.П. Андреевым по система Аарне, определим, какие из них выявляются в сказках А.С. Пушкина [1]:

- сатирически-бытовые и две сказочно-бытовые: 1063 – кто дальше бросит дубину, 1072 – бег наперегонки, 1082 – кто понесёт лошадь, 555 – золотая рыбка, 518 – обманутые лешие;
- героическая, сказочно-волшебная и сказочно-бытовая: 400 – муж ищет исчезнувшую или похищенную жену/юноша женится на царь-девице (волшебнице), 480 – мачеха и падчерица, 512 – прогнанная сестра, 883 – оклеветанная девушка, 884 – покинутая беременная жена, 709 – мёртвая царевна, 431 – лесной дом, 508 – благодарный мертвец, 569 – чудесная шапка.

Сюжеты сказок А.С. Пушкина раскрывают «картину мира» как художественное пространство, которое можно назвать моделью мира русского человека, выраженную языком поэта XIX в. При этом следует учесть, что «картина мира» русского человека с течением времени менялась: дохристианская Русь и христианская Русь – два разных мира, но изменение «картины мира» в нашей культуре шло не путём замены старых образов новыми, а путём их наслаивания и смешения – к «старому» добавлялось «новое».

В сказках А.С. Пушкина мы видим несколько пространственных моделей: реальную, мифологическую, фантастическую, космическую и психологическую.

Реальная пространственная модель представлена географическими объектами: суша, море, поле, лес, сад, горы, пещера, город, жилище человека (землянка, изба, подворье, дворец). В то же время некоторые реальные объекты относятся к фантастической пространственной модели, так в море живут «волшебные помощники» (золотая рыбка, Царевна-лебедь, морские витязи, бесы), в пещере живёт волшебник Финн, в лесу и волшебном саду обитают «антагонисты» – колдунья Наина, чародей Черномор.

С сюжетом сказки тесно связан лейтмотив, под которым мы понимаем основную мысль, повторяемую неоднократно или подчёркиваемую в заключении (морали) сказки, а также художественный образ или выразительную деталь, служащие для раскрытия авторского замысла. Мораль в первую очередь связана с ценностным полем культуры. Если говорить о христианской культуре, то православие отличается от европейского христианства: в нашем «разделении» мира нет «Чистилища», православные признают только «Рай» и «Ад». Русский человек живёт здесь и сейчас, но он связан с космическим пространством, к которому можно отнести и загробную жизнь. Грешник, т. е. нарушающий моральные табу, попирающий ценности, попадёт в «Ад», праведнику и раскаявшемуся открыта дорога в «Рай». Ценности и ценностные табу акцентируются в морали сказки, вид греха или добродетели и расплата/награда раскрываются в лейтмотиве.

В сатирическо-бытовой и двух сказочно-бытовых сказках А.С. Пушкина ясно виден лейтмотив «жадность и наказание за неё», моральные ценности и наказание подчёркиваются так:

«А Балда приговаривал с укоризной:

«Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной»» [5, с. 627].

«А народ-то над ним насмеялся:

“Поделом тебе, старый невежа!

Впредь тебе, невежа, наука:

Не садися не в свои сани!”» [Там же, с. 652].

«Глядь: опять перед ним землянка;

На пороге сидит его старуха,

А пред нею разбитое корыто» [Там же, с. 653].

В других сказках А.С. Пушкина прослеживается обряд, корни которого уходят в языческие времена. Речь идёт об обряде инициации: подросток проходит ряд испытаний, что определяет его готовность перехода к роли взрослого члена общества, к которому он принадлежит, и разрешает/не разрешает ему совершать определённые действия, например – принимать участие в охоте и военных походах, вступать в брачный союз, начинать вести собственное хозяйство и т. д.

В поэме «Руслан и Людмила», «Сказке о царе Салтане» и «Сказке о мёртвой царевне и семи богатырях» лейтмотивом выступает брачный союз. Испытания, выпадающие на долю главных героев, дают им своего рода «разрешение» на создание семьи и заведение собственного хозяйства. Следует обратить внимание на объекты реальной пространственной модели, тесно переплетающиеся с мифологической пространственной моделью: бочка, в которую посажены Гвидон и его мать, хрустальный гроб царевны, укрытый в пещере, прямо указывают на символическую «смерть» героя, на его переход в иной мир. Руслан же на самом деле убит соперником.

Объектами мифологической пространственной модели выступают «дурные, гиблые места»: чащоба, пещеры, болота, заколдованные места и т. д. В сказках А.С. Пушкина такие места несколько сглажены – не вызывают ужаса, но вполне очевидно, что они могут оказаться гиблыми для непосвящённого человека, т. к. относятся к ритуалу инициации:

– остров, затерянный в океане, на котором Гвидон должен самостоятельно обустроить свою жизнь;

– лесной дом семи братьев – испытание для молодой девушки, она должна показать себя как хозяйка дома, как взрослый член семьи.

Руслан, в поисках Людмилы, попадает в лес, едет через поле, т. е. пересекает объекты реальной пространственной модели, но в то же время он попадает в фантастическую пространственную модель – в мир Черномора. Он, сразу после возвращения в Киев, должен вступить в схватку с реальными врагами – неприятелем, напавшим на город, а в фантастическом мире сражается с Черномором.

Связующим звеном между реальной и мифологической пространственными моделями выступают «волшебные помощники» – Финн, Царевна-лебедь, антагонисты – Наина, Черномор, волшебные предметы – шапка-невидимка, говорящее зеркальце, «благодарный мертвец» – голова великана, брата

Черномора. «Благодарный мертвец» – особый образ фольклора, он указывает на связь с предками, выступающими защитниками и помощниками ныне живущих.

Таким образом, «картина мира» русского человека от художественного пространства литературной сказки приближается к хронотопу, на который указывал Бахтин, и национальной картине мира, определённой Гаче.

Русский человек живёт в двух измерениях. Он одновременно и язычник, и христианин: он совершает определённые свадебные обряды, «перемещающие» его в фантастическую и мифологическую пространственные модели обряда инициации, но брачный союз совершается по христианским канонам. Погибший герой сказки (Руслан) воскрешается живой водой, но царевна умирает «под образами». Руслану помогают волшебник и «благодарный мертвец», королевич Елисей обращается за помощью к силам природы – Солнцу, Месяцу, Ветру, т. е. к объектам космической пространственной модели. Хронотоп сказок А.С. Пушкина, таким образом, тесно связан с хронотопом русского сказочного фольклора: моральные ценности русского человека-язычника переплелись с ценностями православного христианина, обычаи предков влились в жизнь новых поколений. Здесь мы можем сказать о психологической пространственной модели – внутреннем мире субъекта, героя сказки и реального человека. Для русского человека «сущее», т. е. космическая пространственная модель, есть природомир, объединяющая космические объекты, силы природы (ветер, океан и т. д.), религиозные воззрения и реальность. Его «бытие» – существование и жизнедеятельность, основаны на спайке моральных законов язычества и православия. Русский человек занимает в «сущем» место не игрушки рока (судьбы), а со-творца реальной пространственной модели, взаимодействующим с другими пространственными моделями через «память предков».

Литература

1. Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Издание русского географического общества, 1929.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа: Академия, 1999.
4. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988.
5. Пушкин А.С. Избранные сочинения: в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1978.
6. Роднянская И.В. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 487–489.
7. Семенов А.Н. Пространство и время художественного текста // Вестник Югорского государственного университета. 2005. № 1(1). С. 100–108.

УДК 821.161.1

А.М. ЛОБИН

(Ульяновск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ

«Постапокалиптика» – это жанр фантастики, в котором описываются последствия глобальной катастрофы (войны, пандемии, падения метеоритов, нашествия инопланетян или зомби), поставившей человечество на грань гибели. Он имеет устойчивые жанрообразующие признаки, одним из которых является специфическая модель художественного пространства.

Ключевые слова: художественная футурология, художественное пространство, современная беллетристика, постапокалиптика, фантастика.

ALEKSANDR LOBIN

(Ulyanovsk)

FICTION SPACE OF THE MODERN RUSSIAN POST-APOCALYPTIC FANTASY

“Post-apocalypitics” is the genre of the fantasy where there are described the consequences of the global catastrophe (war, pandemia, meteoric impact, invasion of the inhabitants from another planet or zombies) bringing the humanity to the brink of death. It has the changeless genre forming traits, one of it is a specific model of the fiction space.

Key words: art futurology, fiction space, modern fiction, post-apocalypitics, fantasy.

Постапокалиптическая фантастика (далее – «постапокалиптика», «постап», «ПА») – одна из составляющих эсхатологического дискурса, отражающего коллективный страх перед будущим. Картины гибели человечества присутствуют во всех развитых мифологиях (Рагнарёк, собственно Апокалипсис, Всемирный потоп и др.), но как литературный жанр ПА начал складываться только в XIX в. Так, например, в литературе и живописи возникла т. н. «школа катастроф», главной целью которой было «показать беззащитность и слабость человека перед лицом Творца или грозной всемогущей стихии» [9, с. 167].

В числе классических постапокалиптических произведений можно назвать «Войну миров» и «Войну в воздухе» Г. Уэллса, «Адама и Еву» М.А. Булгакова, «Вечный хлеб» А. Беляева, «Войну с саламандрами» К. Чапека, «Мальвиль» Р. Мерля, «День триффидов» Д. Уиндема, а также «Противостояние» и «Мобильник» С. Кинга. В СССР «постап» присутствовал в описании погибших иных цивилизаций: «Обитаемый Остров» бр. Стругацких, «Город наверху» К. Булычева и др.

Эпохой расцвета ПА-фантастики стала вторая половина XX в., когда возникла реальная угроза тотальной войны и последующей ядерной зимы. Именно тогда в США зародилась субкультура «сюрвайверов» («выживальщиков»). Техногенные катастрофы, изменение климата и обострение международных отношений в начале XXI в. вновь актуализовали эти социальные фобии. В России в настоящее время существуют многочисленные форумы («Палата 151», «Форум выживальщиков») и профильные сайты («Гнездо параноика», «Чтобы выжить», «Время Апокалипсиса» и др.), где прогнозируются различные катастрофы и разрабатываются методы выживания, есть также интернет-магазины, где можно приобрести необходимые для этого товары.

Неудивительно, что постап стал одним из ведущих направлений современной фантастики. В настоящее время продолжают выходить многотомные межавторские серии «Вселенная “Метро-2033”» (Д. Глуховский и др.), «Мир “Эпохи мертвых”» (А. Круз и др.), «Зона 31» (А. Конторович, Б. Громов...), «Чистилище» (С. Тармашев...), «Анабиоз» (А. Гравицкий, С. Палий...), “Survarium” (А. Левицкий, В. Ноч-

кин...). Достаточно близки по содержанию циклы романов о «локальных катастрофах», описанных в аналогичных сериях “S.T.A.L.K.E.R.”, “Z.O.N.A.”, “S.T.I.K.S”, “SECTOR”, «Технотьма», «Зона смерти» и др. Широко известны авторские циклы А. Круза («На пороге тьмы»), В. Денисова («День G», «Антибункер»), А. Рыбакова («Зона Тьмы»), Б. Громова («Терский фронт»), Э. Веркина (“INFERNO”), О. Верещагина («Горны империи», «Николай Романов»), Б. аль Атоми («Мародер»), Я. Валетов («Ничья земля») и многих других авторов. Компьютерные игры “Fallout”, «Метро 2033», “Escape from Tarkov” и др. образуют отдельный жанр “Survive the Horror”. Количество ПА-фильмов, таких как «Безумный Макс», «Обитель зла», «Водный мир», «28 дней» и сериалов типа «Ходячие мертвецы» просто не поддается подсчету.

Эсхатологическая проблематика привлекает внимание многих исследователей [1, 3, 4, 10]. Во многих случаях именно художественные произведения выступают в роли исследуемого материала [6, 8]. Однако, в литературоведении основное внимание уделяется жанру антиутопии и романам-катастрофам [2, 9], а постапокалиптическая фантастика литературоведами практически не исследована. Высокий интерес к современной эсхатологии, а также необходимость изучения жанровой парадигмы художественной футурологии обеспечивает актуальность данной работы. Анализ художественного пространства, произведенный в данной статье, позволяет решить несколько задач:

- расширить общее представление о моделях художественного пространства в литературе;
- уточнить жанровые границы постапокалиптической фантастики;
- конкретизировать образ будущего у современных фантастов.

Цель работы – исследовать топос избранных ПА-произведений и описать модели художественных пространств, представленных в наиболее известных постапокалиптических романах. Материалом исследования стали наиболее популярные циклы: «Метро 2033» Д. Глуховского и «Эпоха мертвых» А. Круза, а также отдельные произведения А. Конторовича, Б. Атоми, В. Денисова, Э. Веркина, А. Шаханова и др.

Предварительно хотелось бы уточнить жанровые черты постапокалиптического романа. В плане сюжета ведущим жанрообразующим признаком ПА является событие Катастрофы в обозримом прошлом, итогом которой становится духовная и технологическая деградация человечества, разрушенные города, борьба за ресурсы, деление на свободных и рабов или выживших и мутантов [10, с. 48]. Это типичные ретрофутуристические миры, т. к. даже в произведениях, где описано достаточно отдаленное посткатастрофное будущее, прежняя цивилизация как правило не возрождается, но обязательно сохраняются отдельные последствия катастрофы (Д. Уиндем «Отклонение от нормы», С. Коллинз «Голодные игры», «День свершений» В. Жилина, А. Круз «Рейтар» и др.)

Содержание современных ПА романов ориентировано на сюжеты компьютерных игр, в которых основными игровыми действиями являются стычки с бандитами и мутантами, сбор трофеев («мародерка») и торговля ими, а основным сюжетным событием становится выполнение квеста.

Обобщенно художественный мир постапа можно представить как конгломерат небольших поселений и кочевых групп, живущих по законам раннего феодализма. Следует отметить, что авторы традиционно предпочитают описывать ретрофутуристические социумы, отстоящие от момента Катастрофы не более, чем на одно поколение. Это самая востребованная хронология, т. к. она позволяет сохранить живую память о прошлом и фрагменты материальной культуры (огнестрельное оружие, автомобильный транспорт, консервы и пр). Присутствуют также остаточные последствия Катастрофы (безлюдные пустоши, опасные развалины, радиация и т. п.) и агрессивные существа (зомби, мутанты, одичавшие животные).

В качестве эталонного постапокалиптического романа можно рассматривать «Метро-2033» Д. Глуховского, в котором изображается метро, где через двадцать лет после ядерной войны обитают уцелевшие москвичи. На поверхности – радиация и мутанты, на нижних уровнях и в заброшенных тоннелях – крысы, чудовища и смертельно опасные аномалии. Люди кормятся тем, что выращивают свиней и грибы под землей, другие необходимые ресурсы добывают наверху т. н. «сталкеры». Крысы –

дежурное блюдо, основное средство платежа – патроны. Социум функционирует по уже описанной модели: каждая станция стала отдельным государством, которое торгует или воюет с остальными. Поражает политическое многообразие мира: здесь есть торговая республика Ганза, объединяющая станции кольцевой линии, есть коммунистическая Красная линия, есть также фашисты, анархисты и всевозможные сектанты. Все это вместе напоминает некий социополитический карнавал.

Общий обзор художественного пространства постапокалиптической фантастики дает двойственное впечатление: с одной стороны, пространство ПА достаточно специфично, т. к. оно обладает собственной эстетикой и ярко выраженной атрибутикой (особенно заметной в кинематографическом пространстве), а с другой – традиционный набор структурных элементов пространства, таких как «защищенные поселения» или «дикие земли» на первый взгляд не является уникальным. Скорее, это традиционный набор любого приключенческого романа. Напрашиваются вопросы: отличаются ли радиоактивные пустоши от прерий, есть ли разница между кровожадными индейцами и разумными мутантами, присутствуют ли общие черты между станциями Глуховского и рыцарскими замками В. Скотта? Для рассмотрения этих вопросов следует обратиться к анализу исследуемых текстов.

Художественное пространство, как и пространство географическое, обладает рядом оппозиционных характеристик, которые могут быть использованы для его анализа. Так, первой такой характеристикой следует считать его структуру: «целостное или фрагментарное», «замкнутое или открытое», «одно или многоуровневое». Во вторую очередь необходимо оценивать качественные характеристики: «известное/неизвестное», «опасное/безопасное», «проходимое/непроходимое», «доступное/труднодоступное», «враждебное/лояльное», «упорядоченное/неупорядоченное» и пр. Особенно важна ценностная составляющая, где универсальной категорией можно считать оппозицию «свое/чужое» пространство. Кроме того, нельзя не учитывать функциональную роль топоса в произведении, т. е. его роль в организации сюжета и читательской рецепции.

Эталоном для оценки художественного пространства постапа может служить описанный топос современного условно благополучного мира. В качестве точки отсчета можно использовать принципиальную возможность человека проживать и путешествовать в одиночку без оружия и специальной подготовки. Очевидно, что и в современном мире далеко не все регионы одинаково доступны и безопасны. Тем не менее, мы исходим из предположения, что в настоящий момент на Земле не осталось принципиально недоступных и неизвестных мест, а для путешествия из Петербурга в Москву не требуется специальных навыков, оружия и колонны бронемашин.

Первое, что отличает пространство постапокалиптическое от «условно нормального» – его фрагментарность и непрозрачность. В постапе мир упорядоченный приходит в хаотическое состояние и раскалывается на неоднородные и нестабильные фрагменты, живущие по собственным законам. У этого мира нет центра и периферии, он становится труднопроходимым и непредсказуемым. Для сравнения: Филеас Фогг, герой романа Ж. Верна, объехал вокруг света за восемьдесят дней по заранее рассчитанному маршруту и расписанию. Ему часто приходилось подвергаться опасностям и преодолевать препятствия, но, тем не менее, удалось выдержать график, причем главным его оружием стала чековая книжка, а не револьвер. Кроме того, его дом в Лондоне ждал его в полной сохранности и Фоггу было куда возвращаться с молодой женой.

В постапокалиптическом мире такое путешествие в принципе невозможно – здесь вооруженные герои передвигаются, как правило, наугад от одного укрепленного поселения до другого и желательно – в составе группы. Так, Артем, герой романа Д. Глуховского «Метро-2033» шел пешком от родной станции «ВДНХ» до «Библиотеки имени Ленина» около месяца. За это время он много раз подвергался смертельной опасности: сначала чудом не погиб в аномалиях на перегоне между «Алексеевской» и «Рижской», а затем и у «Китай-города»; на «Тверской» его приговаривают к смерти за убийство; на «Павелецкой» Артем попадает в долговое рабство, затем бежит оттуда и т. д. Следует отметить, что действительно безопасных комфортных условий для жизни в метро нет – доминируют темнота, антисанитария, голод, холод и всеобщая агрессия. Подобная ситуация в постапе является нормой.

Главный герой трилогии «Я! Еду! Домой!» А. Круза из цикла «Эпоха мертвых» в условиях свершившегося зомби-апокалипсиса должен добраться из штата Аризона домой в Подмосковье. На это путешествие у него уходит ровно четыре месяца. В процессе он много раз сталкивался с бандитами, убил множество зомби и мутантов, трижды был ранен и потерял обоих спутников. Он передвигался на машине, самолете, корабле, опять на машине, затем снова на корабле и вновь на машине, и каждый раз был вынужден выбирать дорогу наугад через мертвый мир – в нормальном «докатастрофном» мире он мог бы долететь с пересадками без особых проблем за сутки.

Большую часть пространства в ПА-мире занимают «дикие территории» – обжитые некогда места, где еще сохранились дороги, мосты и заброшенные постройки. Они, в принципе, пригодны для жизни, но здесь отсутствуют закон и порядок, тут можно попасть в бандитскую засаду или аномальную ловушку, подвергнуться нападению мутантов или диких животных. «Дикие территории», в то же время, является значимым источником ресурсов: в брошенных машинах, квартирах, магазинах и складах можно разжиться бензином, оружием, одеждой, продуктами и т. д.

В плане некоторых структурных характеристик (проходимости, доступности, целостности и прозрачности), а также в плане безопасности эти «дикие территории» мало чем отличаются от неизведанных земель в приключенческих романах. Так, спасители капитана Гранта из другого романа Ж. Верна прошли вокруг света через три материка и несколько островов, где столкнулись с бандитами, людоедами и пиратами, преодолевали горы и пустыни, едва спаслись от наводнения, сталкивались и с хищниками.

Однако здесь есть, на наш взгляд, различия качественного характера. В классическом приключенческом романе все дикие земли представляют собой периферию цивилизованного мира, либо пересечение с другой, первобытной цивилизацией. С дикарями можно как-то договариваться и сосуществовать, а вот с мутантами это уже невозможно. Кроме того, неявно предполагается, что в неоромантическом приключенческом романе все дикие земли когда-нибудь станут цивилизованными и эстетика пространства здесь пронизана героической романтикой фронта. Постапокалиптические миры, в свою очередь, строятся на романтике выживания и эстетике гибели. Эти различия влекут за собой существенные различия в мотивации героев и магистральном сюжете.

В качестве сравнительно безопасных и упорядоченных локаций в ПА выступают укрепленные поселения. Их номенклатура достаточно широка: от скрытых подземных убежищ до торговых поселений на месте уцелевших городов. Все они отличаются закрытостью и повышенной защищенностью: блокпосты, стены, колючая проволока, огневые точки и т. д. Апокалиптическая специфика присутствует и здесь, но в целом они мало отличаются от защищенных поселений любого фронта. Эти пространства можно считать условно «своими», здесь герои могут получить убежище, необходимые товары и помощь. Следует отметить большие различия в техническом уровне и технологиях: в одних социумах люди почти одичали и даже огнестрельное оружие для них большая ценность, в других сохранились электричество, связь и высокотехнологичная медицина. Такова, например, разница в уровне жизни между Полисом, Ганзой и большинством других станций «Метро-2033».

Действительно специфичным типом пространства в постапе являются т. н. «зоны»: радиоактивные пустыни, аномальные районы, «замертвяченные» города и другие эпицентры Катастрофы. Они в принципе не годятся для жизни, являются источниками радиации и рассадником мутаций. Здесь действуют иные законы иной природы – прообразом всех этих «зон» и «пустошей» является «хармон-тская зона» из романа бр. Стругацких «Пикник на обочине». Современные авторы добавили к аномалиям всевозможных мутантов, причем наиболее страшными из них являются мутанты, получившиеся из бывших людей (зомби, мьюты, психи и пр.). В то же время эти «зоны» могут являться источником ценных «артефактов» и знаний. Эти пространства принадлежат, скорее, к нечеловеческому миру, что роднит жанр ПА с произведениями мистическими и фэнтезийными, где также могут присутствовать фрагменты «иног мира», как, например, в «мирах Ктулху» Г. Лавкрафта.

В качестве типичного примера такой «зоны» также можно рассматривать Москву в «Метро-2033». Трудно понять, какой именно боевой катаклизм поразил Москву в этом мире. Заявлено,

что это ядерный взрыв, но, вопреки всем законам физики, уровень заражения не спал и поверхность по-прежнему непригодна для жизни. Там же всего за двадцать лет развелось неимоверное количество мутантов, в т. ч. летающих, которые чрезвычайно опасны для людей. В Кремле завелся монстр, обладающий гипнотическими пси-способностями, в районе «Ботанического сада» появились разумные «черные» мутанты, одним своим видом вызывающие дикий ужас у людей, но на самом деле вполне дружелюбными. Наверху в Ленинской библиотеке хранилась некая книга, охраняемая мутантами «библиотекарями» (аналог морлоков) которую хотят получить брамины Полиса, а на станции «Маяковская» – уцелевшая батарея РСЗО, необходимая для борьбы с мутантами. Таким образом, герои вынуждены раз за разом выходить на поверхность и сталкиваться с враждебным Хаосом.

Люди, населяющие мир постапа, также являются неотъемлемой частью его художественного пространства. Их общей чертой становятся снижение мобильности и повышение агрессивности, вызванные объективными причинами, а также этическая деградация, степень которой равна деградации инфраструктуры. Здесь можно выделить «мирных» жителей укрепленных островков цивилизации, сохранивших по возможности и даже пытающихся восстановить докатастрофные отношения. Вторая категория – бандиты, людоеды и прочие, представляющие собой деградировавшую часть социума, создающие иногда особые «бандитские районы», живущие по антиобщественным законам (понятиям). Они могут быть хорошо организованы, но это – паразитическая ретроцивилизация, возникающая на обломках старого мира. Зомби, мутанты и прочие не-человеческие персонажи представляют собой сюжетную персонификацию Хаоса. Особняком стоят герои Пути, не принадлежащие к одному из маркированных топосов (сталкеры, наемники, охотники, странники).

И здесь мы переходим к проблеме отношения сюжетного и художественного пространств в постапе. Они достаточно сложны, но все же складывается впечатление, что сюжет здесь выполняет преимущественно служебную функцию. Главным фабульным событием становится выполнение миссии, а оно, в свою очередь, связано с перемещениями на большие расстояния и через множество разнообразных локаций, что дает автору возможность показать этот мир во всех деталях. Таковы уже названные «Метро-2033», его продолжения и большинство фанфиков этой серии, путешествие лежит в основе цикла А. Круза «Эпоха мертвых», М. Острогина (Э. Веркина) «Бог калибра 58» и многих других произведений. Упрощенным вариантом путешествия может стать бродяжничество как образ жизни (Б. Громов «Солдат без знамени», А. Мичурин «Песни мертвых соловьев» и др.)

Хронотоп Дороги со всеми его атрибутами (целью, засадами, погонями, встречами, внезапными препятствиями и т. д.) генерирует ситуации испытания для героя и тем самым выстраивает сюжет. Особенно это заметно в романах, созданных на основе игровых вселенных («S.T.A.L.K.E.R», «FALLOUT», «Метро 2033», «Escape from Tarkov») – таких как циклы «Метро-2033» Д. Глуховского, «Survarium» В. Ночкина и др., «INFERNO» Э. Веркина, «Ничья земля» Я. Валетова.

В произведениях, где авторы пытаются добросовестно моделировать обозримые последствия какой-либо катастрофы особого изобилия мутантов и локаций не наблюдается. В частности, А. Круз в предисловии к роману «После» писал, что *«в этой книге не будет ни навечно зараженной земли, ни двухголовых мутантов и “чудовищ ядерных пустошей”, а также злодеев в шипах и коже в стиле “Безумного Макса” или игры “Фоллаут”... потому, что хоть эта книга и фантастика, но все же не настолько... постъядерный мир будет просто миром разрушенным, не более»* [5]. На тех же принципах построены романы В. Денисова «День G» и «Антибункер», «Солдат без знамени» Б. Громова, «Пепельная земля» А. Конторовича и некоторые другие.

Можно предположить, что эта разница во-многом определяется запросами читательской аудитории, которая также очень неоднородна. Одна группа читателей (условно – «выживатели») хочет получить реалистичный футурологический прогноз, где будут описаны различные стратегии выживания; другая (условно – «эскаписты») рассматривает пространство ПА-мира как область свободы, где не действуют традиционные ограничения: *«свобода внутренняя и внешняя, от законов государственных, общественных и моральных. Это ли не мечта каждого второго человека в современ-*

ном обществе? ... В постапокалиптическом мире главный герой делает с окружением ровно то, чего оно заслуживает... в постапокалиптическом мире все просто: жрешь мозги – умри» [7].

Проведенный анализ позволяет выделить основные качества художественного пространства в жанре постапокалиптического романа.

Первое – структура постапокалиптического пространства основана на оппозиции: гибнущий Порядок против наступающего Хаоса (в отличие от конфликта природа-человек или дикость-цивилизация в приключенческом жанре о первопроходцах). Фрагментарность мира, состоящего из большого количества непрозрачных, труднодоступных и потенциально опасных локаций, а также большое количество границ между ними, оптимальна для доминирующего хронотопа Пути.

Второе – необходимо отметить обратное воздействие сюжета на пространство: перенасыщенность ПА мира разнообразными угрозами является во-многом данью жанровой природе фантастического боевика. Принципы создания динамичного приключенческого сюжета толкают авторов на создание максимально экзотичного мира, требуют усложнения топоса, расширения номенклатуры агрессивных существ и врагов. Таким образом, моделирующая функция хронотопа представляется минимальной.

Третье – исследование художественного пространства постапокалиптического произведения приводит к выводу об изначальной вторичности этого жанра, так как все его структурные элементы заимствованы из других более ранних жанров, герои и явления, наполняющие этот мир, также имеют исходные прототипы в других жанрах. Даже такой знаковый сюжетный признак ПА как «мародерка» имеет явное сходство с «робинзонадами». Специфика постапа заключается в особой комбинации всех этих пространственных составляющих, а также в уникальной поэтике гибели цивилизации, которая формирует атрибутику и восприятие текста. Постапокалиптическое пространство – это разрушенный Порядок, не возвращающийся, в то же время в состояние изначального Хаоса. Таким образом, оно сохраняет географические названия, приметы и некоторые свойства погибшего мира, а в итоге – память о погибшем мире, узнаваемые черты настоящего.

Четвертое – наиболее характерной приметой постапокалиптического пространства является отсутствие хронотопа Дома. Все герои постапа фактически бесприютны, а доминирующим направлением сюжетного движения героев является обретение или воссоздание этого Дома.

Литература

1. Ахметова М.В. Эсхатологические мотивы современной мифологии в России конца XX – начала XXI вв.: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.
2. Желобцова С.Ф., Барашкова С.Н. Жанровые маркеры романа-катастрофы в прозе Андрея Геласимова и Сакё Камацу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 10. С. 19–22.
3. Желтикова И.В. Будущее: страх или надежда. На примере представлений о будущем в России начала XX века // Ученые записки Орловского государственного университета. 2014. № 5(61). С. 109–114.
4. Кожина О.П. Эсхатология в системе глобальных проблем: социально философский анализ: дисс... канд. филос. наук. Красноярск, 2010.
5. Круз А. После. [Электронный ресурс]. URL: <https://knizhnik.org/andrey-kruz/posle/1> (дата обращения: 10.10.2021).
6. Лихина Н.Е. Эсхатологический дискурс современной литературы // Вестник российского государственного университета им. И. Канта. 2006. № 8. С. 66–72.
7. Постапокалипсис: причины популярности жанра. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livelib.ru/https://www.livelib.ru/articles/post/18921-postapokalipsis-prichiny-populyarnosti-zhanra> (дата обращения: 10.10.2021).
8. Рыжков Т.В. Эсхатологический сюжет в русской прозе рубежа XX – XXI веков: дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2006.
9. Сомова Е.В. Традиция «школы катастроф» в историческом романе Дж. Уайт-Мелвилла «Гладиаторы» // Вестник Москов. гос. лингвистич. ун-та. Гуманитарные науки. 2018. № 15 (810). С. 167–180.
10. Чеснова Е.Н., Мансурова Ш.И., Снытина А.А. Философия миров постапокалипсиса в современной культуре // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2017. № 2 (22). С. 46–54.

УДК 821.161.939.272

И.А. МЕЛЬНИКОВА

(Москва)

**РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ОНИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
С. КОРИННЫ БИЙ И АДЕЛЬХАЙД ДЮВАНЕЛЬ**

Осуществляется анализ «своеобразного» реального и фантастического в онирической прозе С. Коринны Бий «Сто жутких историй» и Адельхайд Дюванель «Под шляпой моей матери». К фантастическим элементам отнесены пандетерминизм, присущий рассказам обеих писательниц, трансформация пространства и времени, искажение основных чувств, зрения и слуха, метаморфозы и присутствие сверхъестественного. Особое внимание уделено определению роли жуткого и особой интонации повествования, а также неслучайно повторяющимся мотивам.

Ключевые слова: фантастическое, пандетерминизм, жуткое, сверхъестественное, метаморфозы, сновидение, граница.

IRINA MELNIKOVA

(Moskva)

**THE REAL AND THE FANTASTIC IN THE ONIRICAL PROSE
OF S. CORINNA BILLE AND ADELHEID DUVANEL**

The article deals with the analysis of the “original” real and fantastic in the onirical prose of S. Corinna Bille “One Hundred Creepy Stories” and Adelheid Duvanel “Under my mother’s hat”. The fantastic elements are associated with pandeterminism that is typical for both the writers, the transformation of space and time, the misrepresentation of the basic feelings, vision and hearing, metamorphoses and the presence of the supernatural. There is paid special attention to defining the role of the creepy, the special intonation of the narration and deliberately repeating motives.

Key words: the fantastic, pandeterminism, the creepy, the supernatural, metamorphoses, dream, boundary.

Коринна Бий (1912–1979) и Адельхайд Дюванель (1936–1996) – швейцарские писательницы, творчество которых широко известно на родине, но до сегодняшнего дня почти не открыто российским читателем. Между тем их проза, Дюванель писала на немецком языке, Бий – на французском, характеризующаяся своеобразной композицией, необычностью сюжета, изобилующая изобразительно-выразительными средствами, не может не вызвать читательского и исследовательского интереса. Одним из общих аспектов у Бий и Дюванель является наличие фантастических элементов, хотя фантастическое и реальное проявляет себя в их рассказах неодинаково.

На протяжении многих лет С. Коринна Бий вела так называемый Nocturnal Journal. В 1973 г. часть этих записей легла в основу сборника онирической прозы «Ста жутких историй». Пересказы снов занимают страницу-полторы, сны пронумерованы и имеют порой весьма оригинальные названия, что сразу настраивает читателя на особый лад. Истории Бий весьма своеобразны, разумеется, далеко не всякое своеобразное наводит страх, но исключительность этих историй состоит именно в том, что при всей простоте сюжета они вызывают у читателя недоумение, перерастающее в смутную тревогу, а затем в ощущение жути. Речь идет о специфической литературной форме, включающей в себя реальное и фантастическое, т. е. материал, с которым работает подсознательное, творя сновидения. Многие теоретики (Лавкрафт, Пенцольдт, Кайуа), объясняя фантастическое, утверждали, что его критерий надо искать не столько в самом произведении, сколько опираясь на восприятие читателя. Так Лавкрафт считал, что не структура интриги является главным в фантастическом рассказе, главное – создание специфического впечатления, интенсивность вызываемых им эмоций. «Рассказ фантастичен просто потому, что читатель испытывает глубокое чувство страха и ужаса, чувствует присутствие необыкновенных миров и сил» [1, с. 33].

То, что не может случиться в жизни или, если бы все же случилось, не вызвало бы ощущения жуткого, в сновидческой прозе Бий становится правдоподобным и пугает. Давно известное перестает быть таковым, видится в другом свете, отвлекает эмоции от прогнозируемого в обычной ситуации результата и настраивает на другой, внезапный. Иначе говоря, сцены, возникшие в снах писательницы, а затем художественно переосмысленные, держат читателя в напряжении, оборачивающимся ожиданием чего-то страшного. Привычное, обыденное становится пугающим. Прежде всего дом, защищающий, дающий тепло и покой, воплощающий безопасность, перестает быть таковым и превращается в дом жуткий, в дом, в котором нечисто. В мрачном доме с железными скобами на углах в печи находят обгоревший ком, предположительно человеческое мясо (История 95). В другом доме, где в одиночестве гостит сновидица, на первый взгляд безопасно, окон мало, но с наступлением ночи она с ужасом понимает, что снаружи очень легко открыть темно-красные ставни. В Истории 8 дом погружается в темноту, хозяйка наталкивается на кого-то, пытается его поймать, нащупывает нечто круглое, похожее на голову, а вместо тела – пустота. Жить в доме становится страшно и мучительно, выход один – бежать. В Истории 46 сновидица видит в окно, как дом семьи Н. исчезает под землей, незаметно сползшей с горы. Сегодня беда прошла мимо, а завтра? Она спешно покидает родной дом. Но где найти пристанище, когда со всех сторон угрожают горы? Другая катастрофа описана в Истории 53 «Параду обрушился». Параду – замок, построенный отцом Коринны Бий в городе Сиер, недалеко от озера Жеронд. Во сне дом заливают водой, рассказчица пытается спастись, но слышит голос: «Ты мне нравишься, я выбираю тебя». Продолжение неизвестно. Открытые концовки в Историях Бий неслучайны и лишь усиливают состояние тревоги и страха.

Пространство, в котором разворачиваются истории Адельхайд Дюванель, зачастую ограничено домом или даже комнатой. Персонажи Дюванель знают, как должно быть: в мире в четырех стенах «все должно быть так, чтобы никто не испугался, даже канарейка». Но в отличие от Бий дом у Дюванель изначально не является надежным местом. Это место, где за тобой следит невидимый наблюдатель, где постоянно кто-то нападает или собирается напасть. Дом в рассказах Дюванель отнюдь не крепость: он вот-вот развалится или взлетит на воздух («Эва и Рут», «Первая бетонная церковь Европы»). Дома на улицах ведут себя враждебно, корчат рожи, незаметно меняются местами, окончательно запутывая тощего Йохана («Кавалер»). Мир Дюванель разделен на поту- и посусторонний. «На крышах нет следов, там наверху мир за пределами страха». Внизу многие живут обычной жизнью, но есть люди, которые не могут к ней привыкнуть. Однако граница между этими мирами проницаема. Это зона, «куда задувает с обеих сторон» [2, с. 153], где теряется уверенность в том, кто есть ты, и кто есть другие. Порталом, связывающим эти миры, является окно. Через него обычно происходит внезапное вторжение таинственного, необычного, недопустимого в реальную жизнь. Каспар из рассказа «Шляпа» постоянно держит окно в крошечной квартире открытым, чтобы не задохнуться под широкими полями ярко-красной шляпы своей матери. Однажды в окно влетает летучая мышь с нежными, блестящими глазами, здоровается, садится за стол, пьет молоко, ест хлеб. Каспар обращается с мышью на «Вы» и продолжает лепить глиняных кукол на продажу, чтобы «разрушить чары, магию невероятного». Но эта история, пожалуй, единственная, где встреча с потусторонней силой заканчивается для персонажа счастливо. Обычно герои живут в страхе, что кто-то, превосходящий их силой, набросится на них. И вот уже тучи продавливают оконные стекла, проникают в дом и душат Николауса, словно призраки или злые бабы. Даже спать в собственном доме опасно, иначе огромный сон заполнит комнату, сломает стены, «разольется повсюду, как разноцветная каша, принимая причудливые формы» [2]. Иногда персонажи не выдерживают тревожного ожидания и сами бросаются из своего мира в другой. Мать Даниэля из рассказа «Побег с тремя плюшевыми обезьянками» совершает самоубийство, выпрыгнув из окна с фотоальбомом в руках, уничтожив таким образом и себя, и свое изображение. Жуткое усиливается тем, что маленькому Даниэлю кажется, что это он продумал до мельчайших подробностей и инсценировал смерть матери. Мать из рассказа «Фотография» заваливает комнату книгами и оказывается запертой в ней с сыном, как в вагоне товарного поезда, забытого

на запасном пути. Она не замечает, что в комнате трудно даже пошевелиться, ведь в ее голове «пляшет целый мир». Мир другого персонажа, рассказ «В коробочке», по сути антипода матери Хермана, которому не хватает широты в мыслях и чувствах, помещается в коробочку, а тот, кто живет в коробочке, не может читать книги, потому что испытывает ужас перед чужим миром. Нелегче и тому, кто вырвался из домового плена, на улице вокруг него сразу начинают порхать странные фантазии. Марита из рассказа «Шарф» старается держать под замком свой внутренний мир, который гораздо больше внешнего, если внутренний вырвется наружу, опасности не избежать.

Восприятие в фантастических рассказах связано напрямую с основными чувствами, со слухом и зрением. Таким образом, особую роль у Дюванель и Бий играют звуки. В Истории 42 Бий кто-то внезапно стучит в окно, оказывается, огромный самец гориллы. Сновидица, вздрогнув, реакция, обычно сопровождающая испуг, восклицает: «Боже, как я испугалась, испугалась чуть не до смерти!» Абсурдность ситуации вовсе не смягчает неприятного предчувствия, ясно, что за неожиданным стуком последует драматическая развязка. Перед наводнением в Истории 53 раздается глухой шум. В Истории 87 с наступлением сумерек хозяева дома и их гости слышат плач и строят предположения, что так, наверное, шумит ветер в камине, вода в желобе, дым в трубе, но нет, это плачет их ныне покойная молодая родственница. Дом часто наполняется шепотами, вздохами, подозрительными шорохами, навещающими ужас. Дамы, кавалеры выходят из стен, появляются из воздуха, тихо переговариваются, прохаживаясь по комнатам (история 23). В Истории 43 голоса доносятся из полумрака коридоров, из углов комнат, оттуда, где никого не было, и обсуждают сновидицу. Однако и тишина не приносит успокоения и пугает не меньше. В Истории 46 Дом уходит под землю *без единого звука*.

У Дюванель звуки, наполняющие обычную жизнь, превращаются в странный аккомпанемент. Источник звука и сам звук кажется читателю необычным, не воспринимается им как естественный, и пока у него сохраняется эта неуверенность, сохраняется и фантастическое. Песня дрозда в рассказе «Рояль» гирляндами обвивает город, вот-вот удушит. Пианистка «резвится в потоке мелодий, в комнате раздаются плеск и бурление, и слушатель, “сидящий на кровати, словно Ной в ковчеге, подтягивает ноги и радуется спасению”». Мир Дюванель наполнен назойливыми звуками: звонки, повороты ключа в скважине, телевизор, шаги, голоса, неделикатный шум машин, визгливые голоса, шепоты. Эти звуки, словно живые существа, пугают, раздражают, сводят с ума, мешают жить. Способность видеть также искажается: мотив очков, зеркала, оконных стекол, тонких перегородок между большим миром и малым миром персонажа, имеет в рассказах Дюванель важное значение. По мнению Ольги из истории «Музей очков», пациентки психиатрической клиники, меняющий жизнь без очков на жизнь в очках неизбежно сталкивается с личностным кризисом, очки могут «облагородить, оглушить, украсить, опустошить» [2]. Благодаря очкам сама Ольга, пересекая широкую площадь, одновременно видит себя у окна комнаты наверху и в кабинете из своего сна. Артур в рассказе «Ангел» боится очков, «как и всего, что нарушало бы прозрачность или то, что он считал таковой» [Там же]. Интересно, что свет он включает для того, чтобы лучше слышать. Эрнесто в одноименном рассказе, наоборот, не только носит очки, но намеренно держит их грязными, чтобы видеть мир расплывчатым.

Коринна Бий в своих историях больше играет с отсутствием или наличием света в доме. В историях, упомянутых выше, действие происходит в сумерках, в темноте. Вечер, ночь – время кошмаров и страхов. Однако и появившееся в полночь в углу комнаты маленькое пятнышко света не предвещает ничего хорошего, это – знак, что умер приговоренный к смертной казни, пятнышко вырастает в голову и если не поставить у нее на лбу крест ножом, то тоже умрешь (История 54). В Истории 93 в окна погруженного во тьму замка вспыхивают красные огни: по залам ходят обнаженные горящие, как рдяные угли, фигуры. Их дефиле сопровождается глухим потрескиванием и запахом дыма. Кем бы они ни были, покойниками, привидениями, демонами, их появление явно не к добру. Размытость личностных границ, потеря себя – мотивы, звучащие в Истории 9, когда рассказчица видит, что в зеркале нет ее отражения, значит, и ее самой нет в этом мире. В Истории 23 мажордом приносит рассказчице ее фотографию, неизвестно как к нему попавшую, и становится в ее глазах предвестником приближающейся

смерти. В Истории 80 рассказчица, внезапно проснувшись среди ночи, видит, что мать, спящая рядом, словно раздвоилась и от ее тела поднимается измученная, охваченная огнем красная женщина. В Истории 16 сновидицу обступают двойники ее возлюбленного-предателя, она оборачивается, видит, что их тела болтаются одновременно на веревках на тополях, и от ужаса вырывает себе сердце. В Истории 84 к сновидице по ночам с долины приходит Она, кто она, неизвестно, судит всех со строгостью старой девы, сумасшедшей старухи с желтым лицом, и время останавливается.

Еще одним важным элементом фантастической прозы являются элементы сверхъестественного, метаморфозы, наличие сверхъестественных существ, более могущественных, чем люди. Столкновение с необъяснимым, с до конца непонятым и непредвиденным становится самым жутким. У Бий в привычной реальности допускается полноправное, подобное нашему собственному существование духов, привидений, неживое оживает, живое оказывается неодушевленным, машинизированным. Оказавшийся в жутком доме зачастую до конца не уверен в том, *что* является живым, а *что* лишено жизни. Безжизненная вещь становится одушевленной. Бархатный диванчик обнимает как любовник (История 11), кресло шевелится, приближается, хочет схватить (История 18), люстра, упавшая с потолка, похожа на поломанный распластаный скелет то ли животного, то ли фантастического существа (История 53). Однако и по поводу одушевленности того, что кажется живым, возникают сомнения. В Истории 16 во время ссоры рассказчица откручивает парик, закрепленный железным винтом у нее на черепе, и предлагает возлюбленному увидеть себя всего как есть в ее голове. Стрекоза в полете развинчивается на три части, которые летают отдельно друг от друга (История 30). Подросток в эротической Истории 35 принимает куклу за живую девочку. В Истории 22 оказывается, что у бывшего мужа вместо головы – легко раскалывающийся орех. В Истории 6 манящие синие грозди винограда стеклянные и хрустят на зубах. Вместе с тем, Коринне Бий присуще анимистическое понимание мира. Рядом с живыми незримо присутствуют души покойных. Девушка, утонувшая вместе с семьей, в отчаянии слушает разговор собирающихся сплавляться по реке путешественников, недооценивших опасность порогов (История 47). Незнакомые дети объясняют девочке, что жители горных деревни и жители равнины погибли при прорыве плотины, и она тоже (История 51). Молодая женщина возвращается домой и не может открыть слишком тяжелую дверь: она забыла, что недавно умерла. (История 83). Душой наделены цветы. Цветы в комнате вдруг оживают, тянутся к сновидице, обвивают ее и ласкают, как нежные руки (История 35). Шиповник жалуется, что его некому любить, бледнеет и умирает (История 15). В 49 Истории рассказчица стреляет в глаза, открывшиеся вдруг по середине виноградных листьях, из оставшихся на их месте черных дыр на нее теперь смотрит Смерть. В Истории 64 яблони распускаются прекрасным розовым цветом свежего мяса, но восхищение деревенских жителей постепенно сменяется ужасом: непонятно, деревья это или животные, мужчины на всякий случай точат топоры. С животными и дикими, и домашними тоже происходят метаморфозы, они «очеловечиваются». Конь влюбляется в девушку, смотрит на нее человеческими глазами и не отпускает ее, перепуганную, до самого вечера (История 5). Отдыхающие на пляже с ужасом и изумлением наблюдают, как с наступлением сумерек взмывают в небо молодые люди в красно-черных одеждах, и понимают, что это были огромные насекомые (История 26). Каждую ночь девушка, к которой прилетает орел в мантии, надеется, что ее странный возлюбленный превратится в принца, но превращения так и не происходит (История 32). Красавица-кобыла, роняя слезы, неожиданно признается, что она – женщина. От этих метаморфоз, от ощущения, что все не совсем то, чем кажется, от того, что стирается грань между фантазией и действительностью, и казавшееся фантастическим предстает как нечто реальное, появляется ощущение жуткого. Неизвестное внушает страх еще и потому, что его невозможно контролировать и, следовательно, необходимо опасаться оказаться в его власти [3]. В некоторых историях, где части тела сновидицы перестают ей подчиняться и начинают жить своей жизнью, страх подкрепляется чувством беспомощности. Так, например, в Истории 10 у нее внезапно начинает расти рука, потом рука деревенеет, и, в конце концов, к ужасу хозяйки из ладони вылетает дятел. В Истории 99 из кончиков пальцев на руках и ногах рассказчицы прорастают корни и ползут по земле

к ее возлюбленному. В Историях-снах Бий иногда появляются и сказочные персонажи, карлики, таинственный народец, живущий в гротах, великан, готовый обрушить горы, хищная женщина-птица, черт, людоедка, оборотни, однако, встреча с ними не пугает и воспринимается как сказочный сюжет, сюжет, которому нет места в действительности и который, следовательно, не может быть страшным. «Понастоящему жутким же становится то, что до поры до времени оставалось незаметным, тайным, сокровенным, но выдало себя» [4, с. 84].

Дюванель в своих историях использует те же приемы. Шляпа матери подрагивает, величаво выплывает из окна, поднимаясь в белое небо, притворяется красной луной и тухнет. Мать Каспера ошеломлена: «Что за странные вещи происходят – к добру ли это?» К обычной стирке может запросто прирасти что-то из сна. Сердце, «источая пар, разваливается, словно вареная картофелина». Анни предстает перед своим возлюбленным с торчащими из ушей и шеи проводами. В психиатрической клинике пациенты бросаются во врачей «жирными сновидениями», а врачи снимают с пациентов один слой кожи за другим и пожирают их. Крылатые звери с часами в лапах, в глазах которых не отражается ни небо, ни река, бросаются в воду с моста и тонут. Петух становится богом, память превращается в летучую мышь, душа умершего отца переселяется в кошку. Бородатый дождь выползает из пещеры и вышагает под окнами спящих людей.

Таким образом, в историях К. Бий и А. Дюванель «связи существуют на всех уровнях, между всеми элементами мира» [1, с. 94], и «граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестает быть непроницаемой» [Там же, с. 96]. Говоря иначе, и в сборнике «Под шляпой моей матери», и в «Ста жутких историях» ярко выражен один из главных элементов фантастического – пандетерминизм.

Для того, чтобы история стала страшной, она должна быть рассказана с особой интонацией. У Бий параллельно звучат два голоса: один, ясный, принадлежит рассказчице, описывающей мир вокруг, другой глухой – сомнамбуле, пристально вглядывающейся в темное, внутреннее, шепчущей о бессознательном. Ужас наводит бред сумасшедшей в Истории 55, повторяющей, что день грядет. Проявления безумия, проявление непредполагаемых в ближнем сил страшит тем, что наблюдающий невольно проецирует его на собственную личность. Персонажи Дюванель ведут странную внутреннюю жизнь, одновременно существуя в обыденном мире и мире своих фантазий, грез, галлюцинаций. Вслед за персонажами и читателю Дюванель порой сложно понять, в какой из зон он очутился. Скорость, с которой разворачиваются действия в историях Бий и Дюванель, может быть разной: движение, как в замедленной съемке, хаотичные метания, резкие скачки и развороты, или, наоборот, статичность с последующим внезапным разрушением, исчезновением, возгоранием того, что казалось незыблемым. Спокойный, естественный ритм нарушен, все слишком быстро или слишком медленно, и вызывает неприятные чувства тревоги, головокружения, страха. Этим историям присуща «конвенционная необратимость» [1], их надо читать от начала до конца, не пропуская ни строчки, в них нет второстепенного, нет лишних слов, каждое имеет вес и значение. «Более того, за первичным смыслом, бросающимся в глаза, всегда можно вскрыть более глубокий смысл, (сверхинтерпретацию)» [Там же, с. 94].

Литература

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Бориса Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
2. Дюванель А. Под шляпой моей матери. М.: Изд-во Центр книги Рудомино, 2014.
3. Энциклопедия глубинной психологии. М.: Изд-во Когито-Центр, 1998.
4. Фрейд З. Семейный роман невротиков. СПб.: Изд-во Азбука, 2015.
5. Бий С. Коринна. Сто жутких историй. М.: Изд-во Мировая культура, 2020.

УДК 82.09:39(470.47)

Е.А. ОРЛОВА

(Элиста)

ЭКЗОТИКА И РЕАЛЬНОСТЬ: ОСМЫСЛЕНИЕ КАЛМЫЦКОГО ТОПОСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Автор на материале «калмыцкого» текста рассматривает проблему экзотизмов в аспекте оппозиции реальное/ирреальное. Раскрывается внутренний смысл трансформации конкретно-социальных реалий инонационального быта в художественный образ. Обосновывается вывод о том, что художественное освоение экзотизмов в русской литературе шло по пути их последовательного включения в художественную систему реализма.

Ключевые слова: калмыцкий топос, ориентализм, реализм, художественный образ, экзотика.

ELENA ORLOVA

(Elista)

EXOTICISM AND REALITY: COMPREHENSION OF THE KALMYK TOPOS IN THE RUSSIAN LITERATURE

The article deals with the problem of exoticism in the aspect of the real/unreal opposition based on the material of "the Kalmyk" text. There is revealed the inner meaning of the transformation of concrete social realities of a foreign life into an artistic image. The author substantiates the conclusion that the artistic development of exoticism in the Russian literature followed the path of their consistent inclusion in the artistic system of realism.

Key words: the Kalmyk topos, orientalism, realism, artistic image, exoticism.

В последнее десятилетие проблема экзотического и экзотизмов в фольклоре и литературе выдвинулась на одно из ведущих мест. В 2008 г. воронежские ученые совместно с филологами Лозаннского университета приняли участие в разработке научно-исследовательского проекта «Экзотизмы в русской культуре». Последовавшие конференция и публикации свидетельствовали не только о целесообразности углубленного изучения темы, но и об ее дискуссионности. Эти два фактора особенно наглядно проявляются в процессе исследования инонационального художественного материала, в частности, «калмыцкого» текста.

Его зарождение относится к последней трети XVIII – первым десятилетиям XIX в. Это было время острого интереса к инонациональному аспекту межкультурного взаимодействия, обусловленного процессом этнокультурного самоопределения. Поездки иностранцев по окрестностям Российской империи стали привычными. Читателям – сначала европейцам (поскольку первоначально труды печатались на европейских языках), а потом россиянам – предлагались описания, акцентирующие, как правило, странности быта «нецивилизованных туземцев». В мировоззренческие тонкости, тем более особенности религиозной жизни, любопытствующие путешественники не считали нужным входить. Так, голландец Ян Стрюйс, подытоживая в 1669 г. впечатления от поездки по Астраханскому краю, не только оставил неприлично оскорбительный портрет калмыка («лицо в квадратный фут», «рот и глаза чрезвычайно велики», волосы выбриты, кроме одной «космы»), но и отождествил калмыков с ногайцами: оба народа, по его мнению, исповедуют ислам [15, с. 104–105].

Начало серьезным этнографическим исследованиям калмыцкого народа положили во второй половине XVIII в. научные экспедиции П.С. Палласа, И.Г. Георги, И.И. Лепёхина, затем Н.И. Страхова, Н.А. Нефедьева и др. Их кредо была установка на максимальные достоверность и объективность, которые лежали в основе «полевой» дескрипции. Однако и в этом случае ученые не могли отказаться от стремления описать, понять и объяснить те моменты инонационального быта, которые, с точки зрения

жителя центральной России, несли элемент экзотики. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля слово «экзотический» толкуется как «чуже(ино)земный, из жарких стран» [7, Т. IV, с. 663].

«Порой возникает впечатление, что всякий отчет о путешествиях или о далеких странах может рассматриваться как проявление экзотизма», – пишет Л. Геллер [6, с. 9]. Показательно, что А.М. Павлов, хорошо известный в писательских кругах 1830–1840-х гг., будучи по служебным надобностям в калмыцком регионе, был намерен «сблизиться» с народом, «занимательным по своим привычкам, склонностям, вероисповеданию, языку и образу жизни» [12, с. 3].

Помимо прочего, установка на художественное воспроизведение странного, занимательного и даже диковинного, поддерживалась ориентализмом русской культуры периода романтизма. Художественное открытие Востока априори открывало перспективы авторской фантазии, давало гарантию творческого взлета, стимулировало освоение новых тем, образной системы, формирование специфических средств стилистико-языковой выразительности. «Итак, поэты русские, не выходя за пределы своей Родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока», – писал в очерке «О романтической поэзии» (1823) Орест Сомов [18, с. 247]. Элементы восточной поэтики были в разной степени присущи творчеству В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекера, Ф.Н. Глинки, А.А. Бестужева-Марлинского, В.Ф. Одоевского, М.Ю. Лермонтова и, конечно же, А.С. Пушкина. По утверждению Вяч. Вс. Иванова, «русская поэзия включает в себя и Восток, как часть нашей живой истории, длящейся в опыте современности» [8, с. 424]. Совершенно естественно, что ориентализм, открывший широкую дорогу экзотике, дал «исходную модель построения экзотических объектов» [6, с. 22].

В последние десятилетия статус авторитетнейшего исследования получил трактат американского культуролога, профессора Колумбийского университета Э.В. Саида «Ориентализм» (1978). Автором доказывается, что образ Востока всегда выступал в сознании европейцев антитезой по отношению к Западу и его осмысление с позиций европоцентризма носило ангажированный и тенденциозный характер. Отечественные ученые основную заслугу Э.В. Саида видят в заострении вопроса о необходимости выработки адекватной методологии, благодаря которой были бы преодолены бытующие стереотипы и трафареты в осмыслении восточной культуры на всех уровнях – от бытового до мировоззренческого и политического. Именно этот аспект должен привлечь внимание специалистов-гуманитариев широкого профиля: антропологов, семасиологов, философов, филологов и др.

Впрочем, агрессивный европоцентризм был преодолен уже в первых серьезных этнографических описаниях калмыцкого народа. П.С. Паллас, например, рассматривал свои научные разыскания как полемику с поверхностными работами предшественников, не скупившимися на негативные отзывы о диких нравах «монгольской орды». Отсюда удивительные и не вполне уместные на первый взгляд суждения о сходстве калмыков с «французским простым народом» или замечания о красоте калмыцких женщин, которые «столь пригожи», что и в европейских городах не стали бы ими «гнушаться» [13, с. 458, 456]. В контексте подобных сопоставлений специфические черты восточного облика приобретали в глазах жителей равнинной России привлекательность, лишённую демонстративной, тем более нарочитой экзотичности. В.И. Даль, например, вводит определение *калмыковатый*, отмечая самые общие признаки типа: «Калмыковатый, с лица похожий на калмыка: плосколицый, скулистый, с глазами особого покроя». К числу характерных реалий отнесены калмыцкий чай, кустарник тамарикс («калмыцкий ладан»), шилья (щетинная трава), мерлушка (шкурка ягненка) [7, Т. II, с. 79].

Этнографическое направление в русском реализме 1840–1850-х гг., родоначальником которого явился В.И. Даль, подхваченное затем Д.В. Григоровичем и И.С. Тургеневым, ставило своей целью не подчеркнутое выдвижение на первый план экзотизмов народной, в том числе инациональной, жизни, но «верность натуре» в любых проявлениях. В.Г. Белинский выдвинул понятие «фантастическая народность», которое, как и «фантастический космополитизм», оценивалось им резко отрицательно [2, Т. X, с. 25–26].

Восточные экзотизмы в этом отношении не составляли исключения. Доказано, что русская разновидность ориентализма, сформировавшаяся в первой четверти XIX в. уникальна, поскольку «рус-

ская культура избирательно включала в себя восточные элементы, каждый из которых, маркируясь как “чужеродный”, выполнял функции, строго определенные русской семиосферой, таким образом становясь “своим”» [1, с. 4]. Однако был и обратный процесс: реалии, считавшиеся исконно русскими, могли получить интерпретацию в восточном стиле. В контексте такого двуединства осуществлялось художественное освоение калмыцкого топоса. Приведем показательный пример.

Прочно вошли в наше сознание стереотипы: *Волга-матушка*, *Волга – русская река, кормилица русского народа* и т. п. Однако, как показывают специальные исследования, вплоть до 1890-х г. Поволжье не имело статуса сугубо русского региона. Представления о Волге как о русском национальном символе сформировались лишь к середине XIX в. В пушкинское время это был идеал «общеевропейского (наднационального) единства» [10, с. 76]. В аспекте нашей проблемы символично, что, в частности, для Адама Олеария, немецкого географа, историка, математика и физика, оставившего описание своего путешествия по Московии (1647), в равной степени экзотически звучали лексемы *Волга* и *калмык* [см.: 11, с. 190]. Можно вспомнить и В.Г. Белинского, который, сравнивая поэзию Пушкина с Волгой, подчеркивал не национальную специфику, но синтетический характер пушкинского творчества. «Великие реки состояются из множества других <...>. Приняв в себя столько рек, и больших, и малых, Волга пышно катит свои собственные волны <...>. Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов. Скажем более: она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде» [2, Т. VII, с. 266].

Писатель Е.Н. Чириков в начале XX в. назвал полиэтноконфессиональный мир Поволжья «великим Ноевым ковчегом», где «собрались на свидание все народы Европы и Азии и все их боги, злые и добрые, со всеми чадами и домочадцами: великоросс, малоросс, татарин, чуваш, черемисин, мордвин, немец, еврей, персиянин, калмык... Христиане разных толков, последователи Будды, Магомета, грозного ветхозаветного Иеговы, Заратустры, первобытные язычники» [20, с. 95]. Безусловно, великая река поила и кормила все народы, населявшие ее берега, в том числе и разбросанные в низовьях калмыцкие улусы. Исходя из такого контекста, можно утверждать, что концепт Волга является одним из основных русско-калмыцких концептов.

Другое дело, что в восприятии калмыка и жителя равнинной России Волга была разной. В.В. Розанов в 1907 г., совершая путешествие по реке, назвал ее «русским Нилом» и писал так: «Все на Волге мягко, широко, хорошо»; «И все на Волге, и сама Волга точно не движется; не суетится, а только “дышит” ровным, хорошим, вековым дыханием. Вот это-то вековое ее дыхание, ровное, сильное, не нервное, и успокаивает» [17, с. 193, 197]. Ширь, простор, спокойствие, безмятежность... – все это устойчивые характеристики волжского ландшафта. Но обратимся к повести «Утбалла» писательницы Е.А. Ган, с именем которой связано понятие «калмыцкого» текста в русской литературе 1830–1840-х гг. Ее героиня, дочь калмычки и русского купца, воспитанная отцом в городской среде, волей судьбы попадает в приволжское кочевье. Она часто любит Волгу, которая летом становится морем и «весело катит свои волны между зелеными лесами; тысячи судов скользят по ее поверхности, разноцветные флаги пестреют на мачтах, звонкие голоса промышленников оглашают берега заунывными напевами». Однако внезапно налетает ураганный ветер, и тогда Волга «бурлит, чернеет, вихрь кружит прибрежный песок, вздымает его столбами. Веселые песни переходят в вопли страха, а нередко и в смертные стоны». И девушке, в которой текла восточная кровь, ближе именно мятежная безудержность: она «с дикой радостью встречала эти грозы: грудь ее свободнее дышала разъяренным воздухом, и взор жадно любовался грозным мятежом волн, когда они вздымались, ныряли и разбивали одна другую острыми зубастыми хребтами. Душа ее просилась, рвалась вслед за ними из душных степей <...>» [5, с. 30]. Вспомним лермонтовского Мцыри: «О, я как брат, / Обняться с бурей был бы рад!».

Однако наряду с активностью протестующего начала в характере героини проявлялась мудрая готовность терпеливо переносить удары судьбы. В этой готовности можно усмотреть элементы восточного фатализма, но целесообразно также вспомнить известнейшую молитву, которую считают своей приверженцы разных христианских течений и которую часто связывают с молитвенным канонам Оп-

тинских старцев: «Господи, дай мне спокойствие духа, чтобы принять то, чего я не могу изменить, дай мне мужество изменить то, что я могу изменить, и дай мне мудрость отличить одно от другого».

Массовое сознание давно наполнило национальный и инациональные топосы расхожими мифологемами и архетипическими ассоциациями: Сибирь – страна морозов и медведей, Кавказ – край снежных вершин, Калмыкия – бесконечное степное пространство, напоминающее о грозном монгольском нашествии и т. п. В большинстве подобных случаев речь должна идти о стереотипизации мышления, в которой часто доминирует именно экзотический элемент. Данная проблема, как и общие вопросы, связанные с необходимостью изучения процесса функционирования инокультурных образов в национальном контексте, стимулировало возникновение *имагологии* – одного из ведущих направлений науки второй половины XX – первых десятилетий XXI в. В основу имагологических характеристик положен принцип оппозиционности «своего» и «чужого», и этностереотипы позволяют хотя бы на начальном этапе ориентироваться в инациональной среде, хотя далеко не всегда адекватно.

Тем не менее данное явление заслуживает внимания литературоведов по той причине, что исходным в имагологии является понятие *образ*. По нашему мнению, к этностереотипу можно подойти в свете основных положений А.Н. Веселовского, сформулированных в знаменитой работе «Из истории эпитета» (1895). Ученый писал о значимости «нередко бытового или этнографического предания» в плане национального своеобразия. Постоянные эпитеты были охарактеризованы им как примеры *окаменевшего* содержания, а сам процесс *окаменения* назван вырастающим «за пределы собственно эпитета, когда оценка явлений известного порядка переносится на явления другого, враждебного или противоположного <...>» [4, с. 60, 65–66].

Этностереотип – это полностью окаменевший образ, который отражает общий уровень социально-культурной коммуникации и характер межнациональных отношений. Конечно, в этнических стереотипах часто воплощаются схематизированные и упрощенные представления о физических, ментальных, морально-этических характеристиках представителей различных национальных общностей. Тем не менее любой инациональный топос проходит на начальном этапе стадию стереотипизации и калмыцкий – не исключение. Однако следует учесть, что феномен этностереотипизации в целом, как и его конкретные разновидности, выделяющие экзотическое начало, не однозначен.

Так, для жителя лесной России чертами экзотического этностереотипа был наделен кумыс, кисломолочный напиток степных кочевых народов. Было бы странным не встретить информацию о нем в сочинениях, посвященных жизни и быту калмыков. И эта информация, часто довольно пространная, всегда присутствует. В исследовании И.И. Лепёхина, который ориентировал свой труд, как замечено в предисловии, «на любопытство» благосклонного читателя, удивляют те детализация и тщательность, с которыми представлено этнографом производство «пьяного питья из молока». Причем различные стадии изготовления «хмельного напитка» не только описаны с величайшей скрупулезностью, но и сопровождаются точными рецептурными рекомендациями.

Подобный технологический экскурс был обусловлен не столько стремлением удовлетворить читательскую потребность в экзотике, сколько профессиональными интересами исследователя. Следует напомнить биографию ученого. В бытность пребывания в Страсбургском университете (1762–1767) И.И. Лепехин защитил диссертацию «Об образовании уксуса» и профессионально стремился доказать иностранным химикам, что алкоголь из молока – вовсе «не басня» [9, с. 222–224]. Получается: то, что могло восприниматься в плане экзотики, по сути, не являлось ею, и кажущийся акцент на необычном объясняется *за-* и *внетекстовыми* факторами. В данном случае – биографией исследователя.

Таким образом, не следует преувеличивать, тем более абсолютизировать значение экзотического и экзотизмов в инациональном тексте. Л. Геллеру принадлежит очень важное замечание о том, что природа экзотического парадоксальна. С одной стороны, «экзотизация» отражает объективное разнообразие, но, с другой – «расшатывает прочность мира», заставляет сомневаться в его реальности [6, с. 13]. Не случайно, Ц. Тодоров считал *экзотическое* и *чуждое* разновидностью *фантастического* [19, с. 49].

Акцент не на привычном и обыденном, но на чем-то исключительном может привести к подмене действительности ее суррогатом, породить самообман и деструктивное состояние постоянной непреходящей неудовлетворенности. Нужна была мудрая трезвость А.С. Пушкина, чтобы вынести жесткий вердикт склонности к иллюзиям и отчетливо сформулировать творческое кредо: «Иные нужны мне картины: / Люблю песчаный косягор, / Перед избушкой две рябины, / Калитку, сломанный забор <...>». И далее: «Мой идеал теперь – хозяйка, / Мои желания – покой, / *Да щей горшок, да сам большой*» [16, Т. V, с. 203]. С этой точки зрения заслуживает внимания диалог между русскими собеседниками: образованным литератором и простым человеком из народа, воспроизведенный А.Ф. Писемским в путевом очерке «Астрахань» (1857). Диалог свободен от каких-либо элементов сентиментальности и идеализаторства и потому особенно ценен: «– Что это за народ? – спросил я извозчика. – Калмык, – отвечал он. – Экие некрасивые, – заметил я. – С чего ему красивому быть, – подхватил извозчик. – Зверем в степи живет, всяку пададь трескает; ребятишки, словно нечистая сила, бегают голые да закопченные <...>. Что же, тебе не нравятся калмыки? – Да чему же нравиться? Дикий народ, – отвечал извозчик, – а сердцем так прост, – прибавил он. – Прост? – Прост. Приезжай к нему теперь в кибитку хошь барин, хошь наш брат мужик, какое ни на есть у него наилучшее кушанье, сейчас тебе все поставит <...>» [14, с. 489]. Показательно: «хошь барин, хошь наш брат мужик», т. е. сословных различий для гостя у калмыков не существует. И этот факт, обусловленный калмыцким менталитетом и укладом жизни, более поразил русского простолюдина, чем экзотические детали быта.

Верность «натуре» как одно из требований нарождающегося реализма привело, в частности, к контаминации образов «восточного» и «естественного» человека, утвердившегося в связи с увлечением идеями Ж.Ж. Руссо. Руссоизм как комплекс социально-философских, нравственно-религиозных и эстетических идей в первых десятилетиях XIX в. воспринимался на разных уровнях и в различных формах. Однако в любом случае осмысление и освоение руссоизма способствовало расстановке новых акцентов в соотношении *реальное / ирреальное*. Предпочтение отдавалось первому компоненту, причем в его социально-психологической конкретике.

Женевский мыслитель не обошел вниманием и монгольский этнос, представители которого, помимо калмыков, были рассеяны по просторам Российского государства. Более того, культ «естественного» человека, апология «естественного состояния», как производные от культа природы, поддерживались христианской аксиологией, поскольку оторванные от европейской цивилизации люди часто отождествлялись с людьми до грехопадения, еще не вкусившими плода от древа познания добра и зла. Тот же П.С. Паллас, подчеркивая, что воспитание у калмыков «поручено натуре», отмечал их «только здоровое и совершенное тело», хорошую осанку («все сановиты»), долгожительство и жизнестойкость.

В научной литературе в процессе анализа художественного пространства используются понятия *топос* и *локус* (соответственно, греческий и латинский термины). Они не всегда четко разграничиваются. Однако дифференциация пространственных феноменов существует. По нашему мнению, *локус* связан с конкретными маркерами, *топос* включает их как составные единицы. Он состоит из множества локусов. В качестве маркеров русского литературного топоса XIX в. можно выделить несколько знаковых локусов, которые обозначаются архетипами (*вверх / низ, правое / левое*), ландшафтными реалиями (*река, дорога, поле, лес*), социально-бытовыми объектами (*дом, порог, окно, крестьянская изба, дворянская усадьба*).

Что касается «калмыцкого» топоса, то образец его маркировки в параметрах реальности мы находим у А.С. Пушкина в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года». Закономерно, что для путника, долгое время испытывавшего дорожные неудобства, желанным знаковым объектом в открытом пространстве явилось жилище: «кочующие кибитки», оживлявшие «необозримую однообразность» степи. Видимо, не случайно также, что поэт, частый гость в русской деревенской избе, обратил внимание на необычную конструкцию помещения: круглый плетень, крытый шестами, обтянутый белым войлоком, с отверстием сверху. Разумеется, описание неполно и никакого отношения к строительному делу не имеет, однако для жителя центральной России оно информативно. Рядом с кибиткой паслись кони, «знакомые по верному карандашу» известного живописца А.И. Орловского (вновь отсылка

к опыту русских читателей). В описании же локуса самой кибитки А.С. Пушкиным выделяется архетипический интернациональный символ дома – *очаг* («котел варился посредине»). Поэт как бы не увидел или не счел нужным отметить другие предметы, которые являлись традиционной принадлежностью калмыцкого жилища и могли быть восприняты как туземные экзотизмы: сундуки (авдрмуд) для хранения одежды, украшений и прочих семейных ценностей, кожаный бурдюк (архд) для кумыса, многочисленные кошмы (девскрмуд) и войлок (ширдг) различного назначения и разной формы, буддийские реликвии (изображения бурханов – танки, молитвенный барабан – курде) и пр.

Из «целого калмыцкого семейства» внимание путника привлекла (и не могла не привлечь) молодая девушка: «Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки, зубы жемчужные» [16, Т. VI, с. 743]. Для поэта такой выбор более чем естественен. Попутно заметим: известно, что другая прекрасная калмычка покорила и В.А. Жуковского во время переезда из Тюмени в Тобольск с цесаревичем Александром Николаевичем в 1837 г. Можно сказать, что произошел своеобразный обмен: «ученик», восприняв формулу «учителя» *гений чистой красоты*, воплотил и возвратил ее в образе степной красавицы.

Однако с точки зрения этнографа малопонятным выглядит тот факт, что А.С. Пушкин ни словом не обмолвился о других присутствующих в помещении. «То, чтобы гость был оставлен без внимания главой семейства или старшими членами семейства, в высшей степени странно, и мы никогда не будем иметь возможности узнать ни того, сколько человек было в семействе калмыков, которое посетил поэт в кибитке, ни того, какое место занимала в нем собеседница поэта, “собой очень недурная”. Была ли это дочь хозяина или его молодая жена – это остается непонятным». Если же девушка не замужем, отмечается исследователями, возле нее должны быть родители, братья и сестры [3, с. 83]. В итоге авторы приходят к неожиданному для читателей выводу: «<...> эпизод из “Путешествия в Арзрум” – скорее всего, литературный монтаж из разнородных наблюдений, сделанных автором в разных местах и в разное время. В противном случае пушкинский текст не имел бы такого количества умолчаний и литературной заостренности на антиэстетических этнографических реалиях» [Там же, с. 87]. Безусловно, мнение специалистов имеет право на существование, но прав и поэт в своих «умолчаниях» и «литературной заостренности».

Пушкинская рецепция действительно избирательна, но в такой избирательности нет погрешностей. Калмыцкий топос в поэтическом восприятии, подобно мозаике, складывается из совокупности дискретных локусов, маркированных предметно-вещественными и ландшафтными деталями. И любопытно, что «антиэстетические этнографические реалии» по существу сведены именно к экзотике: к калмыцкому чаю «с бараньим жиром и солью». Однако эта экзотическая частность несколько не препятствует поэтическому обобщению. Диалог с калмычкой, как и общее впечатление от нечаянной встречи, вылились у Пушкина в стихотворные строки, выражающие суть его жизненной позиции: «Друзья! не всё ль одно и то же: / Забыться праздною душой / В блестящей зале, в модной ложе, / Или в кибитке кочевой?» [16, Т. III, с. 115].

Таким образом, исследуя фрагменты калмыцкого топоса, отразившиеся в русской словесности первой трети XIX в., мы приходим к выводу: соотношение экзотики и реальности эволюционировало в сторону status quo (настоящего положения вещей), что способствовало утверждению и укреплению реалистических тенденций в отечественной культуре.

Литература

1. Алексеев П.В. Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX века: от А.С. Пушкина к Ф.М. Достоевскому: моногр. Томск: Изд-во ТГУ, 2015.
2. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
3. Бурькин А.А., Басангова Т.Г. Этнографический комментарий к тексту «Путешествия в Арзрум» // Гуманитарная наука Юга России: международное и региональное взаимодействие: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Элиста, 14–15 сент. 2016 г.). Элиста: Калмыц. науч. центр РАН, 2016. С. 83–87.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989.
5. Ган Е. Утбалла // Ган Е. Утбалла: Повесть; Корженевская И. Девочка Царцаха: Повесть. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990. С. 3–64.

6. Геллер Л. К описанию экзотизмов. Предложения // Филологические записки. Вып. 27. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. С. 5–31.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1955.
8. Иванов В.В. Темы и стиль Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы: Стихотворения и поэмы: сб. М.: Наука, 1985. С. 424–470.
9. Лепехин И. Дневные записки путешествия ... по разным провинциям российского государства в 1768 и 1769 году. СПб.: Императорская Академия наук, 1771.
10. Лескинен М.В. Волга – русская река. Из истории формирования и аргументации // Вопросы национализма. 2013. № 4(16). С. 50–76.
11. Никандрова Т.Е. Экзотическая лексика русского происхождения в сочинении А. Олеария о Московии: дис. ... канд. филол. наук. М., 2015.
12. Павлов А.М. О калмыках, кочующих в Астраханской степи; Разговор с пустынником в хижине и о персиянах, водворившихся в Астрахани / Соч. путешествовавшего по России с 1824 по 1835 г. А. Павлова. 3 и 4 отд-ние. СПб.: Тип. Х. Гинце, 1845.
13. Паллас П.С. Путешествия по разным местам Российского государства: в 3 ч.: в 5 кн. Репринт. изд. 1773–1778 гг. СПб.: Альфарет, 2007.
14. Писемский А.Ф. Астрахань // Писемский А.Ф. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М.: Правда, 1959. С. 487–504.
15. Путешествие по России голландца Стрюйса // Астраханский сборник Петровского общества исследователей Астраханского края. Астрахань, 1896.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1957–1958.
17. Розанов В.В. Русский Нил. / Подг. текста, вступ. ст. и коммент. В. Сукача // Новый мир. 1989. № 7. С. 188–231.
18. Сомов О.М. Литературно-критические статьи // Литературно-критические работы декабристов. М.: Худож. лит., 1978. С. 242–260.
19. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
20. Чириков Е.Н. Волжские сказки // Собр. соч.: в 17 т. Т. 16. М.: Моск. кн-во, 1916. С. 94–120.

УДК 372.882

Л.Н. САВИНА
(Волгоград)

ФОРМИРОВАНИЕ У УЧАЩИХСЯ ПОНЯТИЯ О КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЦЕССЕ ШКОЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Представлен методический опыт формирования у обучающихся понятия о художественном пространстве в процессе школьного литературного анализа. Определяются этапы реализации данного процесса, устанавливается необходимость разграничения понятий «реалистическое» и «ирреальное» пространство в ходе изучения произведений различных жанров.

Ключевые слова: методика преподавания литературы, жанр, реалистическое пространство, ирреальное пространство, хронотоп.

LARISA SAVINA
(Volgograd)

DEVELOPMENT OF THE CONCEPT OF THE CATEGORY OF THE FICTIONAL SPACE OF THE STUDENTS WHILE STUDYING LITERATURE AT SCHOOL

The article deals with the methodological experience of the development of the concept of the fictional space of the students in the process of the school literary analysis. There are defined the stages of the implementation of this process, there is established the necessity of the differentiation of the concepts "the realistic" and "the irreal" space while studying the works of the different genres.

Key words: teaching methods of literature, genre, realistic space, irreal space, chronotope.

Клип-культура рубежа XX–XXI столетия оказала значительное влияние на становление понятийного аппарата современного подростка, вследствие чего подверглась деформации и целостная картина мира, и система представлений об изящной словесности как разновидности искусства. В данном контексте теория литературы должна стать связующим звеном между индивидуальной читательской интерпретацией текста и эстетическим своеобразием художественных произведений. Работа над отвлечёнными понятиями призвана помочь школьникам расшифровать заложенные в пространстве культуры коды – своеобразные «хранилища» общечеловеческих и национальных ценностей и представлений. В этом плане особый интерес представляет проблема формирования у обучающихся понятия о категориях художественного пространства и времени. В трудах отечественных методистов: Г.И. Беленького, О.Ю. Богдановой, В.В. Голубкова, А.В. Дановского, Н.О. Корста, Т.Ф. Курдюмовой, В.Г. Маранцмана, Л.В. Тодорова и многих других – разрабатывались такие аспекты её решения, как восприятие учениками разного возраста места и времени действия художественного произведения, определение роли пейзажных описаний и интерьера в общей концепции произведения, установление взаимосвязи изображения пространственных образов с характеристикой персонажа и авторскими интенциями. Исследованию данного вопроса был посвящен ряд кандидатских диссертаций в области методики преподавания литературы [2, 3, 4]¹. Однако, в силу глобальности и многогранности, проблема школьного анализа литературного текста в свете его пространственных характеристик по-прежнему остаётся весьма актуальной.

Об определённых трудностях, связанных с процессом формирования у школьников понятия «художественное пространство» свидетельствуют данные экспериментального исследования, проведённого Ю.Г. Пыхтиной. Как выяснилось, лишь 83% учителей обращаются к анализу пространственных образов и моделей при изучении художественного текста, причём подавляющее большинство (93%) педагогов-словесников полагает, что начинать эту работу следует в старших классах [4].

Нет единства мнений и в определении этапов формирования понятия о художественном пространстве. Так, например, Е.И. Коростилёва предлагает следующую последовательность действий: «целенаправленное наблюдение над проявлением категории в художественном тексте – первоначальное представление о его определяющих признаках – абстрагирование и определение понятия – развитие и обогащение представления, включение его в систему других литературно-теоретических понятий – применение анализа категории в самостоятельной работе над новым материалом» [3, с. 11]. В свою очередь, А.К. Гайсина выделяет такие этапы формирования понятия, как предпонимание, анализ и интерпретация» [2, с. 5].

Практически все методисты солидарны в том, что в процессе формирования теоретико-литературного понятия необходимо учитывать специфику восприятия художественной литературы учащимися разного возраста. В 5–6 классах следует дать лишь начальные представления об образах художественного пространства, предложив школьникам понаблюдать за проявлениями данной категории в тексте; в 7–8 классах можно уже рассмотреть особенности пространственных характеристик в произведениях различных родов и жанров; в 9–10 классах – выявить функции пространственных моделей, проследив эволюцию сквозных пространственных образов. Некоторые методисты считают, что в старших классах возможно упоминание таких характеристик, как открытое и закрытое, расширенное и абстрактное пространство. По мнению Ю.Г. Пыхтиной, «пространственный подход к анализу художественного произведения в школе ... требует введения в учебный процесс в качестве инструментария таких понятий, как пейзаж, интерьер, локусы-архетипы, локусы-мотивы, топосы, пространственные модели, пространственная точка зрения» [4, с. 9].

На наш взгляд, говоря о пространственных моделях, необходимо разграничить такие понятия, как реалистическое и ирреальное пространство. Упоминание этой градации возможно уже в процессе изучения литературы в пятом классе, в частности в ходе рассмотрения специфики фольклорных и литературных сказок. Разумеется, анализ пространственных образов должен быть связан с категорией жанра, с так называемыми жанровыми ожиданиями юных читателей. В процессе анализа сказок в 5–6 классах следует обратить внимание на наличие в них необычных перемещений в пространстве, на роль предметов, обладающих чудесными свойствами, на функции волшебных помощников и вредителей. Разумеется, довольно часто в одном и том же тексте присутствуют элементы и реалистического, и ирреального пространства, достаточно вспомнить «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя, сказку А. Погорельского «Чёрная курица» или сказку-быль М.М. Пришвина «Кладовая солнца». Аналогичный эффект можно наблюдать и в процессе анализа произведений, относящихся к жанру антиутопии, фантастики и фэнтези. Подобный синкретизм требует разграничения различных пространственных образов.

Разумеется, для обучающихся важно не только «увидеть» изображённое в художественном тексте пространство и охарактеризовать его с точки зрения реалистичности-ирреальности, но и определить авторское отношение к нему, его функцию с точки зрения трансформации образов. Символично, что для героев многих произведений «свой» мир наделяется функциями дома, оберега, в то время как «чужой» представляет определённую опасность. Эту антиномию можно заметить и в реалистическом рассказе В.П. Астафьева «Васюткино озеро», и в сказке Г.Х. Андерсена «Снежная королева». Следует обратить внимание и на способы перехода литературных героев из одного мира в другой. И если в реальности подобные перемещения закономерны и узнаваемы (переезд в другое место, поход в лес и т. д.), то варианты маркировки этих «порталов» в ирреальном мире необычны и оригинальны: так, например, в повести С.В. Лукьяненко «Мальчик и тьма» в этой роли выступают таинственные двери, которые, на первый взгляд, кажутся самыми обычными деталями пространства дома.

В 7–8 классах, когда образы пространства связывают с определением роли пейзажа или интерьера, следует ввести начальные представления о специфике изображения природы в романтических и реалистических произведениях, например, обратить внимание обучающихся на описание бурана в степи в пушкинской «Капитанской дочке» или на виды Кавказа в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри».

В старших классах обучающиеся уже могут оперировать понятием «хронотоп», самостоятельно устанавливая зависимость изображения пространства от родо-жанровой специфики произведения. Так, например, характеризуя картины Москвы и Петербурга, они отмечают типические и индивидуально-неповторимые черты реалистических пространственных образов в произведениях Пушкина, Гоголя, Гончарова, Достоевского, Толстого. Особый интерес представляет ирреальный характер изображения Глупова в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Гротесковость воссозданного автором мира «проявляется многообразно: и в подвижности, противоречивости самого образа Глупова, в котором контаминированы черты города, села, всей страны; и в сочетании достоверного, правдоподобного с необычным, фантастическим» [1, с. 235].

Следует охарактеризовать и мифопоэтический подтекст, подчеркнув роль реминисценций и аллюзий, мифологических и библейских источников в процессе создания пространственных образов. Например, изучая в 11 классе рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» или «Московские сказки» А.А. Кабакова, необходимо упомянуть библейский миф о строительстве Вавилонской башни и вечном страннике Агасфере, а также отметить мастерство Кабакова в использовании «бродячих» сюжетов.

В качестве методических приёмов, способствующих формированию у обучающихся понятия о художественном пространстве, наряду с аналитической беседой можно порекомендовать использование различных вариантов информационно-коммуникационных технологий: создание глог-плакатов, плейкастов, буктрейлеров, коллажей, постеров, ментальных карт, переводящих в визуальный ряд словесные образы.

Итак, несмотря на то, что в методике преподавания литературе уже накоплен богатый опыт различных подходов к анализу отдельных компонентов художественного текста, рассмотрение образов пространства всё же ещё требует поисков новых, эффективных путей и приёмов, помогающих формированию творческого, неординарно мыслящего читателя, способного к самостоятельной интерпретации литературного текста и осмыслению его как художественного целого.

Примечания

1. См.: Воробьёва А.Д. Художественное время и пространство в творчестве М.А. Шолохова на уроках литературы в 11 классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2004. 26 с.; Гайсина А.К. Изучение произведений в аспекте художественного пространства и времени на уроках литературы в 11 классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 21 с.; Каширина С.В. Формирование представлений учащихся о художественном пространстве при изучении современной литературы в 11 классе: на примере «городской прозы» Ю. Трифонова и В. Маканина: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Оренбург, 2006. 26 с.; Коростилёва Е.И. Категории художественного времени и пространства в школьном изучении литературного произведения: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2002. 24 с.; Пыхтина Ю.Г. Школьный анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2005. 24 с.; и др.

Литература

1. Бочаров С., Кожин В., Николаев Д. Три шедевра русской классики: сб. ст. М.: Художественная литература, 1971.
2. Гайсина А.К. Изучение произведений в аспекте художественного пространства и времени на уроках литературы в 11 классе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2009.
3. Коростилёва Е.И. Категории художественного времени и пространства в школьном изучении литературного произведения: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2002.
4. Пыхтина Ю.Г. Школьный анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Самара, 2005.

УДК 82.02

О.М. ТАБАЧНИКОВА

(Престон)

**РЕАЛИСТИЧНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И ФАНТАСТИЧНОСТЬ
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Предпринята попытка осмысления категории фантастического в литературе, причем внимание сосредоточено главным образом на русской литературе. Во взаимосвязи друг с другом обсуждаются определения фантастического и реалистического, проводится их анализ и классификация и доказывается относительность этих понятий.

Ключевые слова: фантастическое, реалистическое, русская литература, философия, остранение.

OLGA TABACHNIKOVA

(Preston)

**REALISTIC NATURE OF THE FANTASTIC AND FANTASTIC NATURE
OF THE REALISTIC IN RUSSIAN LITERATURE**

The paper attempts to examine the category of the fantastic in literature, with the main focus on Russian literature. Definitions of the fantastic and realistic are discussed in their interconnectedness, and their analysis and classification are carried out. Ultimately, the relativity of these concepts is demonstrated.

Key words: fantastic, realistic, Russian literature, philosophy, estrangement.

Начиная разговор о таких зыбких и сложных субстанциях как реальное и фантастическое, следует, прежде всего, определиться с терминами. Очевидно, что сразу же возникает целый ряд оговорок и вопросов.

Интуитивно под фантастическим мы подразумеваем необъяснимое, загадочное или попросту то, что невозможно в реальности. Отсюда же вырастает обособленность фантастики как жанра. Однако то, что представляется невозможным современникам, становится бытовой ежедневностью для потомков. Гиперболоид инженера Гарина превращается в привычное теперь всем лазерное устройство, фантазии Жюль Верна о путешествиях под водой оборачиваются обыденностью субмаринов, человек осваивает космос, и даже яблочком, раскатываемым по тарелочке в русских народных сказках, чтобы увидеть далекие перемещения суженого, теперь – при наличии видекоммуникаций, интернета и спутниковой связи – тоже никого уже не удивит. Таким образом, развитие технологической сферы стирает границы между фантазией и реальностью, и одно легко и прочно переходит в другое.

И однако, границы фантастического от этого никоим образом не сужаются, ибо недра непознанного (а значит – по текущим человеческим представлениям – нереального) остаются неисчерпаемыми.

Что же касается необъяснимого и загадочного, то, как писал Лев Шестов: «Мы живем, окруженные бесконечным множеством тайн. Но как ни загадочны окружающие бытие тайны – самое загадочное и тревожное, что тайна вообще существует, что мы как бы окончательно и навсегда отрезаны от истоков и начал жизни <...> словно еще до сотворения мира кто-то раз и навсегда решил закрыть доступ человеку к тому, что для него нужнее и важнее всего» [24, с. 26].

И ввиду этой верховной тайны, тайны жизни и смерти, человеческая мысль будет всегда стремиться за эти таинственные покровы, в непознанное, а главное – в непознаваемое, и поэтому будет всегда создавать (или распознавать) – там, в этих пределах – фантастическое, чудесное, не объяснимое рационально.

Но этим, казалось бы, простым разделением невозможного (и тут неважно невозможного ли сейчас, или никогда) – то есть фантастического, с одной стороны, – и возможного, с другой, проблема от-

нюдь не исчерпывается, поскольку переход от жизни к искусству смешивает карты и иначе расставляет акценты.

Так, Цветан Тодоров считал фантастическими не те произведения, где фантастическое является жанровой нормой, и скажем, Баба Яга летает на метле, (ибо это ожидаемо и диктуется как раз условностями жанра), а те, где читатель не в силах определиться, «в каком ключе – мистическом или позитивистском – ему следует истолковывать повествование» [20]. По Ц. Тодорову, «фантастическое в произведении <...> существует, пока существует эта раздражающая воображение двойственность истолкования его исходной фабулы» [Там же].

Действительно, по этому рецепту построены и многие произведения романтизма, где переход из сна в явь, из фантазии в реальность и обратно, настолько неуловим, что читателю остается только гадать, что привиделось героям, а что было «на самом деле». Так, например, словами Ф. Достоевского: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, Вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» [13, с. 192].

Романтизм в силу своих органических свойств как бы стирает границу между мирами. В реализме эта граница тоже может стираться, но в осязаемых пределах – например, как следствие душевного недуга персонажей. «Загородка, отделявшая комнатную температуру рассудка от безбрежно безобразного, студеного, призрачного мира, куда перешел Яша, вдруг рассыпалась, и восстановить ее было невозможно, так что приходилось пробоину как-нибудь занавешивать да стараться на шевелившиеся складки не смотреть. Отныне его жизнь пропускала неземное» – так в набоковском «Даре» [18].

С другой стороны, если фантастическое – всего лишь жанровая уловка, например, эзопов язык, намеренная аллегория, за которой встаёт самое что ни на есть реальное, легко узнаваемое читателем, только поднятое до уровня притчи, басни, фольклора, то оно будет восприниматься во вполне реалистическом ключе. Так шукшинская повесть «До третьих петухов» – о похождениях Ивана Дурака в сказочном царстве-государстве, обладающем всеми пороками советского бюрократизма, не оставляет сомнений в том, о каком именно государстве на самом деле идет речь. Многочисленные песни Высоцкого о лесной нечисти – того же жанрового корня.

Иное дело, когда фантастическим по сути объявляется метафизическое. Когда внутренняя, жизнь человека фигурирует в произведении литературы как нечто потустороннее, иррациональное, неподвластное человеческой воле, не входящее в осязаемую реальность повседневности, в область объяснимого разума.

Здесь берут начало философские споры между материализмом и позитивизмом с одной стороны и идеализмом с другой. И по этому же поводу довольно убедительно высказалась и русская классика – решительно стерев границу между воображаемым и реальным, показав совершенно осязаемую реальность нашего внутреннего мира, неиллюзорность наших духовных ценностей.

Как заметил Алексей Машевский о Пушкине, тот «был не только первооткрывателем реалистического метода, он был и первым, кто понял угрозу, скрывающуюся в подобном сугубо “реальном” взгляде на мир. <...> Новый метод, тяготеющий к “объективной действительности”, вольно или невольно оставлял писателя без твердой этической почвы (на которой, например, неизбежно стоял классицизм). Человек оказывался лишенным подлинной свободы и целиком детерминированным обстоятельствами, а главное, при скрупулезном рассмотрении современности или исторической перспективы нигде не прослеживалось победное действие нравственных законов» [17], пишет А. Машевский.

«Получалось, что если подходить к миру как к лабораторному столу, на котором разложены определенные объекты, то наличие таких важных для нашей духовной сущности вещей, как совесть, честь, вера, любовь, героизм, справедливость, не подтверждается. Не подтверждается так, как, к примеру, подтверждается наличие стола или стула, на который я могу сесть. Могу встать, отвлечься, пойти гулять, вернуться – и снова обнаружить его на прежнем месте. Стул точно есть, его суще-

ствование автоматически и независимо от меня. Но если теперь таким же способом попытаться “поймать” нечто, имеющее отношение к области духа, – например, героизм – нас постигнет разочарование. Нельзя, обнаружив в своей душе раскаяние, любовь или веру, пойти погулять, а вернувшись, застать их как бы “стоящими на месте”. Они есть только до тех пор, пока я их удерживаю. Я люблю лишь постольку, поскольку совершаю духовное усилие – любить. <...> совесть, добро, героизм – понятия, получающие свое значение лишь в человеческом (и не просто человеческом, а личностном) измерении» [17], делает вывод А. Машевский.

«Честность, скажем, существует в этом мире не вообще, не у кого-то там, а только тогда, когда я (именно я) сам поступаю честно» [Там же]. Таким образом, «духовная истина не существует сама по себе и рождается лишь моим возвышающим усилием внутри определенного рода обмана» [Там же], рассуждает А. Машевский о знаменитой фразе Пушкина про возвышающий обман. «Обмана, с точки зрения отстраненного наблюдателя, который, чтобы уверовать в героизм и любовь, сначала требует доказательств их наличия от других и только затем обращается к себе. Нет, так никогда не получится. Единственное надежное средство доказать существование добра в этом мире – это немедленно начать творить его самому» [Там же].

Подобным же образом рассуждала и русская философская мысль Серебряного века, для которой духовные сущности были чуть ли не реалистичнее стола или стула. Борис Вышеславцев, например, полемизируя с учением Фрейда, писал о том, что «сублимация есть возвышение *над* природой, выход за пределы природы, и в чистом натурализме – просто невозможна. У Платона она была возможна, ибо *над* Эросом и *над* природой есть мир идей; а у Фрейда? Для него, в сущности, как и для всякого натурализма и материализма, все “возвышенное”, есть *иллюзия*; индивидуальная любовь есть *иллюзия* (надстройка над сексуальным фундаментом); религия и любовь к Всевышнему – тоже *иллюзия* и тоже утонченная сексуальность. А что же не *иллюзия*? Не иллюзия – сексуальное влечение и его нормальное удовлетворение. К этому сводится, в сущности, вся терапевтика и вся “мораль” Фрейда» [7, с. 189]. Семен Франк в этой связи отмечал, что «Психоанализ философски не справился с тем кладом глубинной душевной жизни, который он сам нашел. Плоскость его рационалистических и натуралистических понятий неадекватна глубине и иррациональности открытого им духовного материала» [22].

В том же ключе, русские классики понимали, что важнее всего жизнь духа, а не жизнь тела. Змея сбрасывает кожу, но остается собой. Как признавался даже Л. Толстой (называемый часто провидцем тела!): «Как ни близко тело, оно все-таки чужое, только душа своя» [21]. (Того же корня, кстати, и его не совсем цензурные приватные замечания, записанные М. Горьким, о том, что страшиться следует только той женщины, которая держит тебя за душу, а не за что-либо другое! [9]). Оболочка может существенно видоизменяться (и современная биология тому подтверждение), но не в ней наша сущность.

Подобная иерархия ценностей, высшая реальность «эфемерного», «иллюзорного», к которому легко можно отнести духовное, ибо его нельзя увидеть и пощупать, – важная отличительная черта русской литературной и культурной традиции.

Герой шукшинского рассказа «Верую!» восклицает в тоске: «Но у человека есть также – душа! Вот она, здесь, – болит! <...> Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую – болит». И дальше осознает, что «никогда он не объяснит, что с ним происходит, никогда жена Люда не поймет его. Никогда! Распори он ножом свою грудь, вынь и покажи в ладонях душу, она скажет – требуха. Да и сам он не верил в такую-то – в кусок мяса. Стало быть, все это – пустые слова» [26].

Сродни этому вполне физическому, абсолютно реальному ощущению души и ощущение реальности человеческой совести. Фазиль Искандер пишет: «Интересный диалог в этом отношении был у нашего знаменитого священника-хирурга Войно-Ясеневого со Сталиным. Передаю суть. – Что это вы говорите – душа, душа. Ее нет. Ее никто не видел, – сказал ему Сталин. – Совесть тоже никто не видел, – отпаривовал знаменитый священник-хирург, – но ведь вы не станете отрицать, что она есть. И Сталин промолчал. Не осмелился сказать, что и совести нет. В этом великая, непобедимая тайна совести» [14, с. 432].

Как писал Ф. Достоевский, метод которого впоследствии определили как фантастический реализм, соединив тем самым в одном термине как раз два интересующих нас и противопоставляемых концепта:

Совершенно иные понятия мы имеем о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! <...> Ихним реализмом сотой доли реальных, случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось!» [11, с. 390].

При этом в отличие от произведений действительно романтических и фантазмагорических – лермонтовского «Демона», гоголевского «Вия» – у Ф. Достоевского, как проницательно замечает Григорий Померанц, черт чуть ли не впервые органично вводится именно в реалистическое повествование! [19].

В дополнение к сказанному, смешение реализма с романтизмом, реального с фантастическим, характерное для утопий и антиутопий, претворяется в жизнь еще и самой жизнью, но не благодаря научно-техническому прогрессу, а благодаря тому, что, выражаясь по-довлатовски, «жизнь, товарищ лейтенант, обгоняет мечту!» [10]. Появление Воланда, сатаны, в сталинской Москве полностью соответствует страшному кровавому карнавалу, развернувшемуся в то время в стране. Это ли не фантастическое, превзошедшее все помыслы Ф. Достоевского, и ставшее реальным! И запечатлеть эту фантастичность жизни Булгакову удастся именно с помощью соразмерной ей мистерии.

Однако помимо фантастического жанра, романтического метода и идеалистического мироощущения существует и фантастичность иного рода. Так же, как рациональное и иррациональное не являются абсолютными категориями, а зависят от точки отсчета субъекта, от его на них взгляда, фантастическое тоже может быть порождением особого восприятия. И вместо зловещей тайны загробного мира, утопленников, мертвецов и потусторонних существ, в избытке представленных нам Гоголем, оказывается можно узреть таинственное и грозное, необъяснимое и устрашающее в самой жизни, вполне посясторонней, совершенно обыденной – узреть и напугаться не на шутку – не смертью, повторяю, а жизнью. Как в рассказе А. Чехова «Страх»: «Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней? – Страшно то, что непонятно. – А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир? <...> Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как всё это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. <...> Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь» [23]. Страх Дмитрия Петровича передается и рассказчику: «Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» [Там же].

Это подразумевает иной, особый взгляд на вещи, когда в обыденном открываются бездонные глубины (то, что так искусно умел Чехов и что Андрей Белый назвал пролетом в вечность [2, с. 839]). То есть, за привычным вдруг обнажается непривычное; знакомое и загадочное, способное даже вызывать первобытный ужас. Это снова возвращает нас к тайне жизни и смерти, тайне существования, смысл которого нам неведом и в которое нас забрасывает волею судеб, без спросу и согласия. И чеховский герой, отрешившись от общей зашоренности, глядя свежим, незамыленным взглядом, вдруг прозревает эту загадку и бессмысленность. Там, где другими всё принимается как данность, он задает вопросы и шарахается в стороны в непонимании и изумлении. То есть, он действительно иначе видит! Но ведь это есть не что иное, как остранение, которое Шкловский определял как «создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [25]. Вещь при этом описывается как будто в первый раз увиденная и тем самым приобретает элемент фантастичности. Но для того, чтобы увидеть эту странность привычного, необходимо отступить от него, отстраниться, то есть, отойти в сторону и смотреть оттуда, снаружи, уже другим, новым взглядом, взглядом извне. Как в строках

Бродского, «что, в сущности, и есть автопортрет. Шаг в сторону от собственного тела» [4]. Этот шаг в сторону от «реального» и делает писатель, и с этих новых рубежей реальное вполне может потерять свои реалистические контуры и стать фантастическим.

Знаменательно, что эффект остранения, а с ним и фантастичности, возникает и когда нарушаются привычные свойства и границы предметов: камни оживают, звери и цветы начинают говорить человеческим голосом, нос коллежского асессора сбегает от своего владельца, чтобы зажить своей жизнью, то есть человеческое воображение, фантазия наделяет их новыми свойствами, расширяет их границы. Этот механизм создания фантастического, основанный на контрасте между реальностью и вымыслом нередко сходен с механизмом юмористического, смехового – которое зиждется на противоположности взаимосоотнесенных полюсов, на контрасте между правилом и исключением [1].

Н. Гоголь, например, владел этим искусством в совершенстве, без усилий осуществляя в метафоре переходы от реальности к фантазии и при этом к смеху. Даже чисто бюрократическую процедуру замены двойной фамилии Гоголь-Яновский на Гоголь он походя возвёл в веселую притчу: «Кончик моей фамилии я не знаю, где делся. Может быть, кто-нибудь поднял его на большой дороге и носит, как свою собственность» [8].

Подобным же образом, по-новому глядя со стороны, можно окунуть и в мистическое, и тем самым сделать фантастичным, любой сюжет, любой интерьер, любого героя, будь они хоть сто раз обыденны. Всё зависит от угла зрения, от поставленной художественной задачи (и здесь мы, фактически, снова возвращаемся к Тодорову).

По сути, этот процесс происходит в поэзии, с ее многозначностью и метафоричностью, с ее способностью мгновенных перевоплощений, где простая тень на полу умеет обернуться чудовищем или балериной – по прихоти автора, если он умеет, как Н. Гоголь, опозитизировать любой предмет. Поэзия фантастична сама по себе (как писал Ю. Лотман, «если бы существование поэзии не было бесспорно установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть» [16, с. 45]), и дела ее рук – того же фантастического корня.

Как любой настоящий художник, Франц Кафка, например, верил, что магия разлита в самой жизни, она всегда рядом, ее не нужно создавать, ее нужно только распознать, вызвать, правильно назвать по имени. Но ведь это и есть тот шаг, что отделяет жизнь от искусства, от поэзии, от литературы! «Легко вообразить, что каждого окружает уготованное ему великолепие жизни во всей его полноте, но оно скрыто завесой, глубоко спрятано, невидимо, недоступно. Однако оно не злое, не враждебное, не глухое. Позови его заветным словом, оклики истинным именем, и оно придет к тебе. Вот тайна волшебства – оно не творит, а вызывает» [15], писал Кафка. В том же ключе фантаст Рэй Брэдбери говорил: «Старайтесь **увидеть** мир – он прекрасней любой мечты» [6].

И знаменитые ахматовские строки «Когда б вы знали из какого сора...!» – о том же. О механизме превращения обыденного в поэтическое, читай: фантастическое. Как писал Достоевский в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе»: «Казалось <...>, что весь этот мир, <...> в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурит паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование...» [12, с. 3–4]. Здесь хочется прибавить – существование как писателя, как художника! Таковую же фантазмагорию, то же описание художественного преображения действительности в искусство можно наблюдать и в «Театральном романе» Булгакова, и в довлатовской «Зоне», наконец, у Бродского: «превращенье крика в глухое толковище слов» [5]. Таким образом, для превращения реального в фантастическое, нужно только изменить оптику из обыденной на художественную, перевернуть калейдоскоп – и те же стеклышки сложатся в совсем другой узор.

Из сказанного следует, что дихотомия фантастическое-реальное весьма относительна, упирается в терминологию, зависит от точки отсчета и художественных задач и намерений автора, границы здесь чрезвычайно размыты и подвижны, и вопрос наверное нужно ставить иначе – с позиций современных исследований мозга, с попыток понимания что есть человек, что есть наука, что есть вера, ибо представления о реальном и фантастическом постоянно видоизменяются, а в эпоху научно-технической революции, искусственного интеллекта и т. п. – меняются еще и с невероятной скоростью, с невиданным доселе ускорением. Стремительно наступает новая эра, цифровая, где вопрос будет ставиться уже не в рамках литературы, а, прежде всего, в рамках антропологии, и речь пойдёт не о границах и взаимоотношениях реального и фантастического, а о том, что есть человек вообще и выживет ли собственно литература и искусство в целом (в нашем современном их понимании, пока еще взятом из 20-го века)? Во второй половине которого И. Бродский писал о веке 19-м, что: «до этого момента его поэтов могли бы

лучше понять их римские коллеги, чем мы. Век назад гораздо меньше стояло между человеком и его мыслями о самом себе, чем сегодня. И похоже, что он знал, как использовать эту близость. То есть, практически он знал о естественных и общественных науках не меньше, чем мы, однако он еще не стал жертвой этого знания. Он стоял как бы на пороге этого рабства, по большей части не догадываясь о надвигающейся опасности, настороженный, может быть, но свободный. Следовательно, то, что он может рассказать нам о себе, о своих душевных и умственных обстоятельствах, имеет историческую ценность в том смысле, что история – это всегда монолог свободных людей, обращенный к рабам» [3].

Теперь мы (качественно!) отделяемся уже не только от античности, но и от века 20-го. И фантастика с реальностью становятся неразличимы. Удержать это движение представляется невозможным, как невозможно удержать руками взлетающий самолёт. И вопрос, выживет ли человек как вид, остается открытым и, к сожалению, приобретает весьма зловещий оттенок.

И в этой связи мне хочется закончить своим стихотворением под названием «Апокалиптическое (из новейшей истории)». Хотя тематически оно и уже, чем рамки нашей темы, но тем не менее доходчиво иллюстрируют последний тезис:

Давай ладони подними к лицу.
И если долго смеживаешь веки,
Гудят в висках столетия, и реки
Бегут к такому близкому концу.

...Родившись при царе, она потом
Была отброшена в жестокие эпохи,
Как рыба в сѣти, головой на строки,
И времени хватала воздух ртом...

И снова в глубину уходит всплеск...
Они сумели пережить тирана,
Но вслед за тем открывшаяся рана
Зловещий обнаруживает блеск.

И движется на нас издалека
Ихтиозавр, пойманный на блѣсны
Железные, под шум многоколѣсный,
И светятся экраны сквозь века.

Как сквозь иглу, продета жизнь одна,
Жемчужной ниткою болтается на шее,
А нас берут сачком из колыбели,
Нас достают, как ракушки со дна.

Но скоро, скоро вздыбит океан,
И в недрах непроглядных пучины,
Как щепки, канут следствия, причины,
Останется один слепой экран
Мерцать у вечности, как древняя лучина,
Уйдя в туман.

Литература

1. Аверинцев С. Связь времен. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/11042011-05a.html> (дата обращения: 19.10.2021).
2. Белый А. Чехов // А.П. Чехов: Pro et Contra. Антология / под ред. И.Н. Сухих и А.Д. Степанова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. С. 831–842.
3. Бродский И. Предисловие к антологии русской поэзии XIX века (Foreword to An Age Ago. A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry. Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1988), перевод Л. Лосева.
4. Бродский И. На выставке Карла Веллинка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7766> (дата обращения: 13.11.2021).
5. Бродский И. Пенё без музыки. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/30764/pene-bez-muzyki> (дата обращения: 10.11.2021).
6. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту. М.: Эксмо, 2011.
7. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. Париж: YMCA-Press, 1931.
8. Гоголь Н. Сочинения и письма Н.В. Гоголя: в 6 т. СПб.: Издание П.И. Кулеша, 1857. Т. 5. С. 144–146.
9. Горький М. Лев Толстой. [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/read/gorkiy_maksim/lev_tolstoy.html#20480 (дата обращения: 05.11.2021).
10. Довлатов С. Зона // Собрание прозы: в 3 т. Т. I. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993.
11. Достоевский Ф. Собрание сочинений: в 15 т. СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 1989–1996. Т. 15.
12. Достоевский Ф. Петербургские сновидения в стихах и в прозе // Время. Журнал литературный и политический, издаваемый под ред. М. Достоевского. СПб.: Тип. Э. Праца, 1861. Январь. Отд. VI. С. 1–22.
13. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г.М. Фридляндер (зам. гл. ред.), В.В. Виноградов и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990 / Т. 30. Кн. 1. Письма, 1878–1881.
14. Искандер Ф. Ласточкино гнездо. Проза. Поэзия. Публицистика. М.: Фортуна Лимитед, 1999.
15. Кафка Ф. Дневники. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/kafka/dnevnik.html> (дата обращения: 09.11.2021).
16. Лотман Ю. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб.: Искусство-СПБ, 1996.
17. Машевский А. Нас возвышающий обман. // Звезда. 1999. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/6/nas-vozvyshayushhij-obman.html> (дата обращения: 27.10.2021).
18. Набоков В. Дар. [Электронный ресурс]. URL: <http://www1.lib.ru/NABOKOW/dar.txt> (дата обращения: 22.10.2021).
19. Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=193521> (дата обращения: 10.11.2021).
20. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. [Электронный ресурс]. URL: https://modernlib.net/books/todorov_cvetan/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu/read_1/ (дата обращения: 01.11.2021).
21. Толстой Л. Путь жизни. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/lev-tolstoy/put-zhizni/chitat-onlayn/page-2/> (дата обращения: 28.10.2021).
22. Франк С. Психологизм как мирозерцание // Путь. № 25. декабрь 1930.
23. Чехов А. Страх. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1562/p.1/index.html> (дата обращения: 12.11.2021).
24. Шестов Лев. Афины и Иерусалим. М.: АСТ: Фолио, 2001.
25. Шкловский В. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 7–20.
26. Шукшин В. Верую! [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lib.ru/SHUKSHIN/veru.txt> (дата обращения: 02.11.2021).

УДК 821.161.939.272

Л.Г. ХОРЕВА

(Москва)

ОБРАЗ ДОМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ИСПАНОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ

Рассматривается образ дома с точки зрения его защитной и враждебной функций по отношению к его обитателям. Традиционно дом воспринимается как пространство, которое противостоит опасному хаосу и потому априори наделен функцией защиты. Однако эта теория терпит крах при изучении латиноамериканской культуры, где внутреннее и внешнее пространства не знают разделения. Образцы русской и чилийской литературы ясно демонстрируют этот факт. Если в романе М. Петросян дом-интернат становится священным оберегом для детей-инвалидов, то в романе Исабель Альенде дом принимает облик тюрьмы и несет в себе очевидное разрушительное начало для главной героини книги.

Ключевые слова: дом, архетип, Исабель Альенде, Ю. Трифонов, М. Петросян.

LARISA KHOREVA

(Moscow)

THE IMAGE OF THE HOUSE IN THE NOVEL OF ISABEL ALLENDE "THE HOUSE OF SPIRITS" AND IN THE NOVEL OF M. PETROSYAN "HOUSE IN WHICH..."

The article examines the image of the house from the point of view of its protective and hostile functions in relation to its inhabitants. Traditionally, the house is perceived as a space that resists dangerous chaos and therefore is a priori endowed with the function of protection. However, this theory fails when studying the Latin American culture, where internal and external spaces do not know separation. The samples of the Russian and Chilean literature clearly demonstrate this fact. If in the novel by M. Petrosyan, the boarding house becomes a sacred talisman for the disabled children, then in the novel by Isabel Allende, the house takes the form of a prison and carries an obvious destructive beginning for the main character of the book.

Key words: house, archetype, Isabel Allende, Yu. Trifonov, M. Petrosyan.

Образ дома всегда коррелировал и будет коррелировать с темой пространства – архетипического концепта, который входит в первичные схемы образом и сюжетов [2]. Ю.М. Лотман [1], рассуждая о категории и специфике пространства в фольклоре и мифологии, приходит к выводу, что о рождении культуры можно говорить только в том случае, когда носители данной культуры будут разделять окружающий мир на собственное (или внутреннее) пространство и чужое (внешнее). Интерпретация этих пространств в значительной степени зависит от уровня развития культуры и ее типологии. Подобное разделение порождает понятие границы и такие смежные понятия, как «свое», «безопасное», «гармоничное», «организованное» и противостоящие им «чужое», «хаотичное», «опасное», «убивающее» или «причиняющее вред». Это умозаключение напрямую соотносится с образом дома в мировой культуре и литературе, с его защитными или, напротив, враждебными действиями по отношению к своим обитателям.

Яркий пример образа дома как тюрьмы, как враждебного пространства, уничтожающего своих хозяев, мы можем увидеть в романе Исабель Альенде «Дом духов» [5]. Для главного героя Эстебана Труэбы – представителя новой формации чилийского человека, приверженца прогресса и цивилизации, дом становится крепостью, где он может забыть о тяжелом детстве. Эстебан одним ударом уничтожает многовековые традиции, которыми жили его предки. Чтобы повысить свой социальный статус, Эстебан максимально насыщает дом предметами роскоши, которые совершенно чужды его жене Кларе, чья жизнь оказывается разрушенной из-за невозможности обрести защиту под крышей собственного дома.

Для Клары дом чрезвычайно важен. С детства она воспринимает родные стены как естественную защиту от угроз внешнего мира, но это ощущение безопасности рушится в день смерти старшей сестры, которую случайно отравили конкуренты отца. С этого момента Клара четко понимает, что дом,

увы, несмотря на крепкие стены, отнюдь не разделяет внешнее (опасное) пространство и внутреннее (безопасное). С возрастом это чувство только крепнет. Пространство дома разомкнуто и остается таковым до самого конца, несмотря на то, что Клара, ее дочь и внучка всячески пытаются выстроить ту крепость, которая должна защитить их от жизненных невзгод.

Дом становится символом этнической картины мира латиноамериканцев, которые проводят знак равенства между внешним и внутренним. Дом является для них таким же воплощением внешнего пространства, как и лес, полный опасных существ. Не случайно, в произведениях Хулио Кортасара, Х.Л. Борхеса, Г. Гарсиа Маркеса, И. Альенде и других знаковых писателей дом всегда выступает как враждебное начало, готовое уничтожить своих обитателей.

Говоря об отечественной литературе, Ю. Лотман обычно делал акцент на защитной функции дома, однако дом в русской традиции далеко не всегда выступает действительно защищающим пространством. Об этом свидетельствует «Дом на набережной» Ю. Трифонова [4].

Как известно, образ Дома на набережной уходит корнями в реальную историю. 11 марта 1918 г. советское правительство переезжает из Петрограда в Москву, в связи с чем возникает острая необходимость в жилых квартирах для работников государственного аппарата. Острая нехватка таковых привела к решению о строительстве дома специально для чиновников. 24 июня 1927 г. был подписан соответствующий приказ. Дом был построен к концу 1931 г., в этом же году новоселье отпраздновали представители советской элиты: высшие чиновники, писатели, старые коммунисты и большевики, герои Советского Союза, высшие военные чины, герои Социалистического Труда и т. д. Дом был огромный, он был рассчитан на несколько тысяч человек, что для того периода было невероятным явлением и поражало воображение многих. Архитектор знаменитого Дома также стал его жителем, в новой квартире он уже проектирует строительство нового гигантского сооружения – Дворца Советов, который планировали построить на месте уничтоженного Храма Христа Спасителя. Помимо своих прямых обязанностей, по воспоминаниям обитателей Дома, Архитектор Иофан выполнял еще роль защитника своего творения, бдительно следя, чтобы никто из жителей дома не перedelывал свои квартиры, не прорубал дополнительные окна или двери, не перекрашивал стены в иной цвет и даже не переставлял мебель.

В. Паперный, изучая феномен Дома на набережной, говорит о появлении так называемой Культуры Два, которая характеризуется централизованным центром, поскольку именно там теперь сконцентрированы все ценности общества. Ценности периферии отныне просто перестают существовать. Общество застывает в своем развитии. Культуре Два противостоит Культура Один, которую В. Паперный именует вертикальной и характеризует ее как децентрализованную.

Эта модель Культуры 1 и Культуры 2 используется в дальнейшем культурологами и антропологами для описания исторических событий 1930–1950-х годов.

Превалирование модели Культуры 2 означало, что в каждой группе людей, в каждом коллективе был свой центр, в жертву которому люди приносили свои интересы. В масштабах всей страны таким центром был И. Сталин, олицетворяющий верховную власть.

Дом на Набережной становится также еще и символом нового строительства во всех смыслах этого слова, поскольку социалистическое строительство подразумевало также формирование нового человека в идеологическом плане.

Кроме того, Дом на набережной стал символом победившего социализма: обитатели Дома пользовались всеми привилегиями комфортного проживания – от телефонов, патефонов и радио в каждой квартире до обеспечения культурного досуга: комплекс располагал библиотекой, спортивным залом, детским садом, амбулаторией, прачечной, почтой, сберкассой, столовой.

Ю. Трифонов не понаслышке знал о Доме на Набережной, поскольку его семья жила там восемь лет вплоть до ареста отца в 1939 г. После расстрела отца и ареста матери, Юрий вместе с бабушкой были выселены из Дома на окраину города в бараки, так что контраст жизни рядовых граждан советского государства и партийной номенклатуры был продемонстрирован еще ярче.

Детские впечатления навсегда сохранились в памяти писателя, который сделал эту антитезу основной в своем романе, который свое название «Дом на набережной» получил только перед самой публикацией. Первоначальным вариантом была «Софийская набережная», но впоследствии писатель решает изменить его, справедливо полагая именно мотив дома является основным в своей книге. Об этом, в частности, свидетельствует последний эпизод романа, в котором Шулепников едет на трамвае по набережной и разглядывает бесформенный серый дом, находит привычно свое старое окно и мечтает о чуде в своей жизни, которое обернется возвращением в этот дом.

Несмотря на то, что дом является плотью от плоти порождением советской эпохи и сочетает в себе целый ряд мотивов советской эпохи – новой централизованной культуры, светлого комфортного будущего советских граждан, он становится также архетипом периода разоблачения культа личности вождя: мотив краха идей социализма и коммунизма, в которые верили обитатели дома.

Отношение к жизни и внезапному комфорту у жителей Дома было разным. Семья Шулепниковых наслаждалась богатством, превратив свой дом в музей, в то время как их соседи Овчинниковы довольствовались максимально простой обстановкой. Точки зрения на Дом также не совпадают у его жителей: Шулепниковы и Ганчуки восхищены Домом и предлагаемыми условиями проживания, но в то же время абсолютно не принимают советского уклада, он им кажется странным и недружелюбным. Полный контроль над всеми жителями убивает всю притягательность жизни там. Эмоциональная составляющая жизни Дома ужасна: жильцы постоянно пребывают в страхе за свое благополучие и жизнь в целом, боясь в любой момент лишиться всего.

Вадим Глебов, один из героев романа, восхищен Домом, он из всех сил стремится вырваться из того круга общения, который ему определила судьба. Символом перехода на иной круг существования становится Дом. Именно это серое здание Глебов наделяет поистине мифической силой хтонического божества, способного в секунду изменить жизнь человека. Пользуясь любой возможностью приблизиться к жизни небожителей, Глебов остро ощущает несоответствие между родным Дерюгинским подворьем и миром небожителей, тем более что разделяет их только Софийская набережная. Оставаться в буквальном и символическом смысле в тени Дома Глебов не намерен. Это желание становится идеей фикс Вадима Глебова, движущим мотивом всех его поступков. Глебов подражает во всем Левке Шулепникову, в конце концов проникает в Дом, но своим там так и не становится. Дои избирателен, подобное живому существу, он буквально на запах распознает своих и чужих. Семья Ганчуков так и не приняла Глебова: Соня мешает ему общаться с отцом, профессор Ганчук страдает забывчивостью каждый раз, когда речь заходит про Вадима, а мать Сони раздражается каждый раз, когда видит его, хотя и сама порой не может объяснить себе причины своего раздражения.

Несмотря на то, что Дом на набережной является доминирующим и сюжетообразующим компонентом, в романе мы видим далеко не одно жилище. Рядом с Домом существует еще и Дерюгинское подворье, и дача Ганчуков. Здесь мы наблюдаем качественно противоположное мнению писателей XIX столетия об усадьбе: если для последних усадьбы была раем на земле, то для Трифонова – загородный дом становится признаком полного душевного упадка: безалаберное строение со сгнившими дверью и оконными рамами, недостроенным вторым этажом. Дача, в отличие от Дома, принимает Глебова без каких-либо условий, но последнего это совсем не радует, поскольку дача не обладает таким статусом, как Дом, который в итоге так и остается призрачной мечтой.

Рассказчик, который присутствует в романе, представляет еще одну точку зрения на сюжет. Рассказчик становится антагонистом Вадима Глебова, своим мнением оттеняет его поступки, делая их контуры еще более яркими. Рассказчик любит Соню, буквально боготворит ее, для Глебова же Соня является бесплатным приложением к Дому и ничем иным.

Рассказчик является коренным обитателем Дома, он предается ностальгическим воспоминанием о детстве, в этих воспоминаниях дом окрашен в теплые, солнечные тона, которые так не похожи на впечатления его сотоварищей.

Суммируя все вышесказанное, мы можем констатировать тот факт, что Пространство Дома на набережной буквально пропитано враждебностью по отношению к своим обитателям. Дом оказыва-

ет разрушительное действие на своих жителей, калечит их психику, часто забирает жизни. В романах Ю. Трифонова ярко проявляется архетип дома – врага, который был не характерен для русской картины мира XIX – начала XX столетия. Его появление обусловлено спецификой исторической ситуации, и отражает судьбы людей, живших в 30-е гг. XX столетия.

В романе М. Петросян «Дом, в котором...» [3] представлен иной образ дома. Мы видим интернат для детей инвалидов, который становится сакральным центром и оберегом для всех его обитателей. Глазами главного героя – маленького инвалида Кузнечика – мы изучаем его магическое пространство. Подобно множеству других детей, Кузнечик сначала ощущает свою незащищенность и воспринимает интернат как тюрьму. Однако потом Дом поворачивается к нему другой стороной и становится его настоящим защитником, даря все то, чего Кузнечик, как и многие дети инвалиды, был лишен в родительском доме. Для детей Дом выполняет функцию матери и отца. Он любит, заботится и защищает их. Особенно трепетно к нему относился Слепой. Интересно, что Дом даже стал источником питания для подростка, ведь он любил есть отсыревшую штукатурку. Дом обладает и божественным началом. Все, что происходит здесь зависит от его воли. Воспитатели говорили ученикам, что нельзя уйти и вернуться, когда пожелаешь. Дом может не принять второй раз.

Интересно и то, что М. Петросян дает читателям схему рождения архетипа Дома. Отмечается, что дети интерната любили сочинять разные небылицы и эта страсть родилась не на пустом месте. Дети превращали пережитое горе в суеверия, а они переходили в традиции, к которым быстро привыкали. Дом является хранителем истории и традиций. И главная задача последующих поколений хранить и преумножать их. Мы видим, как индивидуальная память сменяется родовой. Постепенно герои начинают разделять между собой одни и те же сны и галлюцинации. Так, Горбач жалуется, что Слепой залез в его сны и превратил их в кошмары. Учащиеся рисуют одинаковые сакральные рисунки и делятся личными дневниками.

Как и в романе «Дом духов», в интернате есть свои призраки, но они не несут опасности. Автор постоянно дает понять, что мир мертвых живет в гармонии с миром живых, По утрам расхаживали «уборщицы – невидимки», кто-то все прибирал и готовил еду. Дети описывают их как тихих и красивых, не причиняющих вреда. Увидеть их очень сложно, поэтому дети часто ставили ловушки, в которые никто никогда не попадался.

Интересно, что по идее, главами интерната должны являться директор и воспитатели. Однако мы видим, что пространство Дома принадлежит вовсе не взрослым, а учащимся. Воспитатели, учителя и директор присутствовали в Доме номинально, чтобы поддерживать порядок. Каждый раз, после ужина, все взрослые укрывались в своих комнатах, запирались на замки и пытались представить, что Дома вовсе нет.

Суммируя все вышесказанное, мы видим, что рассмотренные нами произведения показывают два типа культуры.

Одна культура (русская) делит пространство на внешнее и внутреннее, противопоставляя их по характеру воздействия: внешнее пространство стремится испытать человека и/или уничтожить его; внутреннее пространство призвано защитить своего обитателя, но только того, кто прошел испытание. Русская культура второй половины XX в. подчеркивает этот момент особенно яркими красками.

Латиноамериканская культура такого деления не знает: пространство дома расценивается как продолжение внешнего пространства и потому никогда не обладает защитными функциями.

Литература

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Семиосфера, Искусство-СПб, 2000.
2. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Просвещение, 1994.
3. Петросян М. Дом, в котором... М.: Лайвбук, 2019.
4. Трифонов Ю. Дом на Набережной. М.: АСТ: Апрель, 2011.
5. Allende, Isabel. La casa de los espíritus. Barcelona Plaza & Janes, 1982.

УДК 811.161.1

О.С. ХРАМУШИНА

(Волгоград)

РОЛЬ ЗВУКОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ СЛОВ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Анализируются функции метаплазмов в пространстве стихотворений современных русских поэтов, в частности их роль в поддержании метра и рифмы как важных категорий стихотворного текста. Активизация метаплазмов рассматривается как отражение тех тенденций развития современного русского литературного языка, которые связаны с заметной либерализацией его норм в сфере словесного творчества.

Ключевые слова: поэзия, ритм, метр, рифма, метаплазм, компрессия, стиховой перенос.

OLGA KHRAMUSHINA

(Volgograd)

THE ROLE OF THE PHONETIC TRANSFORMATIONS OF THE WORDS IN THE SPACE OF THE MODERN POETIC TEXTS

The article deals with the analysis of the functions of the metaplasms in the space of the poems of the modern Russian poets, particularly their role in keeping the meter and rhyme as the important categories of the poetic text. The activization of the metaplasms is considered as the reflection of the tendencies of the development of the modern Russian literary language that are connected with the noticeable liberalization of its norms in the sphere of the verbal creativity.

Key words: poetry, rhythm, meter, rhyme, metaplasms, compression, enjambement.

Трудно не согласиться с мыслью о том, что языковые единицы фонетического уровня, наряду с другими, образуют «[...] при структурно-смысловой поддержке графической и дискурсивной форм [...]» пространство поэтического текста, его «[...] особую материально-знаковую форму [...]» [6, с. 151]. Система стихотворного произведения строго формализована, что объясняется наличием метра, ритма, рифмы и т. д. [15, с. 22]. По мнению Ю.М. Лотмана, даже эти понятия являются «смысловыми элементами», а потому любая сложность построения семантически обусловлена [11, с. 38].

В современных русских поэтических текстах звуковая сторона произведения обретает смысловую значимость, а порой становится даже первостепенным аспектом в его составе. В этой связи в ней наблюдается тенденция к усилению роли звукового языкотворчества, проявляющаяся, в частности, в активизации использования **метаплазмов** – различных приемов, состоящих в трансформации фонетического облика слов, а также тактик, сходных с ними [12, с. 200].

Звуковые переделки способны, выполняя различные функции, органично дополнять фонетическое пространство поэтического текста и даже служить его основой. Возможность последнего закономерно вытекает из использования метаплазмов и смежных тактик в функциях образования метра и рифмы, а также, что наблюдается реже, в текстообразующей функции.

Так, различные звуковые трансформации слов в стихотворении Яниса Грантса «Птенчик» используются с целью создания **апокопированных («оборванных») рифм**, составляющих половину рифм всего стихотворения:

птенчик проснулся **рань**
меди полна **казна**
едем в **тьмутаракань**
ну а зачем не **зна**

я же тебя любил
и целовал с *ума*
что же тебе дебил
этой любви так *ма*
сладкие *облака*
горького дня симптом
едем в *тьмутарака*
ну а зачем –
потом [4].

Цели сохранения рифмы может служить также **антистекон** – прием, основанный на замене звука или звукового комплекса в слове [12, с. 37]. Именно этот феномен наблюдаем в приведенном ниже примере:

[...]
– Где обвинители?! И кто же
здесь осудил твои *стишии* [курсив автора. – О. Х.]
– Никто, – она зарделась, – Боже...
– Иди,
и больше не пиши [13].

При сквозном употреблении звуковые трансформации способны служить средством нарочитого затемнения смысла, что позволяет рассматривать их в качестве средств создания **заумного языка**. Думается, что именно в этих целях использует **апокопирование** Владимир Гандельсман в стихотворении «Пролог», фрагмент которого приводится ниже:

я вышел из воздуха в *не*
я вышел из воздуха *вне*
и равенство *ве*
явилось *вещей*
и дует из *ще*
и на ветру *щенок*
[...]
[2].

Здесь автор не просто комбинирует слова и их сокращенные варианты в целях обеспечения рифмовки, как, на первый взгляд, может показаться читателю, но вводит в текст намеки на понятия, связанные с философским осмыслением мира: *не* – небытие, *ве* – вечность, *ще* – щелей.

В случаях, когда фонетические трансформации слов затемняют нежелательные смысловые элементы в пространстве поэтического текста, следует говорить о выполнении ими **эвфемистической функции**. Ярким примером этой техники могут послужить следующие строчки из стихотворения Вероники Долиной:

[...]
Хоть и спит гитара, и в доме ночь.
И треклятое **одинач** [5].

Апокопированное слово *одинач* не только служит фонологически удачным элементом в составе смежной рифмы, но и несколько смягчает упоминание откровенного слова за счёт эффекта недосказанности.

Для создания гармоничного **ритма** стихотворных произведений современными русскими поэтами широко используются возможности метаплазмов и смежных с ними тактик, в частности, **перекцентровки**, которую не следует отождествлять с использованием акцентных вариантов, поскольку последние предполагают альтернативный выбор из уже имеющихся случаев словоупотребления. Рассмотрим в этой связи следующий фрагмент одного из стихотворений Владимира Строчкова:

[...]
 Все у|мерли|: отец|, поздне|е мать,
 не до|тянув| лишь год| до де|вяноста,
 дядь|а и те|тки, все| кузи|ны — *брать-*
*я дво|юрбд|ные|, двою|родны|е** се|стры
 и про|чая|, неближ|няя| родня.
 Оста|лось ма|ло о|коло| меня.
 [...]
 [14].

В данном фрагменте ритмическим целям служат сразу два типа звуковых трансформаций: 1) **внутрисловный стиховой перенос**, образующий **рассечённую рифму** [12, с. 318–319] ([...] *Все умерли: отец, позднее мать, // [...] дядя и тетки, все кузины – брать-я двоюрбдные|, двоюродные|е* сестры* и прочая|, неближняя| родня. Оста|лось ма|ло о|коло| меня. [...]), 2) **переакцентовка**, которая, будучи употребленной контактно с нормативным вариантом, позволяет автору не только использовать прием языковой игры (парехезу) – возможно, с элементом самоиронии, но и выдержать схему ямба.

Важно заметить, что использование внутрисловного стихового переноса порождает также эффект обманутого ожидания (конец стиха становится неравным концу слова), а потому и привносит в текст особую интонацию оборванности речи. Вместе с тем перенесенный в следующий стих конец слова, приобретая (в случае метанализа) или не приобретая видимость самостоятельной лексемы, явно получает самостоятельность фонетическую, как единица (нередко полноударная), включаемая в состав стихотворной стопы или ряда стоп.

Возможность создания текстов, полностью построенных на обыгрывании звуковых трансформаций слов, демонстрирует **жанрообразующий потенциал** метаплазмов и смежных тактик. Рассмотрим одно из стихотворений Генриха Худякова:

Ах, этот... чу-до!.. дед Мо...(?) Ф...
 -рос... -т! – Так и не... (под...
 «занавес»?.. кон-ец!) от своего...
 -рж-уа-зно-го ид-е... («бе-
 зы...»?(!) – лиз – ма.
 ...С «волками»-то!- (без «вз-в...»(?))
 нешт... Ах, ведь!.. [16].

Автор прибегает к использованию множества приемов фонетического преобразования лексики, среди них: 1) **апокопа** (*Мо...; нешт...*); 2) **внутрисловное стиховое членение**, на письме подержанное пунктуационными знаками пауз – дефисами (*кон-ец*), многоточиями, сочетающееся с другими звуковыми переделками (например, с **афerezисом**, т. е. усечением начальных звуков слова [12, с. 48]: *рж-уа-зно-го*); 3) **внутрисловный стиховой перенос** («бе- // зы...»). Генрих Худяков обращается также к выразительным возможностям **диакопы** – приёма, состоящего в разделении слова на две части путем вставки другой лексемы [Там же, с. 111]: [...] *ид-е... («бе- // зы...»?(!) – лиз – ма [...])*. Подобные стихотворения, в основе которых лежат различные сокращения фонетического облика слов и сегментация лексем, вполне соответствуют понятию рубленой речи [лат. *sermo commatica*].

В пространстве поэтического текста ведущим является голос лирического героя, однако, если он прерывается речью других персонажей, то их реплики могут быть стилизованы социально, профессионально, территориально.

Например, при помощи **протезы**, т. е. приема, состоящего в добавлении начальных звуков [Там же, с. 310], автор достоверно передает специфику речевого портрета носителя просторечия в таком фрагменте: «[...] Руками и на зуб, чтоб *апося кина* // не спрашивать у жизни, приснилась ли она [...]» [3]. Усилению выразительного эффекта здесь служит и использование нелитературной формы *кина*, где мы наблюдаем характерную для просторечия попытку изменения несклоняемого сло-

* Курсив автора. – О. Х.

ва. Андрей Коровин использует **геминацию** с целью отражения специфики речи работников правоохранительных органов:

[...]
и тут откуда ни возьмись
– **документики!**
[...] [8].

В одном из стихотворений Анны Кузнецовой **антистекон** передаёт особенности речи пожилой женщины, а именно диалектные элементы:

[...]
– Бабушка, – я, строго, – Бога нет,
ты про это книжку почитай!
– Ну, хай **будэ** ни, **унучка**, хай...
[...] [9].

Известна способность звуков служить отражению конкретных образов, что, в частности, наблюдаем в различных типах звукоподражания и звукописи, в связи с чем закономерной представляется реализация изобразительного потенциала фонетических переделок слов в **иконической функции** в текстах современных русских поэтов. Например, внутрисловное стиховое членение и **удвоение** гласного у в слове *университет* в стихотворении Александра Левина «Песня про учёную собаку», очевидно, служит не только поддержанию схемы ямба, но и имитации собачьего воя: «[...] Ведь у собаки, посещающей **уу!**ниверситет, // есть в голове такое, чего у прочих нет! [...]» [10]. Рассмотрим с этой же точки зрения следующий фрагмент текста Евгении Вежлян:

человек **невычита-**,
неделим на два и три,
потому что пустота
у него внутри
[...] [1].

Апокопированное слово *невычита-*, во-первых, входит в состав рифмопары (*невычита- / пустота*), во-вторых, за счет своей недосказанности органично и образно активизирует понятийную сферу «математика» (*невычита, неделим, два, три*). На наш взгляд, в выборе этого приёма есть и элемент иконической игры: автор как будто вычитает звуки из слова «невычитаем».

Заметно возрастающий уровень речевой свободы приводит к вторжению нелитературных элементов не только в разговорную речь, но и сферы СМИ, а также художественной литературы. Поэзия всегда была призвана отражать дух эпохи, типовые эмоции и переживания современного ей социума; этим во многом объясняется тот факт, что поэтический язык все более приближается к разговорной стихии, для бытовых же диалогов, как известно, характерно стремление к краткости, которое может быть реализовано как синтаксически (неполными предложениями, предложениями без подлежащего и т. д.), так и фонетически. В силу указанных причин не могла не найти отражения в русской поэзии последних трёх десятилетий и такая яркая тенденция современного русского литературного языка, как стремление к языковой **компрессии**. Рассмотрим с этой точки зрения фрагмент текста Юлии Качалкиной:

[...]
Не выно|сишь из до|ма, но ча|сто теря|ешь вещи.
И не и|щешь, сочтя| до **десяти**|, **двадцати**| и – позже.
...фотогра|фия па|пы – из то|чек и мел|ких трещин.
Фотогра|фия ма|мы – из ли|ний. И тре|щин. Тоже [7].

Здесь наблюдаем использование **синкопы** (сокращения срединных звуков [12, с. 352]) в слове *десяти*. Следует отметить, что в приведенном контексте звуковые переделки служат не только языковой компрессии, но и соблюдению смешанного стихотворного размера «четыре стопы анапеста +

одна стопа амфибрахия». По нашим наблюдениям, сочетание компрессивной и метрической функций для метаплазмов сокращения (афerezиса, синкопы и апокопы) в современной поэзии является одним из наиболее востребованных. При этом последнюю, вероятно, следует считать первичной, т. к. она связана с природой ритмического пространства стихотворных текстов.

Таким образом, наблюдения над функционированием метаплазмов в современной русской поэзии позволили нам прийти к следующим выводам:

1. Обращение к фонетическим трансформациям слов является особенно значимым в случаях необходимости соблюдения рифмы и метра как важнейших категорий, определяющих особенности ритмического пространства поэтического текста.

2. Использование звуковых переделок с целью языковой компрессии регулярно сочетается с целью поддержания ритма, здесь наблюдаем описанный еще в Античности феномен конвергенции фигур.

3. Жанрообразующие интенции метаплазмов демонстрируют тексты, в которых на основе приемов фонетических преобразований слов и смежных языковых тактик происходит развертывание текста.

4. Звуковые переделки слов могут выполнять эвфемистическую и иконическую функцию, что объясняется их способностью придавать образность, выделять в речевой цепи либо, наоборот, нивелировать отдельные смыслы.

Литература

1. Вежлян Е. Детское // Арион. 2010. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2010&number=119&idx=2288> (дата обращения: 04.11.2021).
2. Гандельсман В. Пролог // Интерпоэзия. 2017. № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2017/1/devyat-stihotvorenij-iz-knigi-slova-na-veter.html> (дата обращения: 04.11.2021).
3. Горбовская Е. Вы, кажется, совсем забыли обо мне. [Электронный ресурс]. URL: <http://interpoezia.org/content/bez-blyuza-ne-bylo-by-dzhaza-2/> (дата обращения: 04.11.2021).
4. Грантс Я. Птенчик // Знамя. 2020. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7682> (дата обращения: 04.11.2021).
5. Долина В. Даже кончики пальцев желают знать... // Знамя. 2020. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7501> (дата обращения: 04.11.2021).
6. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: моногр. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1999.
7. Качалкина Ю. Съесть не то, что тебе оставили в сковородке // Интерпоэзия. 2005. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2005/3/triptih-2.html> (дата обращения: 04.11.2021).
8. Коровин А. Поймали зайчика // Арион. 2017. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2017&number=152&idx=2979> (дата обращения: 04.11.2021).
9. Кузнецова А. Хата с краю – это не хула // Арион. 2014. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2014&number=137&idx=2668> (дата обращения: 04.11.2021).
10. Левин А. Песня про учёную собаку // Знамя. 2019. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7217> (дата обращения: 04.11.2021).
11. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: «Просвещение»: Ленинград. от-ние, 1972.
12. Москвин В.П. Язык поэзии. Приёмы и стили: терминологический словарь. М.: ФЛИНТА, 2017.
13. Перунова И. Кто без стиха... // Знамя. 2020. № 10. [Электронный ресурс] URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7750> (дата обращения: 04.11.2021).
14. Строчков В. Тут и там, везде // Арион. 2008. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=2008&number=102&idx=1963> (дата обращения: 04.11.2021).
15. Тарасевич А.В. Поэтический текст как особый тип текста // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 5: в 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А.И. Головня (отв. ред.) [и др.]. Минск, 2011. С. 22–25. [Электронный ресурс] URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/52744> (дата обращения: 04.11.2021).
16. Худяков Г. Ах, этот... чу-до!.. дед Мо...(?) Ф... // Интерпоэзия. 2020. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2020/1/iz-knigi-koshki-mishki.html> (дата обращения: 04.11.2021).

УДК 82-313.2

Н.А. ШУЛЬМАН

(Москва)

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ИНОПЛАНЕТНОГО ПРОСТРАНСТВА
В РОМАНЕ А.А. БОГДАНОВА «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА»**

Научно-фантастический роман «Красная звезда» А.А. Богданова (Малиновского), впервые изданный в 1908 г., является одной из последних классических утопий. Роман отразил философские взгляды А.А. Богданова, стоявшего у истоков зарождения РСДРП. Статья рассматривает вопросы художественного отражения инопланетного пространства в тексте романа и его связь с другими фантастическими ландшафтами.

Ключевые слова: А.А. Богданов, «Красная звезда», русская утопия, русская фантастика, социально-философская фантастика.

NELLI SHULMAN

(Moskva)

**ARTISTIC SPECIFICITY OF ALIEN SPACE IN THE NOVEL
“RED STAR” BY A.A. BOGDANOV**

The science fiction novel “Red Star” by A.A. Bogdanov (Malinovsky), first published in 1908, is one of the last classical utopias. The novel reflected the philosophical views of A.A. Bogdanov, one of the founders of RSDLP. The article examines the issues of the artistic reflection of the alien space in the text of the novel and its relationship with the other fantastic landscapes.

Key words: A.A. Bogdanov, “Red Star”, Russian utopia, Russian science fiction, socio-philosophical science fiction.

Творчество А.А. Богданова (Малиновского), яркого представителя левой философии, писателя-фантаста и теоретика пролетарской культуры является предметом интереса многих исследователей. Социальная утопия А.А. Богданова «Красная звезда», впервые увидевшая свет в 1908 г., обычно рассматривается в контексте ее значимости, как произведения, популяризирующего философские взгляды автора повести и предвосхищающего многие технические достижения нашего времени.

А.А. Богданов, стоявший у истоков зарождения РСДРП, активный участник первой русской революции, в 1911 г. отошел от партийной работы ради создания и развития собственной философской концепции, отразившейся в его монументальном труде «Тектология», где автор попытался создать теорию «всеобщей организационной науки». Согласно А.А. Богданову, в будущем наука, идеология и производство станут единым целым, что поможет объединению человечества и отказу от любых групповых и классовых различий.

Исследователи обращают внимание не только на связь романа «Красная звезда» с философскими идеями А.А. Богданова, но и на влияние на текст романа принципов «русского космизма». Согласно И.Е. Васильеву, Н.В. Ковтун и Е.Н. Проскуриной: «В мире литературной утопии А. Богданов.... оказывается восприимчивым философии Н. Федорова, когда утопия начинает рассматриваться не как умозрительный проект, но реальное дело, требующее немедленного осуществления» [3, с. 130].

Впоследствии сам А.А. Богданов обозначит свое футуристическое кредо, интерпретируя идеи Н.Ф. Федорова, сравнивавшего Землю с межпланетным кораблем: «Когда-нибудь Земля станет центром жизни для всех планет нашей системы – будет заселять их своими эмигрантами» [2, с. 429]. В романе «Красная звезда» Земля пока не достигла такой стадии развития, заметно отставая от населенного гуманоидными обитателями Марса.

В начале XX в. в России увидело свет сразу несколько литературных утопий, начало которым положил роман Н.Н. Шелонского «В мире будущего» (1892). В этом произведении ученые, исследующие вновь обнаруженный полярный материк, впадают в летаргический сон. Очнувшись через тысячу лет, они обнаруживают себя в утопическом будущем, где большая часть человечества отказалось от городов и вооружения.

В романе К.С. Мережковского «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь (Сказка-утопия XXVII века)» (1903) герой повествования переносится на восемьсот лет вперед, где его встречает такое же утопически прекрасное человечество. К тому времени в России уже был опубликован перевод «Машины времени» Г. Уэллса. Этот основополагающий для жанра научной фантастики роман был впервые издан в Британии в 1897 г., а на русском языке – в 1900 г. Тем не менее, описания будущего человечества в вышеупомянутых русских утопиях не носят трагического характера, каковым отличается дистопия Уэллса.

Однако уже в 1906 г. выходит в свет антиутопия Н.Д. Федорова «Вечер в 2217 году». В этой повести, перекликающейся с более поздней классической русской дистопией «Мы» Евгения Замятина, технические завоевания человечества меркнут перед отсутствием гуманизма и строгой регламентированностью личной и общественной жизни. Однако, как уже упоминалось, действие этих произведений разворачивается в пространстве Земли.

Первыми русскими романами, описывающими межпланетные путешествия и встречу с другими цивилизациями, стали «В океане звезд» А.Г. Лякидэ (1892) и «На другой планете» П.П. Инфантьева (1901). В обоих романах Марс предстает перед путешественниками космическими («В океане звезд») или виртуальными («На другой планете») чрезвычайно развитой цивилизацией, которая, пользуясь словами героя А.Г. Лякидэ «опередила нас, к сожалению, на пути прогресса!» [5, с. 49]. Подобный прогресс описан и в произведении П.П. Инфантьева, тоже члена социал-демократической партии. «На другой планете», как более поздняя «Красная звезда», тоже была насыщена социалистическими идеями, вследствие чего книга вышла в значительно урезанной цензурой версии.

Сходство романов П.П. Инфантьева и А.А. Богданова уже было замечено исследователями. В частности, А.Ю. Морозова пишет: «И повесть Инфантьева, и роман Богданова написаны от первого лица, т. е. все происходящее читатель видит глазами главного героя, а описания его переживаний – это продукт его самооценки и саморефлексии» [6, с. 40].

Романы П.П. Инфантьева и А.А. Богданова объединяют левые симпатии его героев-землян и подробное описание технических нововведений, встреченных ими на Марсе, однако марсианский ландшафт получает в романах довольно скупое описание, особенно в «Красной звезде», где автор обращает особое внимание на научный и социально-философский аспекты марсианского общества. Герой А.А. Богданова так объясняет свое нежелание вдаваться в подробные сведения о марсианском ландшафте:

«Я не могу тратить время и место на то, чтобы описывать своеобразные формы растений и животных на Марсе или его атмосферу, чистую и прозрачную, сравнительно разреженную, но богатую кислородом, или его небо, глубокое и темное, зеленоватого цвета, с похудевшим солнцем и крошечными лунами, с двумя яркими вечерними или утренними звездами – Венерой и Землей. Все это странное и чуждое тогда, прекрасное и дорогое мне теперь, в окраске воспоминаний, не так тесно связано с задачами моего повествования. Люди и их отношения – вот что всего важнее для меня; и во всей той сказочной обстановке именно они были всего фантастичнее, всего загадочнее» [1, с. 32].

Однако специфика описания марсианского пространства в романе «Красная звезда» имеет свои особенности, как объединяющие произведение А.А. Богданова с предшествующими ему научно-фантастическими текстами, так и контрастирующими с ним.

Приведем характеристику наиболее известной черты ландшафта, упоминающейся практически во всех произведениях, где сюжет разворачивается на Марсе, а именно объяснение эпитета «красный», применяющегося к планете.

Таблица 1

**Интерпретация эпитета «красный»
в современных А.А. Богданову научно-фантастических произведениях**

«Красная звезда»	“Unveiling a Parallel”	«На другой планете»	“Across the Zodiac”
Первое, что меня поразило в природе Марса и с чем мне всего труднее было освоиться, – это красный цвет растений... – Это цвет нашего социалистического знамени, – сказал я. – Должен же я освоиться с вашей социалистической природой [1, с. 128].	It is not literally red, by the way; that which makes it appear so at this distance is its atmosphere – its “sky”, – which is of a soft roseate color, instead of being blue like ours. It is as beautiful as a blush [9, p. 5].	...мне скоро стало понятно, почему планета Марс кажется нам с Земли красной звездочкой. Оказалось, что материк Марса в общем представляет из себя пустыню с бесплодной почвою ярко-красного цвета. Камни, песок, глина – все это на Марсе имеет ярко-красную окраску... [4, с. 463].	The lower slopes were entirely clothed with yellow or reddish foliage [8, p. 67].

В ранней американской феминистской утопии Элис Джонс и Эллы Мерчант “Unveiling the Parallel” (1893) красный цвет, ассоциируемый с Марсом, интерпретируется в «женственном» ключе, приобретая розовый оттенок, «красотой напоминающий румянец». Планета теряет маскулинные качества, превращаясь, согласно роману, в матриархальное общество.

В романе американского автора Перси Грега “Across the Zodiac” (1880), считающемся первым опытом приключенческо-фантастического жанра «мечта и планеты», автор предпочитает объяснить происхождение красного цвета естественными причинами, точно так же, как это делает П.П. Инфантьев. Однако А.А. Богданов интерпретирует марсианский ландшафт как доказательство социалистической природы обитателей планеты.

Когда марсианин предлагает герою особые очки, помогающие свыкнуться с обстановкой на планете, тот отказывается. Выбор социалистического образа жизни, пусть и сопряженный с временными неудобствами, в будущем несет за собой удовлетворение от достигнутой высшей цели. Одновременно А.А. Богданов устами своих героев намекает и на грядущую социалистическую революцию на Земле.

«Если так, то надо признать, что и в земной флоре есть социализм, но в скрытом виде, – заметил Мэнни. – Листья земных растений имеют и красный оттенок – он только замаскирован гораздо более сильным зеленым. Достаточно надеть очки из стекол, вполне поглощающих зеленые лучи и пропускающих красные, чтобы ваши леса и поля стали красными, как у нас» [1, с. 128].

Таким образом, средства технического прогресса становятся инструментальными на пути достижения цели, т. е. перехода к социалистическому общественному строю. Марсианский ландшафт в романе «Красная звезда» выполняет не столько художественную, сколько идеологическую функцию.

В дальнейшем только в «Аэлите» А.Н. Толстого (1923) описание пустынного Марса отражает негативные эмоции тоскующего и печалющегося главного героя, не неся при этом идеологического груза.

В произведениях А. и Б. Стругацких «Ночь на Марсе» (1960) и «Стажеры» (1962) безжизненный марсианский ландшафт, населенный примитивными агрессивными существами, контрастирует со сложными техническими средствами, используемыми землянами для его освоения.

Советская фантастика, следуя уверенной позиции Богданова, выраженной в «Тектологии», населяет планеты солнечной системы землянами, достигшими того уровня развития, о котором мечтал инженер Лэнни, главный герой «Красной звезды».

Литература

1. Богданов А.А. Красная звезда: (Утопия). СПб.: Т-во худож. печати, 1908.
2. Богданов А.А. Тектология: Всеобщая организационная наука Ч. 1 и 2 заново переработ. и доп. и Ч. 3. Берлин и др.: З.И. Гржебин, 1922. Ч. 2. Берлин и др.: З.И. Гржебин, 1922.
3. Васильев И.Е., Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (Богданов и Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
4. Инфантьев П.П. На другой планете. Помочь можно живым: сб. фантастики / составитель Л.Ю. Шувалов. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 407–480.
5. Лякидэ А.Г. В океане звезд: Астрон. одиссея. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1892.
6. Морозова А.Ю. Путешествие на Марс и марсианское общество глазами землянина в произведениях П.П. Инфантьева и А.А. Богданова // Россия XXI. 2021. № 3. С. 36–59.
7. Chadaeva, Olga & Bakala, Pavel. (2020). Полет большевика на Марс: «Красная Звезда» А. Богданова с естественно-научной точки зрения (Bolshevik's Flight to Mars: "Red Star" by A. Bogdanov from a Natural-Scientific Perspective; Rossica Olomucensia. Časopis pro ruskou a slovanskou filologii). LIX. 5.
8. Greg, Percy. ACROSS THE ZODIAC: THE STORY OF A WRECKED RECORD. London: Trübner & Co., 1880.
9. UNVEILING A PARALLEL. A Romance By Two Women of The West. COPYRIGHT 1893, BY ARENA PUBLISHING COMPANY.

УДК 82.09

Е.А. ЯСАКОВА

(Балашов)

**СЛОВО-ОБРАЗ «ЛАД» КАК ВНУТРИТЕКСТОВАЯ КОНСТАНТА
(по повести Михаила Тарковского «Полет совы»)**

Предлагается осмыслить слово-образ «лад» в качестве внутритекстовой константы, позволяющей писателю структурировать художественное пространство. «Лад» (равновесие, баланс, гармония) в повести М. Тарковского понимается как необходимое условие существования ментального пространства – «русского мира».

Ключевые слова: лад, равновесие, гармония, ритм, озеро, снег, отражение.

EKATERINA YASAKOVA

(Balashov)

**WORD-IMAGE “CONCORD” AS AN INTERTEXTUAL CONSTANT
(based on the Story “the Flight of the Owl” by M. Tarkovsky)**

The article deals with the comprehension of the word-image “concord” in the function of the intertextual constant allowing the writer to structure the artistic space. “Concord” (equity, balance, harmony) in the story of M. Tarkovsky is considered as a necessary condition of the existence of the mental space – “the Russian world”.

Key words: concord, balance, harmony, rhythm, lake, snow, reflection.

Повесть М.А. Тарковского «Полет совы» вышла в свет в 2016 г., в 2018-м г. была удостоена Патриаршей литературной премии. Сейчас это произведение одно из наиболее известных у писателя, т. к. в нем громко и однозначно выражена авторская позиция по отношению к самым злободневным проблемам современной действительности. Что значит быть русским человеком? Что такое русский мир? Как сохранить приверженность своей земле, языку, вере? Эти проблемы, выдвинутые автором на первый план, задают произведению публицистическое звучание. Однако на эти вопросы писатель отвечает не только прямо, заставляя высказываться своих героев-оппонентов, но и используя ряд специальных художественных средств, на которые стоит обратить более пристальное внимание. Так, в повести «Полет совы» слово-образ «лад» выполняет роль своеобразного лейтмотива, который не только организует текстовое пространство, но и определяет авторское намерение, замысел. Тема «лада» в повести М. Тарковского связана с понятием «русский мир», в котором мотив равновесия (баланса) в обществе и природе приобретает особую значимость.

Мечта «прокатиться на долбленной лодке по озеру» во многом определяет жизненный выбор главного героя произведения, который ради ее осуществления покидает большой город, чтобы поселиться в таежном поселке. Осуществление мечты возможно только при условии, что Сергею Скурихину удастся обрести такое внутреннее состояние, при котором возможны «покой, тишина, разговор с тайгой». Томительное, долгое ожидание этого состояния в воображении персонажа связано с одной и той же картиной: «...Представляю берег, идущий в какой-то счастливой растерянности снег, и я бреду с ружьем по обледеленному галечнику...». Он видит себя плывущим на долбленной лодке по черной зеркальной глади озера, на которое падают «огромные, как созвездия, снежинки...». Снежинки отражаются в воде и поглощаются ею: «... и множатся, множатся вокруг тысячами соединений-исчезновений» [4, с. 147].

Эта метафора, раскрывающая вечный процесс соединения внешнего и внутреннего, постоянное отражение одного явления в другом будет неоднократно реализована на протяжении всего дальнейшего

го повествования. Такие превращения характерны не только для мира природы, но и для мира людей. Так, молодой учитель Сергей Иванович должен еще привыкнуть к своему новому «отражению» – жителю поселка Сереже, а «мокрая, снежная, ветреная» деревенская жизнь отражается, «обхватывает, облегает, пронзает» жизнь потаенную, которая скрытно от посторонних глаз течет в его душе. Постепенно у Сергея Скурихина появляется чувство родства с жителями поселка, предки которых от века жили на берегу Енисея, ходили по пояс в снегу таежными тропами. У него так же горит от ветра и мороза лицо, и так же скрипит под ногами снег... Герой повести шаг за шагом приближается к осуществлению своей мечты – прокатиться по озеру на долбленной лодке-ветке, которая требует умения балансировать.

Герой придает особый смысл своему походу на таежное озеро. Здесь для него нет мелочей ни в одежде, ни в снаряжении. Однако, главное – все же душевное равновесие, порядок и согласие – *«лад»* (курсив наш. – Е.Я.). Это слово-образ в дальнейшем будет использовано автором многократно.

С того момента, как Сережа поставил ветку на воду, все вокруг преобразилось и приобрело особый смысл, даже капелька воды – «алмазная бусинка» в маленькой трещине на носу лодки. Герой старается уловить ритм в окружающем мире, подчинить свои действия *«ладу»*, его законам. Устанавливая равновесие, Сергей чрезвычайно внимателен и сосредоточен, он напрягает все чувства и использует все приобретенные ранее знания и навыки.

Постепенно между героем, лодкой, водой, землей и небом устанавливается органическая связь (*«лад»*). Характерно, что для точного выражения этой связи в тексте используются речевые обороты из области физиологии: «И к Сереже прилило какое-то *кишочное* (курсив наш. – Е.Я.) наслаждение, чувство *мышечного слияния* (курсив наш. – Е.Я.) с текучей стихией, и сладостные жилы потянулись из-под ложечки к темной воде» [4, с. 271]. Сережа в этот момент наделен таким сверхвидением, сверхзнанием и сверхсилой, что был способен успокоить пошатнувшуюся землю и *«ладно»* уравнивать с ней лодку... и если надо – он и до горизонта свяжет-уберет болтанку своим сухожильным хватом» [Там же, с 272].

Гармония, установившаяся в итоге, осмысливается автором как неземная. Этому впечатлению способствует ряд деталей, связанных с представлениями лирического героя о счастье: «Все было прекрасно и хотелось плыть и плыть в этот *лад*, и не хватало только снега, медленно падающего с неба. Это были счастливые раздумья» [4, с. 273]. Однако именно в эти мгновения приходит мысль о том, что помимо нашего желания, даже подкрепленного всеми физическими и душевными силами, есть еще нечто, чему должен подчиниться человек.

Картина скользящей по озерной глади лодки потрясает своей художественной выразительностью, лирической мощью. Нос лодки напоминает Сереже «луковку храма», а само движение происходит уже как бы не по воде, а по небу. Мгновение перерождается в вечность, как перерождаются, одновременно оставаясь собой, капельки воды, соприкасавшиеся с озером. И герой породнился с ними, почувствовав их пронзительную космическую чистоту, позволив соприкоснуться каплям воды со своим телом.

Пространство, в котором оказался герой, было так огромно, что ему пришлось призвать на помощь внутреннее зрение, закрыть глаза, чтобы в полной мере «впитать одушевленность и холодящее дыхание простора» [Там же]. И как награда, «как милость, пошел с неба редкий и очень крупный снег». Крупные, похожие на большие звезды хлопья снега, тихо летящие вниз, зримо подтверждают установившийся *«лад»*, т. к. связывают два мира – земной и небесный.

В это время на озеро садятся утки, спасающиеся от орлана, и Сергей разрушает гармонию, теряет равновесие и оказывается в воде из-за охватившего его охотничьего азарта: «Сереже хотелось добить утку, чтоб не мучилась, да и просто ощутить в руке добычу...». Однако, даже оказавшись по пояс в воде, Сергей не хочет признавать поражение, все в нем протестует против этого: «При всей дикости происходящего не уходило чувство, что все исправимо, что можно вернуть то прекрасное, которое он так глупо и просто не оправдал».

Здесь ключевое слово – «не оправдал». Внезапно налетевший шквал, вдруг народившаяся волна разрушают «лад». Это расплата за минутную самоуверенность, тщеславие, чувство превосходства человека над миром, открывшимся перед ним в изумительной нежности и беззащитности.

Вода миг превратилась в злую, бесцеремонную, жестокую, бездушную стихию, схватка с которой была предопределена. Сережа окончательно теряет равновесие: нелепо и беспорядочно барахтается в воде. Автор в этой сцене использует лексику, которая подчеркивает напряженность смертельной схватки. Теперь вода «с ножевой бесцеремонностью лезла под мышки», одежда и «удобные вещи» тянули на дно, а петля от фотоаппарата затягивалась на шее. В тексте используются контекстные синонимы «тянула», «лезла», «топила». А поведение героя подчёркивается при помощи неоднократно повторяемого глагола «барахтался» и слов «судорожно», «беспорядочно», «пугающе». Человек быстро терял силы, погружаясь в толщу «холодцовой» воды. Утраченный «лад» грозил обернуться гибелью.

Автор использует развернутые метафоры, которые подчеркивают напряженность поединка со смертью. Одна из них содержит синекдоху: человек – рот («И только огромный рот дыхательной судорогой цеплялся за воздух...»); другая метафора является двойной: человек – сердце, сердце – «бие» поршня в цилиндре, когда поддали топлива». Автор обращает внимание, что в мгновения, когда в мире нарушается равновесие, становится важнее физическое, телесное, материальное («Отчаянная борьба материй. Рук, легких, воды, льда – они главный смысл, а он при них добавкой и ничего не значит...»). Однако исход поединка решает другое – чудесным образом оказавшийся поблизости мальчик со своим верным псом. Семиклассник Коля Ромашов – достойный сын своего отца-охотника, для него тайга, Енисей, озеро – тот «русский мир», то родное, что досталось по наследству от предков. Не случайно именно он вновь возвращает «лад» в мироздание. Не зря человек «... карабкался и соскальзывал с куска *сырого неба* (курсив наш. – Е.Я.), за который держался, как за лаз...». И в это мгновение стих шквал, «и медленно стал падать снег. Громадные снежинки летели на черную воду, и мысли-ощущения, говорили, что это тот снег, которого он ждал» [4, с. 277].

Человек не может только созерцать, он должен подчиняться движению жизни, действовать, «и в этой безостановочности, неутолимости была та же справедливость, что и в полнейшем покое». Правильное, разумное движение не разрушает «лад», но иногда одно нечаянное, непродуманное, спонтанное действие может обернуться катастрофой для человека, страны и даже всего мироустройства. Эта мысль не нова в мировой и русской литературе, но М. Тарковский находит новые художественные аргументы, чтобы ее выразить.

В последней главе раскрывается смысл названия произведения – «Полет совы». Выпавший снег и попавшая в тенета полярная сова – эти события связаны в тексте. Птица, запутавшаяся в сети, рождает у лирического героя чувство умиления и сострадания. Спасая сову, Сережа восстанавливает равновесие в мире. Полярная сова – совершенное природное создание, хрупкое, невесомое, воздушное, «прибор для опоры о небо». Человек освобождает ее и подбрасывает прямо в прекрасную сизо-синюю высь, и она совпадает с нею, потому что небо – это ее стихия, ее Родина.

В заключительных главах повести образ «лада» связан с темой Божьего промысла. В тот момент, когда пошел снег, исчезло ощущение груза, ледяной обнаженности и сковывающего холода. Человек не в силах установить «лад» в мироздании. Но он может помочь в этом своей молитвой. «Если есть вера. И земля, за которую больно». «Пресвятая Богородица, доживу ль до Покрова Твоего?» – молитва заглянувший *туда* (курсив наш. – Е.Я.) Сережа.

М. Тарковский в своем творчестве продолжает «великий подвиг», которые несли «наши поэты-прозаики, подобные Чехову». Эти слова, как нельзя лучше, характеризуют творческую манеру нашего современного писателя, который продолжает традицию своего великого предшественника, а также Бунина, Паустовского и других создателей лирической прозы XX столетия. И к нему в полной мере можно отнести и другие слова М.М. Пришвина, размышлявшего о природе своего дара: «Мост от поэзии в жизнь – это благоговейный ритм, и отсюда возникает удивление. Но бойся, поэт, делать себе из этого правило и ему подчиняться: ты слушайся только данного тебе музыкального ритма и старайся в согласии с ним расположить свою жизнь» [Там же, с. 391].

Литература

1. Вальянов Н.А. Запад VS Восток: проблема диалога в повести М. А. Тарковского «Полет совы» // Филологические открытия. 2018. № 6. С. 32–38.
2. Жиндеева Е.А., Мартынова Е. А., Чванова А.В. Лейтмотив как внутренняя константа авторского понимания происходящего и читательская рефлексия от узнанного // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2013. № 3. С. 249–251.
3. Леонов И.С., Корепанова В.А. Поэтика православной прозы XXI века: моногр. Ярославль: Ремдер, 2011.
4. Пришвин М.М. Сказка о правде. М.: Молодая гвардия, 1973.
5. Тарковский М.А. Енисей, отпусти!: рассказы, повести, очерки. М.: Вече, 2020.

**Международная научно-практической конференция
«Социокультурные практики дошкольного детства»,
посвященная 90-летию ФГБОУ ВО «ВГСПУ»**

УДК 373.5.018.51(072)(470.319)

Г.Е. КОТЬКОВА, К.В. МАКСИМЕНКО

(Орел)

СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ЗАЩИТЫ ДЕТСТВА

Современные проблемы семей и детей решаются только совместно с обществом и государством. В статье на конкретных примерах представлен взгляд на сущность социальной поддержки детства в сельском социокультурном пространстве.

Ключевые слова: сопровождение, «помогающее воспитание», жизненное пространство социума, сельская школа, ценность, воспитание, защита детства.

GALINA KOTKOVA, KRISTINA MAXIMENKO

(Orel)

SOCIO-PEDAGOGICAL PROBLEMS OF SOCIAL PROTECTION OF CHILDHOOD

The modern problems of families and children are solved only together with the society and the state. The article presents an opinion at the essence of the social support of childhood in the rural socio-cultural space at the concrete examples.

Key words: support, "helping education", the living space of society, rural school, value, education, protection of childhood.

Современное решение проблем детства невозможно вне связи с обществом и государством. Социальная сущность защиты детства стала особенно наглядной в период пандемии. Термины «охрана материнства», «социальная поддержка детства» наполнились новым содержанием, конкретными материальными цифрами.

Как известно, социальная защита детства, являясь системой, состоит в том, чтобы комплексно с помощью всех имеющихся в распоряжении общества и специалистов средств, форм и методов обеспечить реализацию прав детей, согласно Конвенции ООН 1989 г. [4]. Социально-педагогические аспекты проявляются не только в сферах семейных отношений, образования, но и в сфере обитания ребенка.

Сущность деятельности по защите материнства и детства в государственных структурах можно разделить на 3 уровня:

- принятие соответствующих законодательных актов, закрепление гарантий и норм их реализации;
- разработка программы в системе исполнительной власти, создание механизмов и институтов, ответственных за реализацию вычлененных гарантий и норм;
- поиск лучших практик, пропаганда передовых идей, опыта, что определяют дополнительные условия, которые корректируются в соответствии с происходящими событиями [3].

Посмотрим на эту проблему с позиции сельской школы, в которой еще сохранились традиции общественного воспитания.

Специалисты-практики выделили самое слабое звено: наиболее кризисным звеном в цепи социального воспитания в социокультурном пространстве села в настоящее время является семья. Практика показывает, что часть родителей (законных представителей) испытывают трудности в ежедневном нормальном общении со своими детьми. Для предотвращения проявления негативных явлений

в ряде образовательных организаций Орловской области восстановлена работа «Школы для родителей», где и осуществляется психолого-педагогическое просвещение через систему собраний, консультаций, патронажа, групповой и индивидуальной работы с семьей [1, 5, 8].

Мы считаем, что такая «педагогизация окружающей среды» (С.Т. Шацкий) повышает роль сельской школы в решении социально-педагогических проблем воспитания подрастающего поколения, социальной защиты детства в духе требований времени [9].

Первоочередная задача образовательного учреждения – создать условия, при которых каждый родитель сможет стать активным участником системы педагогического сопровождения, грамотным воспитателем своих детей, т. е. социальным партнером.

В процессе современных трансформационных изменений в образовании «система комплексного сопровождения личностного развития ребенка» стало тем направлением, в котором осуществляется личное взаимодействие заинтересованных сторон (компонентов/организаций) социальной сферы. «В каждом регионе своя система социального партнерства, сотрудничества, свои находки и изюминки» [11].

Двадцатипятилетний опыт инновационной деятельности в образовательных организациях Орловской области подтверждает: семейные «ценности» есть «концепция жизненного смысла» для ребенка [7]. Так, совместный поиск смыслов ценности стал современной проблемой социальной защиты семьи и детства. Мы уверены, что «Жизненное пространство социума конкретного микрорайона есть центр концентрации воспитательных ресурсов и возможностей, где задействуются:

- *человеческий фактор*, выражающийся в педагогизации родительской среды, переподготовке педагогических кадров как организаторов (лидеров) взаимодействия;
- *технологический фактор*, выражающийся в модели сетевого взаимодействия образовательных учреждений, в активизации социально- педагогических ресурсов микрорайона по созданию воспитывающей среды детства;
- фактор «помогающего воспитания», определяющий межпоколенческие отношения, педагогику «нейровоспитания» глобальных ценностей и смыслов» [5, 6].

Занимаясь научно-исследовательской работой в лаборатории сельской школы ФГБОУ ВО «ОГУ им. Тургенева» мы изучаем ценностные ориентиры семьи, влияющие на социальную охрану детства. Например, сочетание природных, исторических, культурных особенностей позволило стать музею-усадьбе Спасское-Лутовиново уникальным уголком нашей страны, где жители до сих пор бережно хранят обычаи и традиции, а сельская школа придает им инновационную огранку.

Смысловая ценность зафиксирована в сознании детей и взрослых, т. к. сегодня музей и школа – это единое целое, единый организм. Сотрудниками музея ежегодно разрабатываются программы и музейные проекты с учетом тематического планирования учителей словесности Спасско-Лутовиновской СОШ. Одной из таких успешно реализованных программ является «Мой возлюбленный Мценский уезд». Изучение биографии и творчества И.С. Тургенева представляет целую систему разнообразных способов работы с текстом произведений. Программа охватывает все ступени обучения. Музейные уроки, фольклорные посиделки пользуются большой популярностью у школьников и проводятся в течение многих лет. Значительный интерес у детей и взрослых вызвала кино-ночь в музее; стали традиционными спектакли Орловского театра на подмостках музея с последующим обсуждением на уроках в школе.

Взаимодействуя с музеем-заповедником, обучающиеся не только изучают творчество И.С. Тургенева, но и историю родного края через участие в обрядах и праздниках. Песенные традиции продолжают жить в разновозрастных детских объединениях по интересам «Русский сувенир», «Волшебные голоса», «Лутовиночка». Так сохраняется традиция: именно через народные песни, обряды, праздники мы открываем свою душу и сердце, узнавая прекрасный русский язык и культуру своих предков. Новые формы взаимодействия информационно-образовательной среды и социокультурного пространства способствуют закреплению смысловой ценности поколений [2, 7].

Педагоги с помощью родителей (законных представителей) формируют у обучающихся понимание того, как важно для человека с малых лет впитывать весь «живительный сок» того места, где ты родился и вырос.

В контексте современных объективных перемен укрепление контактов детей и родителей имеет ключевое значение для социального развития сельского школьника. Как видим, активизация общественных ресурсов сельского социума через специфические психолого-педагогические подходы способствует взаимопониманию [8].

Именно поэтому воспитание личности есть воспитание своим примером [1]. Современный педагог-воспитатель века строит свою систему работы с обучающимися и родителями, обеспечивая тьютерское сопровождение. В системе защиты детства сопровождение (как техника метода «погружение»: помощь, поддержка, защита, взаимодействие) имеет первостепенное значение. Педагогу и родителям необходимы знания законов о детстве, которые может дать взаимодействие с юристами. Общаясь с обучающимися и воспитанниками, педагог включает в мероприятия элементы диалога, творческие конкурсы, вопросы. Мы считаем, что именно такое педагогическое сопровождение определяет современную «педагогику на уровне мысли» (=нейровоспитание), которая формирует у обучающегося ценностно-смысловое ядро любого понятия, позволяющее интерпретировать в жизни конфликтологические связки «хорошо-плохо», «хочу, могу, надо» [6].

Одновременно, осознавая свою «нравственную необходимость», следуя рядом, педагог имеет возможность раскрыть и обосновать свою позицию по отношению к рассматриваемым проблемам, не навязывая при этом своей точки зрения [2].

Именно в таком ключе организуется работа педагогического коллектива Троснянской средней СОШ Орловской области. С 2004 г. школа – член Лаборатории сельской школы ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева» строит систему-комплекс сопровождения по типу «содружество» и активно взаимодействует с сопричастными организациям.

В течение учебного года сотрудничество курирует социальный педагог и педагог-психолог. В центре внимания вопросы участия в социальных конкурсах, профилактике школьной неуспеваемости и пропусков занятий без уважительной причины, профилактика семейного неблагополучия, учет детей, проживающих на территории с. Тросна Орловской области, пропаганды ЗОЖ. Установлен контакт с сопричастными организациями: прокуратурой Троснянского района; районной КДН и ЗП; БУ ТР ОО «ЦСОН»; отделом образования; центром занятости населения; Троснянским ППМС-Центром, отделом опеки и попечительства и другими.

Сопровождение и взаимодействие социального педагога начинается с анализа социальной ситуации в образовательном учреждении. Составляется социальный паспорт школы. В 2020/2021 учебном году в школе 375 обучающихся, в том числе дети:

- воспитывающиеся в замещающих семьях – 9 чел.;
- из многодетных семей – 104 чел.;
- из малообеспеченных семей – 46 чел.;
- из семей СОП – 11 чел.;
- из неполных семей – 78 чел.;
- не имеющие гражданства России – 4 чел.;
- из семей со статусом «Мать-одиночка» – 30 чел.

На протяжении всего учебного года особое внимание уделяется обучающимся, входящим в «группу риска» – 31 человек.

В этом случае комплексный характер сопровождения заключается в том, что включает в себя ряд взаимосвязанных и дополняющих друг друга видов деятельности команды специалистов. Психологическое сопровождение индивидуального развития курирует педагог-психолог.

Социальный педагог проводит с обучающимися и их семьями индивидуальные и групповые профилактические беседы, обследования, социально-правовые консультации. Для несовершеннолет-

них, состоящих на внутришкольном учёте социальным педагогом подготовлены памятки по формированию безопасного поведения «Возможные опасности общения», «Один дома», «Записная книжка служб спасения», «Список номеров для вызова экстренных служб с различных операторов сотовой связи»; «Электричество опасно! Не делай сам! Останови друга!»; плакаты по профилактике нарушений ПДД «Помни! На скутер и мопед до 16 лет запрет!» и «Будьте осторожны на дороге!».

Помимо закрепления наставников за детьми «группы риска», актуально посещение семей на дому, изучение условий жизни детей. Востребовано социально-правовое консультирование, оказание помощи в оформлении льгот, субсидии, материальной помощи (23 семьи).

Социальный педагог и педагог-психолог оказывают методическую помощь классным руководителям по проведению классных часов и родительских собраний по профилактике безнадзорности, противоправного поведения, участвуют в подготовке педагогических советов по актуальным темам. Школьники активно вовлекались в волонтерское движение, в кружковую деятельность, спортивные секции.

Была выявлена недостаточная заинтересованность педагогов и родителей во взаимодействии со специалистами. В связи с этим на педсовете предложено:

- классным руководителям разработать цикл классных мероприятий, направленных на формирование дружного коллектива обучающихся, на сближение в коллективе, а также настойчивее привлекать родителей к совместной работе с детьми;
- родителям считать школу своим союзником в воспитании детей, создавать им ситуацию успехов в школьной жизни, посещать занятия родительского лектория;
- педагогу-психологу школы активизировать координацию совместных усилий всех участников образовательного процесса (проведение тренингов, разработка индивидуальных образовательных маршрутов, консультаций и т. д.); продолжать коррекционно-развивающую работу с группами обучающихся (по социальному паспорту);

Как видим, сельская школа строит свою политику в отношении семьи с учетом общих наметившихся тенденций, т. к. есть осознание, что сохранение единого воспитательно-образовательного пространства между семьей и образовательным учреждением является важнейшим фактором, формирующим нравственное самочувствие и духовные качества личности ребенка, а в целом – систему социальной защиты семьи и детства.

Мы считаем, что в локальном пространстве оптимизация среды обитания осуществляется социальным педагогом/специалистом путем её насыщения духовно-нравственными образами и символами, а созданная воспитательная система комплекса способствует эффективному использованию возможностей компонентов социокультурного пространства села для приобщения ребенка как социального субъекта к конкретно-общественным ценностям.

Литература

1. Воспитание и проблемы социальной безопасности детства в современной России: материалы Всерос. науч.-практич. конф. (г. Орел, 19–20 окт. 2017 г.) Национального педагогического симпозиума «Образование и национальная безопасность». Ч. 2. Орел: ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева», 2017.
2. Воспитательные ресурсы социокультурного пространства села: моногр. /под общ. ред. Г.Е. Котьковой. Орел: Изд-во ОГУ, 2014.
3. Гурьянова М.П. Развитие социально-педагогической деятельности с детьми и семьями в пространстве места жительства: моногр. М.: ФГБНУ «ИИД СВ РАО», 2018.
4. Конвенция о правах ребенка (одобрена Генеральной Ассамблеей ООН 20.11.1989) (вступила в силу для СССР 15.09.1990). [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_9959/ (дата обращения: 11.12.2021).
5. Котькова Г.Е. О категории «ценности» в современном воспитании сельского школьника // Проблемы и перспективы развития сельских образовательных организаций: материалы Междунар. науч.-практич. конф. (г. Ярославль, 28–30 марта 2019 г.). Ярославль, 2019. С. 101–107.
6. Котькова Г.Е. Педагогическое сопровождение как системное условие личностного развития ребенка в социокультурном пространстве села: моногр. Орел: ГОУ ВПО «ОГУ», ОООПФ «Оперативная полиграфия», 2010.

7. Лаборатория сельской школы в Орловском образовательном пространстве: методич. пособие / ред. составитель Котькова Г.Е. Орел: ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева», 2020.
8. Социальная педагогика в России: на острие времени: моногр. / под общ. ред. М.П. Гурьяновой. М.: ФГНУ ИСП РАО, СПб.: Нестор-История, 2014.
9. Формы и методы социальной работы в различных сферах жизнедеятельности: материалы X Междунар. науч.-практ. конф. (23–24 сент. 2021 г.) / отв. ред. Ю.Ю. Шурыгина. Улан-Уде: Изд-во ВСГУТУ, 2021.
10. Харламов Н.Ф. Теория нравственного воспитания: История и соврем. проблематика и основные пед. идеи: дис. ... д-ра пед. наук. Минск, 1972.
11. Цирульников А.М. Развитие образовательных систем. Методология и методы социокультурного анализа // Управление образованием: теория и практика. 2014. № 4(16). С. 29–56.

УДК 372.361

Е.В. САПРЫКИНА
(Луганск)

СЕНСОРНЫЙ ТРЕНИНГ С ДЕТЬМИ РАННЕГО ВОЗРАСТА КАК КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

Рассматривается сенсорный тренинг с детьми раннего возраста как культурная практика. Раскрыты особенности развития предметной деятельности в раннем возрасте, в контексте которой происходит сенсорное развитие. Акцентировано внимание на особенностях работы сенсорных систем в процессе сенсорного тренинга с использованием сенсорной коробки. Приведены примеры заданий, стимулирующих работу сенсорных систем.

Ключевые слова: ранний возраст, культурная практика, предметная деятельность, сенсорный тренинг, сенсорные системы, сенсорная коробка.

ELENA SAPRYKINA
(Luhansk)

SENSORY TRAINING WITH YOUNG AGE CHILDREN AS CULTURAL PRACTICE

The article deals with the sensory training with the young age children as the cultural practice. There are described the peculiarities of the development of the object-oriented activities at young age, there is occurred the sensory development in its context. The author underlines the specific features of the work of the sensory systems in the process of the sensory training with the use of the sensory box. There are given the examples of the tasks stimulating the work of the sensory systems.

Key words: young age, cultural practice, object-oriented activity, sensory training, sensory systems, sensory box.

В рамках реализации культурологического подхода в дошкольном образовании целесообразным является вовлечение детей в культурные практики.

Согласно определению Н.Б. Крыловой, культурные практики – это обычные для ребёнка (привычные) способы и формы самоопределения и самореализации, тесно связанные с экзистенциальным содержанием его бытия и события с другими людьми [5, с. 135].

Можно определить культурные практика как разнообразные виды деятельности, которые представляют интерес для ребёнка, они основаны на индивидуальном жизненном опыте, степень самостоятельности в таких видах деятельности возрастает на всех этапах дошкольного детства.

Культурные практики человека начинают складываться уже на этапе раннего детства в контексте содержательного и эмоционально насыщенного взаимодействия со взрослыми. Такие характеристики присущи в раннем возрасте предметной деятельности – ведущему виду деятельности, в процессе которого формируются или перестраиваются частные психические процессы, происходят основные изменения личности ребенка.

По определению Д.Б. Эльконина, предметные действия – это действия с предметами в соответствии с заданной общественной функцией и общественно наработанными способами его использования. В формировании предметных действий значительную роль имеет взрослый, поэтому детская самостоятельность в раннем возрасте – понятие относительное. Во-первых, для ребенка смысл действия в том, что оно выполняется вместе со взрослым или по поручению взрослого. Взрослый находится в центре усвоения предметного действия, выступает инициатором предметных действий ребенка. Во-вторых, общая цель может быть реализована, если действие выполнено так, как показал взрослый [10]. С.Л. Новоселова утверждает, что подражание действиям взрослого избавляет ребенка от неэффективного способа получения собственного опыта [8]. На основе этого происходит «ритуализация» порядка выполнения действия. Как утверждает П.Я. Гальперин: «Для того, чтобы использо-

вать предметное действие в целях мышления, нужно уметь выполнять его, а значит сначала научить-ся этому» [2].

Таким образом, познание ребенком окружающего мира, накопление индивидуального опыта предметной деятельности происходит в условиях единства самостоятельной деятельности и усвоения готового человеческого опыта.

Предпосылки, а также особенности развития предметной деятельности у детей раннего возраста исследовали М.П. Денисова, М.Ю. Кистяковская, Н.Л. Фигурин, Р.Я. Лехтман-Абрамович и Ф.И. Фрадкина [3, 6].

В онтогенезе манипулятивные операции обследования превращаются у ребёнка в ориентировочные действия. Взрослый, руководя практической деятельностью ребенка, дает образец правильного выполнения того или иного действия, вербально оценивает правильность выполнения и даёт положительную эмоциональную оценку. Такое позитивное эмоциональное сопровождение взрослого придаёт уверенности, вызывает новые положительные эмоции при каждом многократном повторении. В конце первого года жизни ориентировочные действия превращаются в предметно-специфические, в основе которых опыт исследования качеств предметов. В контексте предметно-специфических действий возникают предметно-опосредованные действия. Возникновение предметно-опосредованных действий является специфической особенностью онтогенеза человека. Формирование опыта предметной деятельности в раннем детстве осуществляется при условии, когда ребенок способен действовать предметно-опосредованно [8]. Именно возникновение орудийных действий говорит об усвоении ребенком общественно-исторического опыта.

Результатом овладения предметной деятельностью является сформированный у ребенка перцептивный и моторный опыт, на основе которого формируются другие виды деятельности. Ребенок обозначает словом то, что усвоено на сенсорном уровне в предметной деятельности и подверглось элементарному обобщению, при этом первыми усваиваются действия с предметами, от которых постепенно отделяется сам предмет, а затем его свойства [9].

Развитие восприятия ребенка в течение раннего возраста обусловлено выполнением предметных действий [1]. В контексте предметной деятельности, особенно в соотносительных и орудийных действиях, появляются и развиваются новые действия восприятия, которые формируются прежде всего ради качеств, от которых зависит выполнение практических действий с предметами. В перцептивном опыте ребенка формируются конкретно-чувственные представления о предмете, которые потом переходят в понятия как на уровне мышления, так и в речи.

Таким образом, на каждом этапе развитие предметная деятельность предъявляет новые требования к развитию восприятия, требует усвоения новых культурных средств.

Среди культурных средств, которые определяет И.А. Лыкова, есть сенсорные эталоны – общечеловеческие, общепринятые, сложившиеся в ходе исторического развития человечества, образцы и мерки, понятия, представления, символы, условные заместители [7, с. 94]. Таким образом, элементом культурной практики являются и сенсорные эталоны – отображение нормативных значений свойств, выделенных в процессе общественно-исторической практики (общепринятые эталоны) [1, с. 303]. Все эти культурные средства осваиваются ребёнком в процессе специально-организованной предметной деятельности, трансформируясь со временем в субъективный опыт деятельности – в сенсорный опыт ребёнка. Сенсорный опыт ребёнка является универсальным, т. к. обуславливает ход и результат всех иных продуктивных видов деятельности, позволяет приобретать новые качества личности на каждой ступени освоения культуры с помощью культурных образцов, предъявляемых ребёнку взрослым.

Сенсорный тренинг – система заданий, стимулирующих работу сенсорных систем, способствующих обогащению сенсорного опыта через формирование перцептивных действий и освоение культурных средств – сенсорных эталонов. Результативность сенсорного тренинга заключается в том, что приобретенный универсальный сенсорный опыт может быть использован ребёнком в повседневной жизни и в различных видах деятельности.

Традиционная система сенсорного воспитания (научная школа Л.А. Венгера) основана на теории развития восприятия через формирование перцептивных действий [1]. Эта система заключается в сопоставлении свойств объектов, которые воспринимаются с предварительно усвоенными системами сенсорных эталонов. Однако при этом, эмоциональная составляющая, к сожалению, не исследовалась.

Исследования А.Д. Кошелевой доказали, что в процессе восприятия предметов и действий с ними ребенок эмоционально себя проявляет. Такое эмоциональное состояние предопределяет процесс и результат деятельности [4].

Возникновение разнообразных эмоций на сенсорном уровне возбуждают активность ребенка, побуждают к деятельности, в чем и заключается мотивирующая функция эмоций. Особенно это проявляется у ребенка раннего возраста в процессе предметно-игровой деятельности, когда появление нового предмета или игрушки значительно активизирует разные виды деятельности ребенка: предметную, игровую, речевую.

Учитывая важность эмоционального компонента в организации культурных практик в раннем возрасте, считаем целесообразным использовать в процессе сенсорного тренинга сенсорные коробки.

Сенсорная коробка – это емкость, наполненная тактильным материалом. В качестве ёмкости могут выступать: таз, картонная коробка, контейнеры или столики с высокими бортами; специальные домашние песочницы, и даже песочницы с крышками; деревянные домашние песочницы; готовые игровые наборы – песочницы и надувные песочницы.

Материал для наполнения сенсорной коробки должен быть доступным для восприятия, простым и безопасным, только в этом случае возможно предоставить ребёнку определённую самостоятельность в процессе сенсорного тренинга. В качестве тактильного материала могут выступать абсолютно любые природные или синтетические материалы: рис простой или окрашенный с помощью пищевых красителей; бобы; красная и зеленая чечевица; свежескошенная трава; сухие и свежие листья; песок (натуральный и крашеный); соль (мелкая и крупная морская); макароны сухие; мука; галька, мелкие камушки; лед; вода; блестки; нарезанная бумага; ватные шарики; крупы; орехи, жёлуди и другие природные материалы; гидрогель. Также в сенсорной коробке могут быть небольшие предметы, игрушки и т. д.

Можно выделить такие виды сенсорных коробок:

1. Сезонные: «Дары осени», «Лето», «Ледяная сказка». Наполнителем такой коробки может быть крашеный рис, макаронные изделия, гидрогелевые шарики, каштаны, орехи, листья деревьев, насекомые, сахар-рафинад, камушки, кубики разных цветов т. д.

2. Цветовые: «Воздушные шары», «Геометрические фигуры», «Паровозики». Наполнителем такой коробки может быть крашеный рис, гидрогелевые шарики одного цвета, любые каши и т. д. В процессе игры с такой коробкой ребенок очень быстро усваивает цвета, т. к. нужный цвет находится все время перед глазами, а его название много раз упоминается во время выполнения задания. В коробке могут быть предметы определённого цвета, которые можно находить, доставать, сортировать, называть, согласовывая при этом существительное с прилагательным.

3. Тематические: «Птичий двор», «Ферма», «Зоопарк», «Африка», «Лесные жители», «Транспорт», «На берегу моря», «Северный полюс». Наполнителем для таких коробок может быть свежая трава или сено, песок, мелкие камешки, вода и т. д. Такие коробки могут делиться на части-зоны. Так, в коробке «Ферма» может быть водоём – ёмкость, наполненная водой, в которой есть игрушечные водоплавающие птицы.

В тренинге с использованием сенсорной коробки присутствует свободное манипулирование различными предметами и материалами, спонтанное рисование, конструирование и экспериментирование. Ребёнок апробирует различные виды деятельности, основываясь на своих индивидуальных потребностях. Разные виды деятельности быстро сменяют друг друга и свободно интегрируются в разных вариантах.

В основе сенсорного опыта лежит слаженная работа сенсорных систем: зрения, слуха, обоняния; тактильной системы (системы кожной чувствительности); проприоцептивной системы (система кинестетического восприятия – восприятие собственной позы и движения).

Большую часть информации об окружающем мире ребёнок получает через зрение. В раннем возрасте детей знакомят с такими сенсорными эталонами как цвет, форма, величина, количество, положение в пространстве. Знакомство с сенсорными эталонами происходит поэтапно: сначала ребёнка учат узнавать и различать предметы, затем называть их и систематизировать. Осуществляя целенаправленное различение, называние и систематизируя предметы на основании свойств, дети учатся устанавливать связи между признаками. В процессе упражнений ребёнок приобретает опыт на разных уровнях: на уровне действий с предметами, на уровне представлений и на речевом уровне, что важно для развития восприятия.

В сенсорный тренинг с использованием сенсорной коробки могут включаться задания на различение, называние и систематизацию. Например: «Найди и покажи»; «Найди такой же предмет», «Возьми только такой»; «Назови, что это»; «Разложи по цвету, по форме, разложи по размеру».

В процессе тренинга развивается слуховое восприятие. Развитие слухового восприятия – это различение и запоминание разнообразных звуков. Звуки могут восприниматься слухозрительно – с участием зрения и слуха, и изолировано – только слухом. Сенсорная коробка, наполненная разными материалами, даёт возможность воспринимать звуки, образующиеся в следствии манипулирования материалами и мелкими предметами. В тренинге могут быть задания: «Постучи как я», «Кто стучит?», «Послушай как шуршит», «Послушай как звенит», «Громко или тихо?» и т. д.

Тактильные ощущения – важный и информативный для ребёнка источник информации сведений о внешнем мире. Кожа является самым большим органом чувств. Способность к дифференциации тактильных ощущений – важная составляющая сенсорного развития. При помощи рецепторов кожи ребёнок может воспринимать такие свойства предметов, как температура, фактура, плотность, форма, влажность и др. Сенсорная коробка может наполняться разнообразными по фактуре материалами: наждачная бумага, бархат, ткань, мех, ленточки, ракушки, камешки и т. д. Можно предлагать такие задания: «Тепло-холодно», «Тяжёлый-лёгкий», «Найди круглые предметы», «Спрячь в ладошке», «Угадай на ощупь», «Гладкий-шершавый-колючий» и т. д. Можно предлагать выполнять задания поочерёдно левой и правой рукой, двумя руками, а также с закрытыми глазами.

Обоняние, как и тактильные ощущения не является доминантными при восприятии окружающего мира, но способствуют формированию целостного образа объекта действительности. Сенсорный опыт предполагает синтез разнообразных ощущений – сигналов о предмете или объекте. Посредством обоняния ребёнок различает запахи: сладкие и горькие, свежие, легкие и тяжелые запахи и т. д. Так, в сенсорной коробке могут быть наполнители и предметы с разными запахами: древесная стружка, хвоя, зёрна кофе, шишки, фрукты, овощи, трава, мята, цветы, апельсиновая цедра и т. д.

Восприятие не существует без движения, т. к. восприятие – это система перцептивных действий – движений рук, глазодвигательного аппарата. В ходе сенсорного тренинга стимулируется работа проприоцептивной системы ребёнка. Любое движение, даже случайно возникшее, является для него живым опытом. Такое движение сопровождается ощущениями, которые исходят не только от внешних предметов, но и от собственных мышц, связок, сухожилий, снабжённых проприоцептивными нервами.

Кинестетические ощущения тесно связаны со зрением. Когда ребёнок обучается новому движению, оно осуществляется под контролем зрения, но с переходом этого движения в навык, контроль переносится на кинестетические ощущения. Проприоцептивная система тесно связана с тактильной и вестибулярной.

Одна из основных функций проприоцепции – это двигательный контроль и двигательное планирование. Развитые кинестетические ощущения дают возможность выполнять цепочку действий. С помощью кинестетических ощущений происходит распознавание направления движения, расстояния, анализ скорости движения. Так, осуществляется моторный контроль, обеспечивается координация движений.

Организуя работу с сенсорной коробкой, можно предлагать детям выполнять задания не только руками, а и опосредованно – лопаткой, щипцами, пинцетами. Такие упражнения будут способствовать развитию координации движения и глазодвигательного контроля.

Таким образом, при методически правильной организации тренинга с использованием сенсорной коробки, стимулируется работа сенсорных систем: зрительной, слуховой, тактильной и проприоцептивной. Также в процессе выполнения заданий будут решаться следующие задачи:

- развитие восприятия через формирование системы перцептивных действий;
- развитие мелкой моторики;
- стимулирование чувствительности пальцев рук;
- обогащение тактильного опыта;
- развитие координации движений;
- развитие глазомерного контроля;
- закрепление сенсорных эталонов (цвет, форма, размер, количество, звук, фактура, температура и другие) на уровне понимания и в активной речи.

Таким образом, в контексте ведущего вида деятельности – в предметной деятельности, в процессе организации сенсорного тренинга происходит процесс присвоения ребенком общественно-исторического опыта, закладываются общечеловеческие культурные образцы деятельности, которые будут интенсивно формироваться в дошкольном детстве, находя отражение в продуктивных видах деятельности.

Литература

1. Венгер Л.А. Восприятие и обучение. М.: Просвещение, 1969.
2. Гальперин П.Я. Психология как объективная наука / под ред. А.И. Подольского. М.: Изд-во Моск. психол.-соц. ин-та; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2003.
3. Кистяковская М.Ю. Развитие движений у детей первого года жизни. М.: Педагогика, 1970.
4. Кошелева А.Д., Перегуда В.И., Шаграева О.А. Эмоциональное развитие дошкольников / под ред. О.А. Шаграевой, С.А. Козловой. М.: Изд. центр «Академия», 2003.
5. Крылова Н.Б. Развитие культурологического подхода в современной педагогике // Личность в социокультурном измерении: история и современность: сб. ст. М.: Индрик, 2007. С. 132–138.
6. Лехтман-Абрамович Р.Я., Фрадкина Ф.И. Этапы развития игры и действий с предметами в раннем детстве. М.: Медгиз, 1949.
7. Лыкова И.А. Сущность культурных практик и их значение для развития ребёнка // Педагогика искусства. 2016. № 2. С. 92–97.
8. Новосёлова С.Л. Развитие мышления в раннем возрасте. М.: Педагогика, 1978.
9. Селёдкина Е.В. Особенности формирования глагольного словаря // Речь ребёнка: ранние этапы. Труды постоянно действующего семинара по онтолингвистике. Вып. 1. СПб.: Издательский цех «Балтика», 2000. С. 75–93.
10. Эльконин Д.Б. Заметки о развитии предметных действий в раннем возрасте // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 14: Психология. 1978. № 3. С. 3–12.

**Международная научно-практическая конференция
«Современное художественное образование: гуманитарный подход
и пути его реализации»**

УДК 378.147

Т.Ю. ПОЗДНЯКОВА, М.В. КАВЕРЗИНА, Г.А. ЛАНЩИКОВА
(Омск)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

В статье затрагиваются вопросы применения компьютерных технологий в процессе обучения студентов направления подготовки 54.03.02 – Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Рассматриваются рекомендации по оформлению графической подачи проектов по декоративно-прикладному творчеству в компьютерных редакторах CorelDRAW и Adobe Photoshop.

Ключевые слова: компьютерные технологии, декоративно-прикладное искусство, проектирование, графический лист, компьютерные редакторы.

TATYANA POZDNYAKOVA, MARIANNA KAVERZINA, GALINA LANSCHCHIKOVA
(Omsk)

**USE OF COMPUTER TECHNOLOGIES IN PROFESSIONAL TRAINING
OF DECORATIVE AND APPLIED ART SPECIALISTS**

The article deals with the application of the computer technologies in the process of teaching students of the training direction 54.03.02 – Decorative and applied arts and folk crafts. There are considered the recommendations for the design of the graphic presentation of the projects on arts and crafts in the computer editors CorelDRAW and Adobe Photoshop.

Key words: computer technology, arts and crafts, design, graphic sheet, computer editors.

Характерной чертой современного образовательного процесса является активное включение компьютерных технологий в систему обучения студентов всех направлений профессиональной деятельности, в том числе художественной, декоративно-прикладной. Обращение к информационным и компьютерным технологиям продиктовано новыми запросами и потребностями общества в усовершенствовании качества образования, разработке актуальных учебных программ, направленных на подготовку компетентных специалистов в своей области деятельности.

В федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» выделены следующие направления профессиональной деятельности бакалавров:

- художественная,
- проектная,
- информационно-технологическая,
- организационно-управленческая,
- научно-исследовательская,
- исполнительская,
- педагогическая [3].

Проектная деятельность как вид учебно-творческой деятельности имеет немаловажное значение для будущих художников декоративно-прикладного искусства (ДПИ). Под проектированием пони-

мают «единство технической и творческой составляющей, предусматривающей совокупную деятельность по формированию замысла, его обоснованию и подготовке необходимых документов (расчетов, эскизов, чертежей)» [4, с. 82].

Выделяют следующие этапы проектирования: «выработка концепции, определение целей и задач проекта, доступных и оптимальных ресурсов деятельности, создание плана и программ, организация деятельности по воплощению проекта, осмысление результатов деятельности» [2, с. 3].

Процесс проектирования включает в себя: сбор информации, предпроектный анализ, разработку и выполнение эскизов, выполнение изделия в материале и презентацию.

Применение компьютерных технологий в проектной деятельности не означает разрыва с традиционными, «ручными» средствами, формами и методами работы, используемыми в ДПИ, а является своего рода инструментом, обогащающим и где-то облегчающим процесс проектирования. С помощью компьютерных технологий, различных графических редакторов можно легко и быстро внести изменения в композиционное, цветовое решение, откорректировать форму, масштабы, пропорции и пр.

Дисциплина «Компьютерные технологии в проектировании» включена в основную образовательную программу подготовки бакалавров по направлению 54.03.02 – Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы.

Основной целью дисциплины является развитие общепрофессиональных компетенций (ОПК-4, ПК-2) бакалавров в сфере художественной деятельности, необходимых для решения различных профессиональных, творческих задач (поиск композиции, колористического решения, шрифтового оформления и др.), связанных с применением компьютерных технологий.

Задачи курса:

- ознакомить студентов с существующими компьютерными технологиями, с современными тенденциями развития компьютерной графики и оформления компьютерной продукции, с технологиями предпечатной подготовки;
- способствовать овладению инструментарием векторных и растровых редакторов в проектной деятельности;
- сформировать навыки применения компьютерных технологий для решения практических художественно-проектных задач по дисциплине.

В основное содержание дисциплины входит изучение векторной (CorelDRAW) и растровой графики (Adobe Photoshop), а также выполнение учебно-творческих заданий в данных редакторах, создание в их среде проектной композиции художественно-графических изделий ДПИ индивидуального и интерьерного назначения.

Практические задания, выполняемые студентами в процессе изучения дисциплины, можно разделить на два блока: освоение базовых упражнений, направленных на овладение инструментарием графических редакторов и выполнение итогового практического задания.

Задания основного блока:

- создание векторных орнаментальных композиций в полосе, круге и квадрате, раппортных композиций и паттернов;
- создание декоративных композиций методом трассирования растровых изображений;
- работа с текстом и создание шрифтовых композиций;
- цифровое рисование с использованием набора кистей;
- ретуширование фото, цветокоррекция и фотографика.

В редакторе для создания векторной графики CorelDraw студенты осваивают простейшие операции, создают объекты и контуры, выполняют упорядочение, выравнивание, распределение, геометрическую модификацию объектов, работают с контурами. Используют инструменты для повышения точности работы (сетку, направляющие и измерительные линейки). Особое внимание в процессе обучения уделяется декоративной композиции (выполнение орнаментально-декоративных рядов), рабо-

те со шрифтами (размещение текста вдоль кривой, изменение расположения символов текста и их формы), трассированию растровых изображений (трассировка, трансформация как декоративная переработка форм).

В программе Photoshop изучаются основы работы с растровыми изображениями, выполняются цветовая и тоновая коррекция, подготовка изображений (обрезка, цветовая коррекция, вставка в интерьер) для размещения на графическом листе.

Итоговое задание (создание композиции проекта) позволяет презентовать изделие, разрабатываемое в течение семестра в рамках дисциплины «Проектирование». Студентам необходимо продемонстрировать весь комплекс полученных умений и навыков владения компьютерными технологиями в процессе создания графического листа, отражающего все этапы работы над изделием. В него могут входить поисковые эскизы, наброски и зарисовки, фотографии изделия на разных этапах, чертежи, текстовые блоки с описанием темы и основного замысла, целей и задач проектирования, фото готового изделия и изделия, помещенного в ту среду (например, интерьер), для которой оно разрабатывалось.

Реализация проекта декоративного изделия предполагает выполнение практической работы от замысла до конечного результата – продукта. Завершающий этап проектирования включает подготовку проектной документации и презентацию проекта (представление в материале и на графическом листе).

Графическая подача проекта выполняется в редакторе Corel Draw. При компоновке всех элементов необходимо учитывать композиционную целостность графического листа, структурность и логику размещения изображений, использовать модульную сетку.

Шрифт является необходимым элементом и выразительным средством художественного проекта. На занятиях разбираются основные правила и приемы выполнения шрифтовых работ (содержание и форма, зрительное восприятие текста, требования, предъявляемые к шрифтам, техника компоновки шрифта и пр.).

Правила организации композиции графического листа, элементы и состав проектной композиции, средства, приемы и способы организации графического листа, пропорции, значение цвета и тона подробно рассмотрены в публикации авторов [1].

Подача проекта на графическом листе и его итоговая компоновка, выполненная в программе Corel Draw, представлена на рис. 1 и рис. 2 на с. 90 (работы студентов 1 курса).



Рис. 1. Графический лист



Рис. 2. Графический лист

Резюмируя вышесказанное, хотелось бы отметить, что полученные навыки работы с графическими редакторами открывают большие возможности для студентов в проектировании, создании творческого продукта декоративно-прикладного искусства на всех этапах: эскизирования, разработки основного замысла, поиска структуры композиции, подбора вариантов исполнения и колористического решения, подачи готового изделия.

Для эффективного обучения компьютерным технологиям в проектировании необходима интеграция с другими дисциплинами, такими как «Пропедевтика», «Проектирование», «Орнаментика», «Шрифт», «Композиция», что позволит эффективнее использовать знания, умения и навыки из других сфер деятельности, обогатить творческий процесс работы над изделием, сформировать на высоком уровне профессиональные компетенции у выпускников специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Литература

1. Каверзина М.В., Позднякова Т.Ю. Методические рекомендации по оформлению (презентации) дизайн-проекта // Профессиональное художественно-педагогическое образование: история, теория, методика, практика: сборник материалов Междунар. науч.-практич. конф., посвященной 60-летию факультета искусств Омского государственного педагогического университета (г. Омск, 18–19 нояб. 2020 г.). Омск: Изд-во ОмГПУ, 2020. С. 13–16.
2. Максяшин А.С. Теория и методология проектирования художественных изделий. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2015.
3. Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования: Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 12 января 2016 г. № 10). Уровень высшего образования. Бакалавриат. Направление подготовки 54.03.02. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. [Электронный ресурс]. URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/540302_B_15062018.pdf (дата обращения: 10.10.2021).
4. Шокорова Л.В., Мамырина Н.С. Проблема соотношения ручного и компьютерного проектирования в обучении дизайнеров и художников декоративно-прикладного искусства // Научно-педагогическое обозрение. 2018. № 4(22). С. 80–87.

Филологические науки

УДК 800

К.В. БУЯНОВ, Д.Ю. ИЛЬИН

(Волгоград)

ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ НАИМЕНОВАНИЙ НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТОВ КУМЫЛЖЕНСКОГО РАЙОНА ВОЛГОГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ*

В настоящей работе представлена лексико-тематическая классификация наименований населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области. Дана краткая историко-демографическая характеристика района. Определена и охарактеризована специфика наименований. Выявлено семь лексико-тематических групп, описаны особенности каждой из групп.

Ключевые слова: лексико-семантическая группа, топонимикон, лингвистическое кодирование, семантический подход, ойконим.

KONSTANTIN BUYANOV, DMITRIY ILYIN

(Volgograd)

LEXICAL AND THEMATIC CLASSIFICATION OF THE NAMES OF THE SETTLEMENTS OF THE KUMYLZHENSKIY DISTRICT OF THE VOLGOGRAD REGION

The article deals with the lexical and thematic classification of the names of the settlements of the Kumylzhenskiy district of the Volgograd region. There is given a historical and demographical characteristic of the district. There are defined and characterized the specific features. The authors reveal seven lexical and thematic groups and describe the peculiarities of these groups.

Key words: lexical and semantic group, toponymic vocabulary, linguistic coding, semantic approach, placename.

Аккумулятивная функция – одна из важнейших в языке. Человек стремится «законсервировать» окружающую его действительность (в первую очередь, в лексике), сохранить в своей памяти важные события, традиции, культурные элементы, имена, окружающее его и имеющие для него превалирующее значение.

Мир, окружающий человека, экстраполируется в языковой системе путем лингвистического кодирования. Понимание оснований кода целесообразно осуществлять посредством лексико-тематической классификации наименований населенных пунктов.

Для анализа был выбран топонимикон Кумылженского района Волгоградской области. Обоснованием выбора послужил уникальный состав ойконимического пространства субъекта, образовавшегося в результате сосуществования на данной территории различных этносов и культур, мировоззрение которых отразилось в названиях пространственно-географических объектов.

Территория современного Кумылженского района Волгоградской области, который располагается в Нижнем Надволжье, исторически входила в состав Золотой Орды, а позже – в этническую территорию «Желтый Клин», и до XVII в. не была густо заселена – на территории располагались небольшие поселения земледельцев, которые периодически подвергались набегам кочевников. Тюркские корни сохранились в названиях таких поселений, как *станция Кумылженская*, *хутор Кучуровский* и др. Названия первых русских поселений в основном отражали природные и ландшафтные особенности – *Глушица*, *Ключи*, *Косоключанский*.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00217 «Лингвистические коды объектов искусственной номинации в топонимической политике региона: проблемы, противоречия и векторы развития».

Массово земли начали заселяться в XVII–XVIII вв. украинцами. Поселения организовывались в качестве оборонительных от кочевников и заселялись, в основном, переселенцами из Слобожанщины и Левобережной Украины [12, с. 62]. В XVIII в. поселения – остроги, слободы и хутора – расширялись, заселяясь переселенцами из Гетманщины. Среди поселений, основанных переселенцами из Слобожанщины и Левобережной Украины, можно назвать *хутор Глуховский*, *хутор Еланский*.

Поволжские немцы были малочислены на территории района, и их топонимика на современном этапе не сохранилась.

В XIX в. земли развивались, население преимущественно занималось скотоводством и земледелием.

В Советский период в 1928 г. был основан Кумылженский район в составе Хопёрского округа Нижне-Волжского края (позднее – Сталинградской (Волгоградской) области). В 1960 г. его территория увеличилась за счет включения в него территории бывшего Подтелковского района. Кумылженский район был упразднен в 1963 г., а в 1965 г. – вновь учрежден. В 1970 г. его переименовали в Подтелковский район, и это название он носил до 1994 г.

Особенности развития земель в Советский период отражены в названиях таких населенных пунктов, как *хутор Красноармейский*, *поселок Букановское Заготзерно* и др.

В соответствии с Законом Волгоградской области от 14 февраля 2005 г. № 1006-ОД «Об установлении границ и наделении статусом Кумылженского района и муниципальных образований в его составе» в состав района в настоящее время входит 78 населенных пунктов – хуторов, станиц и поселков.

По этимологии можно выделить два основных типа названий – славянские и тюркские. Тюркских значительно меньше (рис. 1 на с. 93). Частично это связано с тем, что большинство из них не сохранились даже в тех случаях, когда на месте современных поселений ранее располагались Золотоордынские. Например, археологические раскопки и разведки показали наличие древних Золотоордынских поселений на месте станицы Глазуновской, станицы Кумылженской и др. [3, с. 91–92; 9, с. 177].

Среди них, в частности, тюркские корни имеют такие названия, как *станция Букановская* (от тюркского «букан» («камышовый навес», «шалаш»), *хутор Еланский* (назван по Еланской Балке, которая берет название от названия реки Елань (Еланка), от тюркского «елань» «местность, где обязательно есть вода (протекает речка, ручей и под.)» [1, с. 147], *станция Кумылженская* (названа по реке Кумылга, название которой происходит от тюркских слов «кум» – «песок» и «лга» – «вода»), *хутор Чиганаки 1-е*, *хутор Чиганаки 2-е*, *хутор Чиганаки 3-е* (названы от озера Чиганаки со значением «озеро, пересыхающее среди лета», от тюркского «чига» – излучина реки).

Кроме того, есть одно название, которое происходит из финно-угорских языков – *хутор Ильменевск*. Происхождение названия прямо не связано с историей района. Озеро Ильмень, по названию которого названа балка, где был основан хутор, было наименовано через апеллятив «ильмень» – «мелкое озеро». Однако апеллятив этот в русском языке, в свою очередь, был образован, от гидронима Ильмень (озеро в Новгородской области), который и имеет финно-угорские корни.

Был осуществлен количественный анализ для определения частотности групп языков, из которых происходят наименования населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области (рис. 1 на с. 93).

Из диаграммы на рис. 1 мы можем сделать вывод, что основной языковой группой, из которой происходят наименования населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области стали славянские языки (91%). Тюркские языки как источник наименований населенных пунктов используются значительно реже (7,7%), а финно-угорские – в одиночных случаях (1,3%).

С точки зрения определения лингвоэкологичности такие результаты носят неоднозначный характер. С одной стороны, они свидетельствуют об этнолингвистической гомогенности наименований, что, безусловно, имеет положительное значение, с другой же – о том, что в наименованиях населенных пунктов недостаточно отображена история района в период до XVII века.

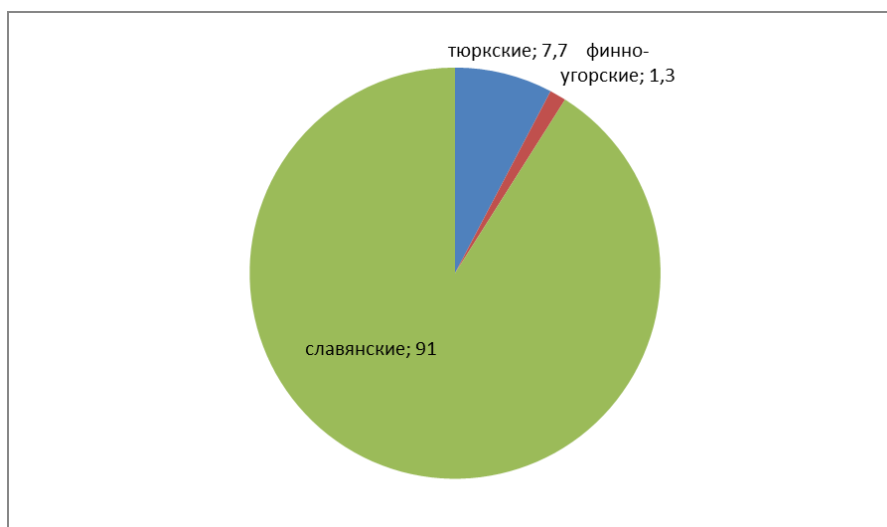


Рис. 1. Частотность групп языков, из которых происходят наименования населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области, % (78 единиц = 100%)

Критерием построения лексико-тематической классификации наименований населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области послужило происхождение того или иного наименования. Теоретической основой исследования послужили лингвистические, исторические, историографические и лексикографические источники, для верификации материала привлекались источники из художественной литературы, однако важно признать, что во многих случаях приходилось выбирать наиболее вероятную с научной точки зрения версию. Мы максимально стремились использовать научный подход и отходить от наивной «народной этимологии».

Анализ научных работ по ономастике (И. Жучкевич [4], А. Суперанская [11] и др.) показал, что в поиске этимологии того или иного ойконима (наименования населенного пункта) необходимо, в первую очередь, ориентироваться на ближайшие гидронимы либо оронимы; во вторую очередь – принимать во внимание апеллятивы, характеризующие природные особенности региона, затем – обращать внимание на возможные антропонимы – имена основателей поселений и лишь в последнюю очередь ориентироваться на «народную этимологию», часто основанную на случайном совпадении морфем или сегментов слов или же вообще полагающую в основу наименований народные легенды.

Такой подход во многом помог определить лексико-семантические группы наименований, однако и тут следует отметить определенные нюансы, связанные со спецификой истории района.

Так, изучаемые наименования обозначают хутора и станицы, которые по сути являются слободами – поселениями, основанными переселенцами. В таком случае весьма распространенным оказываются наименования, основанные на антропонимах – именах первых поселенцев, причем история заселений и последующих наименований является сравнительно недавней и часто отображена в исторических документах. Так, если в сохранившейся в архивах «Ведомости...» 1764 г. [2] отображено, что переселенец Исай Блинков основал хутор, то с очень высокой степенью вероятности можно утверждать, что *хутор Блинковский* назван по имени основателя.

С другой стороны, несмотря на то что название почти каждого хутора ассоциируется с той или иной современной фамилией или предполагаемым прозвищем, следует внимательно изучить все возможные источники, чтобы избежать ошибок. Так, например, название *станицы Слащевской* дано не по имени казаков Слащевых: напротив, казаческий род Слащевых получил имя от этой станицы, а станица была названа по природным особенностям местности: из-за дождей с меловых гор, находящихся на территории станицы, стекали бурные меловые потоки, называемые жителями «слащи» [5].

Еще один аспект наименования поселений, основанных переселенцами, заключается в том, что часто они называли новое поселение именем того пункта, из которого переселились (*хутор Краснополов*), либо измененным именем того, из которого отселились после переселения (*хутор Филяты*, отсоединившийся от хутора Филин).

В исключительных случаях при надлежащей критической оценке «народная этимология» может послужить более или менее достоверным источником определения ойконима. Например, при определении названия *Девкин хутор*, не найдя иного его обоснования ни в антропологической, ни в топонимической лексике, мы посчитали обоснованным его определение русским писателем Ф. Крюковым (уроженцем исследуемых мест) в рассказе «Без бумаги»: «Девкина земля... девка одна родила найду... Ну, дали ей обществом на дитя полная земли...» [6]. Иначе говоря, речь идет о том, что одна девушка («девка») родила незаконнорожденного ребенка, и казацкая община из сочувствия к ней выделила ей землю, на которой и был, вероятно, основан хутор Девкин.

Семантический и тематический анализ ойконимов позволил выделить следующие лексикотематические группы наименований населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области:

1. По фамилии или прозвищу основателя.
2. По расстоянию расположения.
3. По названию географических объектов, возле которых основывалось поселение.
4. По названию топонима, откуда переселились жители.
5. По природным особенностям.
6. По характерным особенностям построек.
7. Советское название.

Рассмотрим их подробнее.

1. По фамилии или прозвищу основателя. Как справедливо отмечает В. Меркина, выделение топонимов, образованных от прозвищ либо фамилий, требует «знания конкретной ситуации» [8, с. 107]. Тем не менее с высокой степенью вероятности можно считать образованными от фамилий либо прозвищ следующие ойконимы (37 единиц, 47,3% от всего массива материала): *хутор Аверинский*; *хутор Андреяновский* – основал Харитон Андрианов в 1754 г. [Ведомость]; *хутор Блинковский* – основал Исая Блинков [2]; *хутор Водяновский*; *хутор Галкин*; *станция Глазуновская*; *хутор Головский* – основал Андрей Голова [Там же]; *хутор Гришинский*; *хутор Девкин*; *хутор Долговский* – основал Василий Долгов (Долгой) в 1764 г. [Там же]; *хутор Ермаковский*; *хутор Жуковский₁*; *хутор Жуковский₂*; *хутор Калинин* – основал Анисим Калинин [Там же]; *хутор Колотаевский*; *хутор Крапцовский*; *хутор Кузнечинский* – основал Терентий Кузнечиков [Там же]; *хутор Кучуровский*; *хутор Любищенский*; *хутор Митькин*; *хутор Никитинский* – основал Иван Никитин в 1751 г. [Там же]; *хутор Ожогин*; *хутор Остроухов*; *хутор Потаповский* – основал мельник Никифор Потапов в 1751 г. [Там же]; *хутор Пустовский*; *хутор Родионовский* – основал Николай Родионов [Там же]; *хутор Самойловский* – основал Казьма Самойлов [Там же]; *хутор Сарычевский*; *хутор Седов* – основал Гавриил Седов [Там же]; *хутор Сигаев*; *хутор Сиськовский* – ранее назывался хутор Сиськов, дата переименования не известна; *хутор Сукачев*; *хутор Суляевский* – основал Казьма Суляев [Там же]; *хутор Точилкин*; *хутор Тюринский*; *станция Федосеевская*; *хутор Широковский* – основал Иван Широков [Там же].

2. По расстоянию расположения (1 единица, 1,3%), в частности: *хутор Ближний*.

3. По названию географических объектов, возле которых основывалось поселение (25 единиц, 32,1%), в частности: *хутор Белогорский* – по названию Белая Горка; *хутор Глуховский* – по названию буерак Глухой; *хутор Дубовский* – по названию Дубовая балка; *хутор Еланский* – по названию Еланская балка → река Елань (от тюркского; «елань» «местность, где обязательно есть вода (протекает речка, ручей и под.)» [1, с. 147]. Несмотря на наличие других версий, мы согласны с И. Крюковой и В. Супруном, которые относят название Елань к «бесспорно тюркским» [7, с. 76]; *хутор Ендовский* – по названию Ендовская балка; ендова – «сырое, заливное лесистое место, где собирается талая вода» [1, с. 148]; *хутор Заольховский* – по названию Ольховская балка; *хутор Заталовский* –

по названию Балка Таловка; хутор *Ильменевский* – по названию Ильменьская балка → озеро Ильмень [8, с. 53] – «ильмень» – «мелкое озеро»; хутор *Ключи* – по названию овраг Ключи; хутор *Краснянский* – по названию Красная балка; хутор *Кривский* – по названию Кривая балка; хутор *Крутой* – по названию Крутая балка; станица *Кумылженская* – по названию река Кумылга, происходит от тюркских слов «кум» – «песок» и «лга» – «вода»; хутор *Мокров* – по названию Мокрый овраг; хутор *Ольховский* – по названию овраг Ольховский; хутор *Подковский* – по названию устье Подка; хутор *Попов* – по названию урочище Попов сад; станица *Скуришенская* – первоначально станица находилась на левой стороне реки, при устье речки Скурихи, на острове, который весной затоплялся. Потом станицу перенесли, а название сохранилось [10]; хутор *Филин* – по названию Филин буерак; хутор *Филаты* – вероятно, по названию соседнего хутора Филин, появившегося ранее; хутор *Чиганаки 1-е*; хутор *Чиганаки 2-е*; хутор *Чиганаки 3-е* – по названию озеро Чиганаки. «Чиганак» – «озеро, пересыхающее среди лета», от тюркского «чига» – излучина реки; хутор *Чуносковский* – по названию Чуносковский гай ← Чуносков овраг; хутор *Шакин* – по названию Шакинская дубрава.

4. По названию топонима, откуда переселились (4 единицы, 5,1%), в частности: хутор *Краснопол* (из Красного Поля на Слобожанщине); хутор *Лисинский* (из Лисьей Балки на Слобожанщине); хутор *Лялинский* (из села Лялинцы в Левобережной Украине); хутор *Обливский* (из хутора Обливский, расположенного на территории современной Ростовской области).

5. По природным особенностям (7 единиц, 9%), в частности: хутор *Козлов* – предположительно: хутор основан возле пастбищ, где водились дикие козлы; хутор *Косоключанский* – от объекта «косой ключ»; хутор *Глушица* – по урочищу Глушица: «глушица» – «застойная заводь»; хутор *Покручинский*; станица *Слащевская* – из-за обилия дождей с меловых гор, находящихся на территории станицы, стекали бурные меловые потоки, называемые жителями – «слащи» [5]; хутор *Ярской 1-й*; хутор *Ярской 2-й*.

6. По характерным особенностям построек (2 единицы, 2,6%, в частности): хутор *Беленький* – основанием для названия стали побеленные глинобитные дома; станица *Букановская* – от тюркского «букан» («камышовый навес», «шалаш»).

7. Советское название (2 единицы, 2,6%), в частности: поселок *Букановское Заготзерно*; хутор *Красноармейский*.

В целях определения частотности лексико-тематических групп, из которых происходят наименования населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области, был осуществлен количественный анализ (рис. 2).

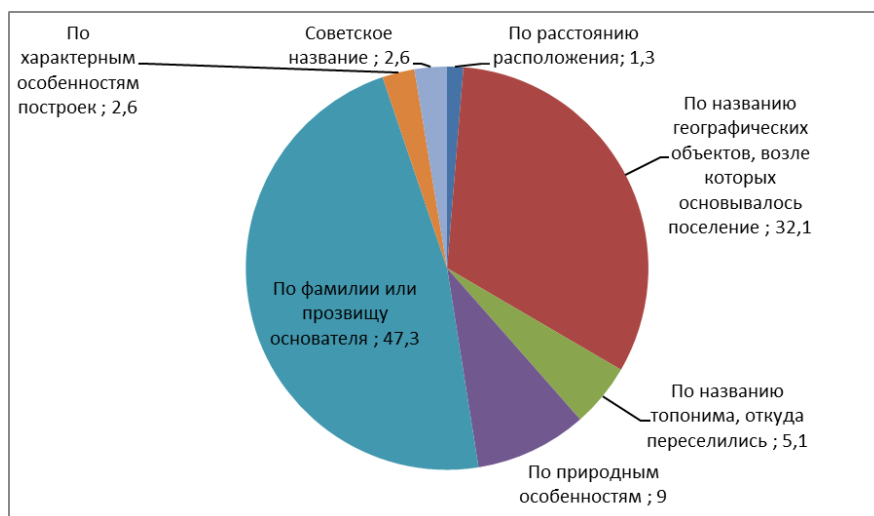


Рис. 2. Частотность лексико-тематических групп, из которых происходят наименования населенных пунктов Кумылженского района Волгоградской области, % (78 единиц = 100%)

Из рис. 2 (см. на с. 95) мы можем сделать вывод, что основным источником названий стали фамилии основателей поселений – таких случаев было почти половина (47,3%) от всех анализируемых ойконимов. Также частотными являются наименования, данные по названию географических объектов, возле которых основывалось поселение – почти треть анализируемых ойконимов (32,1%). Реже встречаются названия по природным особенностям (9%), по названию населенного пункта, откуда переселились (5,1%), по характерным особенностям построек (2,6%), а также советские названия (2,6%). В единичных случаях встречаются наименования, данные по расстоянию расположения объекта – 1,3%.

Таким образом, большинство наименований отображает переселенческую специфику заселения района.

Полученная информация сможет стать отправной точкой в исследовании лингвистического кодирования населенных пунктов, а также лингвоэкологичности наименований.

Литература

1. Большой толковый словарь донского казачества / В.И. Дегтярев, Р.И. Кудряшова, Б.Н. Проценко [и др.]. М.: Рус. слов., Астрель, 2003.
2. Ведомость станичного атамана Кумылженской станицы Степана Короткова и стариков и всей станицы казаков: иметца хуторов, в каких местах, и как расстоянием от станицы и чьи именны явствует под сим, июля 22 дня 1764 года // РГВИА ФОНД 846. Оп. 16. Д. 18727. ФОНД 13. Оп. 1.107. Св. 105. Д. 149.
3. Егоров В.Л. Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв. [Электронный ресурс]. URL: [://annales.info/volga/egorov/03.htm#_ftnref101](http://annales.info/volga/egorov/03.htm#_ftnref101) (дата обращения: 09.06.2021).
4. Жучкевич В.А. Общая топонимика. Минск: Высшая школа, 1980.
5. История станицы Слащевской Кумылженского района Волгоградской области. [Электронный ресурс]. URL: https://dshi-voskresenie.vgr.muzkult.ru/media/2019/10/08/1263387679/metod_soobshhenie_Kazach_i_poseleniya.pdf (дата обращения: 08.06.2021).
6. Крюков Ф. Без бумаги [Электронный ресурс]. URL: https://nestoriana.wordpress.com/2019/01/11/kryukov_bez_bumagi/ (дата обращения: 07.06.2021).
7. Крюкова И., Супрун В. Историко-лингвистическое изучению донской гидронимии // Вопросы ономастики. 2004. № 1. С. 75–85.
8. Меркина В. Микропонимия овражно-балочных образований региона верхнего и среднего течения Дона: на материале «Списка рек Донского бассейна» П.Л. Маштакова: дисс. ... канд. филол. наук. Рязань, 2018.
9. Попов Х.И. Сведения о древних памятниках, находящихся в земле войска Донского // Труды I Археологического съезда. 1871. Т. 1. С. 174.
10. Синельников С.П. Церковно-приходские летописи конца XIX – начала XX в. в Госархиве Волгоградской области // Отечественные архивы. 2005. № 4. С. 58–59.
11. Суперанская А.В. Имя – через века и страны. М.: Наука, 2013.
12. Чубенко В. Вивчення фольклору і побуту українців в Надволжі // Народна творчість та етнографія. 1968. № 4. С. 62–64.

УДК 81.114

А.В. МАЛЮЖИНСКИЙ
(Волгоград)

АНАЛИТИЧЕСКИЙ БЛОГ КАК ЖАНР СПОРТИВНОГО ДИСКУРСА

Рассматривается особый жанр спортивного дискурса – аналитический блог. Дается определение данного жанра, а также выделяются его жанрообразующие признаки, анализируется языковое воплощение данного жанра.

Ключевые слова: аналитический блог, дискурс, спортивный дискурс, жанр, жанровые особенности.

ALEXEY MALUZHINSKY
(Volgograd)

ANALYTICAL BLOG AS A GENRE OF SPORTS DISCOURSE

The article deals with the analytical blog as a specific genre of sports discourse. There is given the definition of this genre, there are highlighted its genre-forming features, there is analyzed the linguistic personification of this genre.

Key words: analytical blog, discourse, sports discourse, genre, genre peculiarities.

На сегодняшний день профессиональный спорт занимает значимое место в информационной среде. Это проявляется, с одной стороны, в наличии большого количества ресурсов, платформ, ретранслирующих информацию о мире спорта, а, с другой, – в развитии медиаиндустрии: появлении новых изданий и авторов, создании новых форм и способов создания спортивного контента.

Сказанное обуславливает актуальность исследования спортивного дискурса. Согласно В.И. Карасику, спортивный дискурс – институциональный вид дискурса [5, с. 335], при этом важно отметить опосредованность спортивного дискурса дискурсом СМИ, что обуславливает некоторые особенности спортивного дискурса, например, его ориентированность не столько на специалистов в данной сфере, сколько на массового адресата, а также пересечение с другими типами дискурса и многообразие его участников [4, с. 50].

К основным функциям спортивного дискурса можно отнести:

- а) информационную (информирование о состоянии спорта в общем и/или о конкретных событиях в спортивной жизни общества);
- б) регулятивную (формирование позитивного отношения к спорту, пропаганда здорового образа жизни);
- с) научно-исследовательскую (изучение спорта как сложного феномена и направлений его дальнейшего развития).

Единодушно мнение исследователей, что спортивный дискурс представляет собой многожанровое образование, в рамках которого выделяют репортаж о прошедшем состязании, комментарий, интервью, спортивная статья, обзорная статья, пресс-конференция. В последние годы с развитием самого спортивного дискурса, СМИ и информационных технологий жанровый фонд спортивного дискурса продолжает пополняться и, на наш взгляд, правомерно выделить еще один новый жанр – спортивный аналитический блог. Данная статья представляет собой попытку описать «паспорт» жанра спортивного аналитического блога на примере текстов статей о футболе.

Для обоснования нашей позиции обратимся, прежде всего, к понятию «жанр». По мнению М.М. Бахтина, «речевые жанры рассматриваются как относительно устойчивое высказывание, созданное определенной сферой языкового употребления. Единство темы, стиля и композиции характеризуют речевой жанр» [1, с. 159].

Как известно, в данной теории основное внимание уделяется цели, порождающей речевой жанр. Замысел лежит в основе определения речевого жанра, который впоследствии объединяясь с предметом речи, создает тему речевого жанра.

В нашем представлении, спортивный аналитический блог – это печатный текст, написанный автором после спортивного события, представляющий собой тактико-стратегический анализ спортивного мероприятия/события или же тенденции развития спорта как такового и т. д. Соответственно, коммуникативная цель данного жанра заключается в анализе событий определенного спортивного мероприятия, общей тенденции развития спорта, перформанса игрока и т. д. Основной задачей автора жанра в данном случае является описание происходившего с пояснением причин, результатов и выделением каких-либо особенностей данного мероприятия: тактические/стратегические решения, перформанс команды или игрока в целом и т. д.

Далее опишем основные характеристики данного жанра. Хронотоп локализован – это место проведения спортивного события, он ограничен временем спортивного состязания:

«Реал» уверенно обыграл «Ливерпуль» в Мадриде в первом матче четвертьфинала Лиги чемпионов (3:1). Рассказываем, как складывался матч и какие важные цифры он с собою принес [6];

Первый тайм был почти идеален. После перерыва же трудно было узнать команду Роберто Манчини. Только Доннарумма спас итальянцев от скользкого счета 2:1 со всеми вытекающими последствиями [8].

В тексте аналитического блога могут присутствовать отсылки к другим событиям или текстам автора, в которых уже были описаны схожие ситуации, или, если в блоге идет речь о каких-то тенденциях, которые наблюдаются долгое время, то хронотоп перестает быть локализованным:

Вновь «адзурри» провели два разных по качеству игры тайма. Но если в матче против Ирландии команда не блистала после перерыва, то в Вильнюсе все произошло ровно наоборот – СТ расшевелил парней качественными заменами [7];

Похвально, что Гвардиола не обманулся результатом, но его признание – доказательство, что первый матч явно не получился. «Сити» довел больше атак до опасных ударов, но недовольство сразу тремя аспектами игры, о которых еще перед матчем упомянул Родри – хорошая (и максимально заслуженная) похвала «Дортмунду» [13].

Модусом данного жанра является письменный текст, который размещается на спортивном сайте. При структурировании текста автор предпочитает использовать принцип хронологической последовательности при анализе ключевых моментов спортивного события, тем самым текст блога обнаруживает формальные сходства со структурой репортажа, однако особое внимание уделяется факторам и причинам того или иного действия, а не факту его совершения:

Розыгрыши «Дортмунда» под прессингом – пожалуй, главный сюрприз матча. Не потому, что «Боруссия» на них не способна – наоборот, защитники хорошо обращаются с мячом, а Терзич пытается создать им платформу для доставки мяча вперед (хороший пример – гостевой матч с «Баварией»). Сюрприз в том, что «Сити» (одна из лучших прессинг-команд сезона) не придумал, как остановить гостей. Замаскировать проблемы получилось только во втором тайме.

Сразу после перерыва команда вышла с квадратом в центре поля – Гюндоган и Родри играли на одной линии, Бернарду и КДБ на другой. Это позволило лучше контролировать мяч в первой стадии атак (за счет лишнего игрока в полузащите), но не трансформировалось в остроту.

После выхода Габри Жезуса вместо Бернарду Пеп вернулся к тройке полузащитников (Гюндоган, Родри и КДБ), но позволил высоко подключаться в атаке Уокеру и Канселу. Этот ход уже помог (не кардинально, но заметно). В первом тайме крайние защитники «Сити» располагались узко – «Боруссии» было проще поддерживать компактность. Во втором заиграли шире – гостям пришлось решать новую задачу и где-то даже разрываться [Там же].

К важной особенности языкового воплощения анализируемого жанра следует отнести выделение тезисов с их последующим пояснением и обоснованием. Это является следствием того, что авторы ак-

центрируют внимание на основных идеях своего анализа, тем самым помогая читателям понять ключевую мысль того или иного блока текста:

«Челси» выдал необычное комбо: минимум владения, но высокая линия обороны (высота обороны 49,55 м против 46,09 м у соперника). Ход полностью сработал по двум причинам. Во-первых, команда Тухеля прекрасно поддерживала компактность (при прессинге и в глубоком блоке) – это качество, которое немец развил в «Челси» в принципе, а не в конкретном матче.

*Во-вторых, «Реалу» отчаянно не хватало открываний за спину. То есть высокую оборону не про-
веряли. Защитники могли поджигать соперника без страха допустить острый момент. В атаке у «Мадрида» играли Азар, который предпочитает получать мяч в ноги (а не на ход), и Бензема, который недостаточно быстр для таких открываний (скорее создает условия, чтобы рывки делали другие) [11].*

Также стоит отметить, что часто авторы используют шаблоны, по которым строят свои тексты. Это объясняется стремлением авторов сделать их похожими на отчеты для того, чтобы читателям было удобнее воспринимать информацию.

Главные моменты в игре сборной Италии

1. Вновь «адзурри» провели два разных по качеству игры тайма. Но если в матче против Ирландии команда не блистала после перерыва, то в Вильнюсе все произошло ровно наоборот – СТ расшевелил парней качественными заменами [7].

Главные моменты в игре сборной Италии

1. Эмерсон не тянет. Бразило-итальянец просто убежал вперед, и не особо спешил возвращаться. Показательно, что через его фланг хозяева почти не атаковали. А раз так, никакого смысла в трансформации в схему 3-4-3 не было. Спинаццола на позиции левого терцино/эстерно за четверть часа сделал в разы больше. Убедил ли Леонардо СТ? Надеюсь, что да [8].

Характеризуя речевое поведение автора жанра, обратим внимание на следующие особенности. Прежде всего, в данном жанре ярко проявляется тенденция к смешению терминологии разных дискурсов и жанров, что обусловлено многообразием тем спортивного дискурса. Авторы часто обращаются к:

а) математическим терминам:

*Сама аббревиатура расиифровывается, как экспЭктед гОлс, ожидаемые голы. Основная идея xG-моделей заключается в придании каждому удару своего **коэффициента опасности**. Этот коэффициент выводится при помощи **формул**, содержащих в себе объективные футбольные факторы. Простыми словами, xG определяет **колеблющуюся от 0 до 1 вероятность** забить гол после какого-либо удара. Распределение баллов происходит в зависимости от точки, из которой нанесен удар по воротам, части тела, которой произведен удар, типа предшествующего удару паса, типа атака. Одним из создателей данного подхода считают Эгила Ольсена, тренера сборной Норвегии пару десятков лет назад. Из более современных людей, углубленно занявшихся **иксджи**, можно отметить Майкла Келли, который около пяти лет назад создал продвинутую **иксджи модель** [12];*

б) медицинским:

*Глушаков сильно захромал и покинул поле, но уже тогда можно было поставить предварительный **диагноз**. Во-первых, это типичный **механизм травмы**. Он довольно отчетливо виден даже без повтора. Во-вторых, жалобы **пациента** на боль в колене, больше с внутренней стороны, которая может усиливаться при специальных стресс-тестах. Что дальше? Врачи придерживаются принципа POLICE – на ранних этапах нужно защитить (Protection) сустав от новых травм (замена, освобождение от тренировок, возможно, **фиксация ортезом** до уточнения диагноза). Приложить лед (Ice), использовать компрессионное белье или **бандаж** (Compression) и держать травмированную конечность выше уровня сердца (Elevate) для уменьшения воспаления [14];*

в) психологическим:

*Тотальная **нестабильность** Иличича и пропущенный финиш сезона объясняются ментальными проблемами. Йосипа много лет терзают приступы **депрессии**, ему даже диагностировали **биполярное аффективное расстройство личности** [15];*

г) экономическим:

*В американской спортивной реальности проблема дисбаланса решена различными потолками и практически социалистическими порядками (условно, клубы NFL делятся друг с другом **выручкой** от мерча и **спонсорства**) – футболу, если он не хочет навсегда быть захвачен 10–15 клубами, тоже придется придумать какое-то дополнительное регулирование, потому что **финансовый фэйр-плей** этой задачи не касается.*

*Здесь нужно понимать предысторию. Скорее всего, внутренние **медиадоходы** всех топ-лиг среднесрочно достигли потолка (**платное ТВ** выжало максимум зрителей, **интернет-вещатели** пока относительно осторожны – и в ближайшие годы мы будем наблюдать лишь перераспределение мощностей между спутником и диджиталом). Это уже заметно на примере Бундеслиги, которая в 2020-м подписала новый **контракт** с падением в 246 миллионов евро. Во Франции новый **бродкастер** вообще потерпел крах – теперь **сумма** будет в два раза ниже плановой (хотели больше миллиарда евро в год) [2].*

Анализ спортивного события также невозможен без включения статистических данных, которые используются авторами для того, чтобы описать стиль игры команд или указать на какие-либо особенности в конкретном матче:

Ключевым элементом встречи стали розыгрыши «Реала» против прессинга «Челси». «Мадрид» владел мячом 68% – их самый высокий показатель в этой ЛЧ (наряду с матчем против «Атланты», где они играли в большинстве). Для «Челси» 32% – вообще самый низкий результат в зоне. Команды оказались в не самых привычных условиях – важной была адаптация [11];

По сезону команда Пепа комбинирует через середину в 28% атак, против «Боруссии» получилось только в 17% [13].

Еще одной особенностью жанра является апелляция к оценочным суждениям и мнениям компетентных лиц (судей или тренеров и др.), другими словами, в спортивном аналитическом блоге обнаруживаются комментарии, приводятся цитаты:

После матча Терзич сказал, что это входило в план «Дортмунда»: «Мы знали, что они будут много владеть мячом и эти отрезки будут очень длинными. Но мы хотели направить их атаки туда, куда нам нужно. Думаю, мы прекрасно справились с задачей. Свели к минимуму их голевые моменты и сами представляли большую угрозу в атаке» [Там же].

Авторы спортивных аналитических блогов создают свои тексты для аудитории, которая погружена в мир спорта и хорошо разбирается в понятиях и концепциях описываемого вида спорта или события, поэтому средствами выражения в данном жанре являются: термины, профессионализмы и спортивный слэнг, в числе которых частотны англоязычные заимствования:

– профессионализмы: названия позиций (*вингер*), ролей (*ложная девятка*, *реджизиста*, *плэй-мейкер*, *ложный фуллбэк*);

– термины: тактико-спортивные приемы (*прессинг*, *высокая линия защиты*), манёвры (*блок*, *создание ширины*, *подача*), статистические категории (*владение мячом*, *процент точности передач*, *ожидаемые голы*, *успешные обводки*); числовые значения, величины (*очки*, *проценты*);

– слэнгизмы: *припарковать автобус*, *аутсайдер*, *средняк*.

В текстах редко используются фразеологизмы, сравнения или аллегории, поскольку автор стремится быть предельно понятным, старается не использовать эмоциональное воздействие, а донести свою мысль посредством рациональных аргументов.

Синтаксис спортивного аналитического блога определяется теми же причинами и ориентирован на достижения цели, а именно, представить критический анализ и/или оценку спортивного события. Аналитический характер блога обуславливает использование сложного синтаксиса (сложноподчиненных предложений), простые предложения используются редко, поскольку не позволяют автору наиболее полно выразить свою мысль.

Роль сложносочиненных предложений в аналитическом блоге двояка: передача информации о спортивном событии, с одной стороны, и с другой – формирование логических связей и отношений между частями обсуждаемого фрагмента. Тем самым, сложносочиненные предложения структурируют выражение мысли и «подталкивают» адресата к логическим выводам:

Казалось, «Ливерпуль» нашел игру и будет разрывать, но «Мадрид» остудил соперника третьим голом. Незадолго до него Асенсио упустил шанс реализовать перспективную атаку 2 в 1 (отдал пас в ногу защитнику), а на 61-й Модрич откатил мяч на Винисиуса – тот с радиуса штрафной и между ног защитнику прошил Алиссона [6];

«Барсе» нужно не просто владеть мячом, но владеть им так, чтобы Лео получал его в удобной для себя зоне (правый фланг/полуфланг) и имел большое количество вариантов для гениально-го обостряющего паса [10];

Кроме очевидных тактических проблем, есть ощущение, что Зидан поплатился за то, что его так часто выручало по ходу сезона – за излишнюю веру в собственных игроков [11].

При этом, характерной чертой сложноподчиненных предложений спортивного аналитического блога является превалирование предложного способа связи.

После выхода Габи Жезуса вместо Бернарду Пеп вернулся к тройке полузащитников (Гюндоган, Родри и КДБ), но позволил высоко подключаться в атаке Уокеру и Канселу [Там же];

Характер еврокубковых плей-офф предполагает, что в таких матчах одна из равных команд все-таки проходит дальше при невнятной игре [9];

Эмерсон был полезнее, чем в прошлый раз, но все равно не убедил [7];

Тогда задача не просто в том, чтобы добежать, а в том, чтобы помешать их взаимодействию, в одиночку прикрывая обоих [3].

В текстах анализируемого жанра достаточно часто можно обнаружить предложения с прямой речью, которые содержат высказывания спортсменов или тренеров, объясняющих спортивное событие или акцентирующих внимание на определенном моменте:

Родри: «Мы понимаем, что должны сделать в защите. “Боруссия” использует четверку атакующих и опасных игроков, они умеют динамично разыгрывать мяч. Они пытаются разрушить компактность соперника и наказать за это в контратаках. Мы должны контролировать их, но ни в коем случае не ценой нашего стиля. Понадобится хороший розыгрыш мяча».

Пеп: «Мы поедem в Германию не защищаться, а побеждать. Но правда в том, что нам нужно скорректировать прессинг, схему розыгрышей и движение игроков без мяча» [13].

Таким образом, спортивный аналитический блог – особый письменный жанр, выделяемый в рамках спортивного дискурса, основной целью которого является анализ спортивного события, тенденции в развитии спорта или перформанса отдельного спортсмена. Данный жанр активно развивается, становясь все более популярным среди потребителей спортивного контента, что во многом оказывает влияние на его авторов, способы описания спортивных событий и, как следствие, на спортивный дискурс в целом.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Литературно- критические статьи. М.: Худ. лит-ра, 1986.
2. Воронин В. Диснеефикация футбола. Откуда взялась Суперлига? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/voronin/2912403.html> (дата обращения: 27.08.21).
3. Дорский А., Лукомский В. Крыховяк – это Видаль нашей лиги: совмещает множество ролей, а весной и сам дает результат. На его динамике держится ромб «Локомотива». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/rfsbright/2916890.html> (дата обращения: 03.08.21).
4. Зильберт А.Б., Зильберт Б.А. Спортивный дискурс: базовые понятия и категории // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / под ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: ООО «МАКС Пресс», 2001. С. 45–55.
5. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
6. Коростелев Е. «Реал Мадрид» – «Ливерпуль»: цифры и факты первого матча ¼ лиги чемпионов. [Электронный ресурс]. URL: https://www.eurosport.ru/football/champions-league/2020-2021/story_sto8209773.shtml (дата обращения: 05.08.21).

7. Логинов А. Манчини как Липпи. Италия победила Литву. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sports.ru/tribuna/blogs/italia_mia/2909291.html (дата обращения: 27.08.21).
8. Логинов А. Снизу не постучали. Италия победила Северную Ирландию. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sports.ru/tribuna/blogs/italia_mia/2903749.html (дата обращения: 05.08.21).
9. Лукомский В. «Арсенал» теперь середняк с ожиданиями и фан- базой топ-клуба. Артета – часть проблемы, но он остается (из-за пассивности Кронке). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/england/2918782.html> (дата обращения: 09.08.21).
10. Лукомский В. Зидан – король топ-матчей. Ни разу не проиграл (вопреки травмам лидеров), помогает команде тонкими вариативными решениями. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/vadimlukomski/2915433.html> (дата обращения: 09.08.21).
11. Лукомский В. Суицидальная схема Зидана с одним центральным защитником при розыгрышах провалилась. «Челси» разорвал «Реал» в быстрых атаках. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/england/2918381.html> (дата обращения: 09.08.21).
12. Павлов Б. Что такое xG? Основы системы. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/betting/faq/1662919/> (дата обращения: 27.08.21).
13. Палагин В. Неубедительная победа «Сити»: обостряли только в контратаках, Пеп признал, что нужно исправить и прессинг, и розыгрыши. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/england/2908041.html> (дата обращения: 12.08.21).
14. Рыженко А. У Глушакова контузия боковой связки колена. Контузия? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/medprivet/2915090.html> (дата обращения: 10.08.21).
15. Смирнов Д. Илиич пропустил финиш сезона из-за приступов депрессии. Проблемы – с детства (война в Боснии), обострение – из-за ужасов пандемии. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sports.ru/tribuna/blogs/murovei/2822292.html> (дата обращения: 15.08.21).

Педагогические науки

УДК 372.881.1

Д.К. МАРЧЕНКО

(г. Комсомольск-на-Амуре)

ЭДЮТЕЙМЕНТ КАК ОСОБЫЙ ВИД ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Статья посвящена технологии эдьютеймента, которая рассматривается как средство повышения мотивации и успешной адаптации. Представлены примеры образовательных платформ, описание упражнений.

Ключевые слова: эдьютейнмент, адаптация, мотивация, образовательная платформа, игра.

DARYA MARCHENKO

(Komsomolsk-on-Amur)

EDUTAINMENT AS A SPECIAL KIND OF TEACHING AT THE LESSONS OF THE CHINESE LANGUAGE AT SECONDARY SCHOOL

The article deals with the technology of edutainment that is considered as a means of rising the motivation and successful adaptation. There are presented the examples of the educational platforms and the description of the exercises.

Key words: edutainment, adaptation, motivation, educational platform, game.

Каждый педагог, независимо от преподаваемого предмета испытывает немалые трудности, связанные с мотивацией детей, концентрацией внимания, что сильно влияет на процесс обучения в целом. В современном мире, с развитием информационных технологий, у педагогов появились возможности использования различных серверов, платформ, сетевых сообществ, для достижения учебных целей.

Главная цель в образовании – это образовательный продукт, который должен быть достигнут к концу урока, где целеполагание занимает главное место в его структуре. Ведь именно на этом этапе у ребёнка и возникает мотивация, которая способствует в дальнейшем успешному обучению.

В данной статье рассматривается особый вид обучения – эдьютейнмент, его использование на уроках китайского языка на примере МОУ «Инженерной школы города Комсомольска-на-Амуре».

Особенности «Инженерной школы города Комсомольска-на-Амуре».

В данной школе отсутствует начальная ступень образования, детей набирают через тестирование. Дети со всего города, с разных школ, с разных районов, и лишь 26 в итоге успешного прохождения поступают в школу, формируя новый класс.

В соответствии с учебным планом общего образования для 5-х классов МОУ «Инженерная школа города Комсомольска-на-Амуре», максимально допустимая нагрузка – это 32 часа, 5 из которых выделено на изучение иностранных языков, 3 часа на изучение английского языка и 2 часа на изучение китайского.

Поступающие в школу дети проходят довольно строгий отбор, большая часть из этих детей учатся на «отлично». Коллектив еще не создан, возникает конкуренция, каждый стремится стать первым в рейтинге класса. Каждый нуждается в ситуации успеха, всё это влияет на снижение мотивации, часто мы рискуем вообще её потерять. Переход со ступени начального общего образования на ступень основного общего всегда сопровождается большим стрессом, ведь это новый образ жизни, это новые предметы, новые люди, новые требования к ребёнку. Также меняется основная задача, если в начальной школе, мы основывались на принципе «учить ребёнка учиться», то в средней школе эта за-

дача меняется «учить ученика учиться в общении». Если ребенок учится в одной школе, и начальное и среднее звено проходя в одном и том же месте, здесь присутствует преемственность (т. е. последовательная и непрерывная связь между ступенями, те же классы, те же знакомые учителя), ребёнку проще перестроиться и подстроиться под новые требования. Через преемственность создаётся непрерывная система образования. Дети также переходят от одного учителя к большому числу учителей-предметников. У каждого своих требований, критерии оценивания и т. д. В среднем звене увеличивается объем домашнего задания, что тоже является стрессом. Помимо этого, достаточно долгое время в школы вводят второй иностранный язык, в каких-то школах это немецкий, французский, эти языки так же, как и английский, относятся к германской ветви индоевропейской языковой семьи, т. е. они являются родственными. Английский изучается со 2-го класса, восприятие языков одной «семьи» детьми происходит гораздо легче, есть некая схожесть. Китайский же язык является одной из двух ветвей сино-тибетской семьи языков. Он существенно отличается от индоевропейской языковой семьи. Первая сложность, которая появляется у детей, это тоны (в китайском языке существует 4 основных тона и один нулевой, каждый слог имеет свой тон), вторая особенность – это иероглифическое письмо, что тоже вызывает сложности.

Исходя из всего вышеперечисленного, у педагога китайского языка появляются две важных первостепенных задачи:

- создать комфортную обстановку на уроке и ситуацию «успешности», которая необходима детям на всех этапах обучения;
- представить перед детьми изучение данного языка в понятии «сложно, но интересно», а не «сложно и не интересно».

Для решения этих задач, педагог использует различные методы: метод проектов, проблемные ситуации, ситуации успеха. Совсем недавно в образовании появился новый «особенный тип» обучения – эдьютейнмент.

О.Л. Гнатюк в учебном пособии «Основы теории коммуникации» определяет эдьютейнмент как цифровой контент, соединяющий образовательные и развлекательные элементы и обеспечивающий при этом информирование аудитории при максимально облегченном анализе событий» [1]. Н.А. Кобзева определяет эдьютейнмент как технологию обучения, которая рассматривается как совокупность современных технических и дидактических средств обучения, которая основана на концепции обучения через развлечение, смысл которой заключается в том, что знания должны передаваться в понятной, простой и интересной форме, а также в комфортных условиях [3].

Особенность технологии эдьютейнмента в педагогике и методике включает:

- обоснованность, т. е. обучение более успешно, когда обучающиеся могут видеть полезность получаемых знаний;
- дополнительное обучение, т. е. обучение является более эффективным, когда обучающиеся могут получать знания самостоятельно;
- распределенное обучение, т. е. сеть распределенного обучения, которая обеспечивает широкий доступ к образовательным ресурсам многих пользователей, при котором все обучаемые учатся по-разному и в разные периоды времени.

Технология эдьютейнмента включает в себя следующие признаки:

- делается акцент на увлечение, чтобы у учащегося был непосредственный интерес, и в следствии его, ребенок получит новые навыки;
- акцент на развлечение, здесь развлечение является главным стимулом, который потом приводит к удовольствию и формирует стойкий интерес к обучению, и снимает психологическое напряжение;
- игровой подход, благодаря этому признаку обучение происходит более эффективно.

Четкого определения «эдьютейнмента» нет, однако из высказываний А.В. Попова, М.М. Зиновкиной, можно выделить общее понимание, эдьютейнмент – особенный вид обучения, который основывается в первую очередь на развлечении, в результате которого учащийся получает удовольствие от процесса обучения [2, 4].

Эта технология включает в себя как традиционные, так и современные средства. К традиционным средствам можно отнести книги, музыку, фильмы, телепрограммы и т. д. К современным средствам можно отнести компьютерные игры, видеоигры, различные электронные тренажеры, квесты, блоги, чаты, видеоконференции.

В данной статье мы рассмотрим эдьютейнмент на примере преподавания китайского языка в МОУ «Инженерная школа» в 5 и 6 классах. Очень важным моментом на уроке являются «физкультминутки», они также помогают детям плавно переходить с начальной ступени образования в среднюю. Так же они в себе несут и образовательный характер, например:

«Машинки» дети представляют себя водителями автомобиля, а тоны дорогой, т. е. первый тон, дорога ровная, второй тон – едем на горку (дети встают), третий тон – съезжаем с горки и поднимаемся (дети садятся и плавно встают), четвертый тон – съезжаем с горки (дети садятся). Выбираем нужные нам слоги и тренируемся.

Большой выбор предлагает YouTube канал “Little fox”. Выполнение различных зарядок с нужной лексикой, а также представлено огромное количество песен, танцев. Физкультминутки такого рода не только снимают физическое напряжение, но и несут в себе образовательный характер, запоминание нужной лексики.

Интернет предлагает сейчас достаточное количество ресурсов для подготовки интересных заданий, так же педагоги со всей страны создают онлайн-игры, объединяют их в образовательную платформу.

В данной статье мы рассмотрим 3 из них (Wordwall, learningapps.org, learnis.ru).

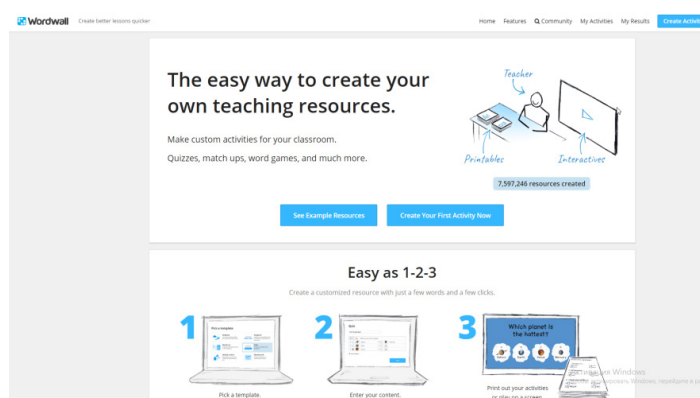


Рис. 1. Wordwall

Wordwall

Данный сервис достаточно легок в использовании, есть большое количество уже созданных игр, а также можно создать свою, есть шаблоны, в которых лишь нужно ввести ту информацию, которая вам нужна, игра, или задание готово. На этом сайте можно создать викторину, полноценную игру, кроссворд, викторину и т. д.

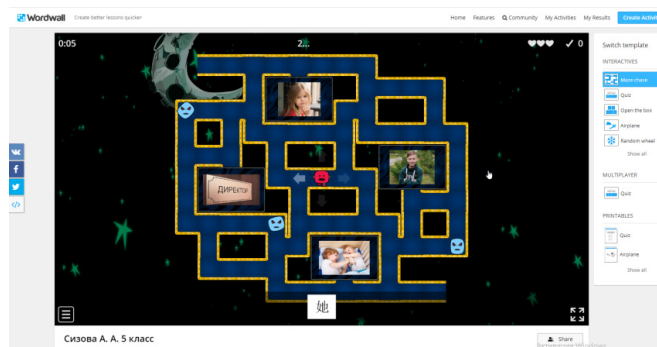


Рис. 2. Wordwall. Игра на поиск нужной картинки

Игра была создана для 5-го класса, учебник А.А. Сизова «Китайский язык» [5].

Красный квадратик по центру на рис. 2 (см. на с. 105) – это участник игры, снизу учащийся видит иероглиф, к которому нужно подобрать картинку, на его пути он встречает препятствия, как и в любой подобной игре, у ребенка 3 жизни. Подобного рода игры подходят для повторения полученных на уроке знаний, была выдана в качестве домашнего задания. Учитель может проверить выполнение, каждый ребенок после прохождения игры оставляет своё имя, можно увидеть время выполнения и рейтинг.

Следующий сервис learningapps.org

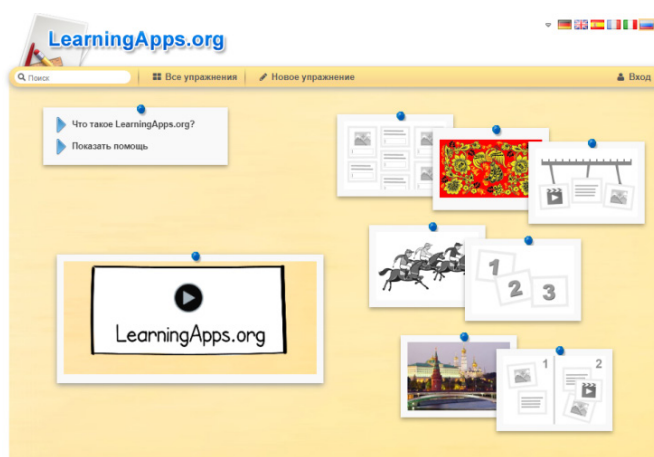


Рис. 3. Learningapps.org

Как и Wordwall, данный сервис достаточно прост в использовании, здесь можно найти уже созданные игры, а также создать свою. Множество различных шаблонов позволяют создавать различные викторины, пазлы, задания на сортировку, задания по заполнению пропусков и т. д.

Пример:

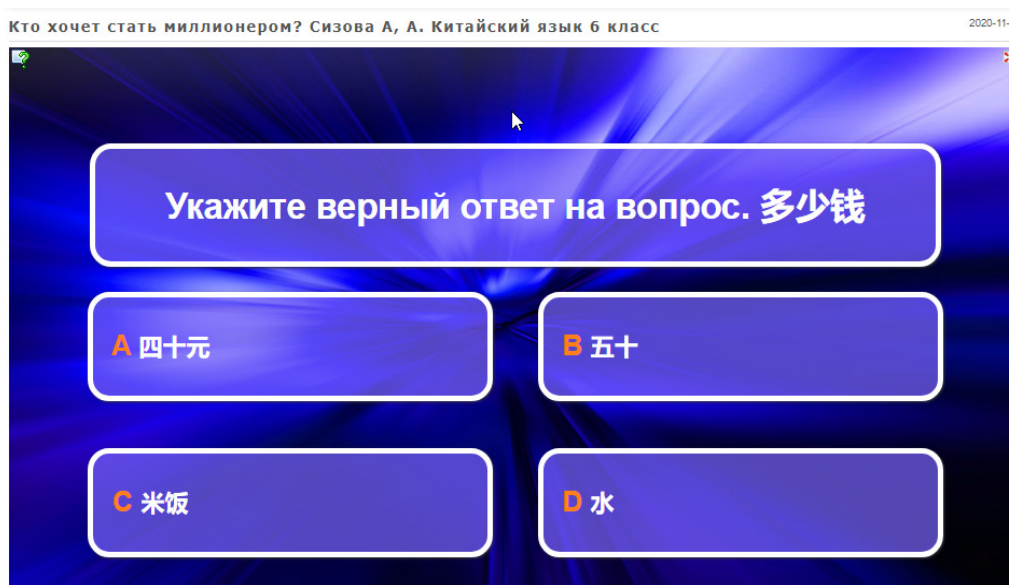


Рис. 4. Learningapps.org. Игра «Кто хочет стать миллионером»

Данная игра была создана для 6-го класса, «Кто хочет стать миллионером». В данной игре учащимся нужно дать верный ответ (см. рис. 4 на с. 106) и дойти до финиша. Преимущества данной платформы в том, что учитель создаёт класс, добавляет учеников, и они, заходя на сайт, в папке своего класса видят упражнение, учитель может просмотреть, сколько времени на выполнение упражнения ушло у каждого из учеников, а также можно создавать не один класс, а сколько нужно. В данной игре детям даются вопросы, позволяющие повторить пройденный материал, в том числе и грамматический, например «подобрать нужное счетное слово», выбрать правильный вариант перевода предложения и т. д.

Learnis.ru

Следующий образовательный квест позволяет создавать не только викторины, но и полноценные квесты, а также интерактивное видео с заданиями.

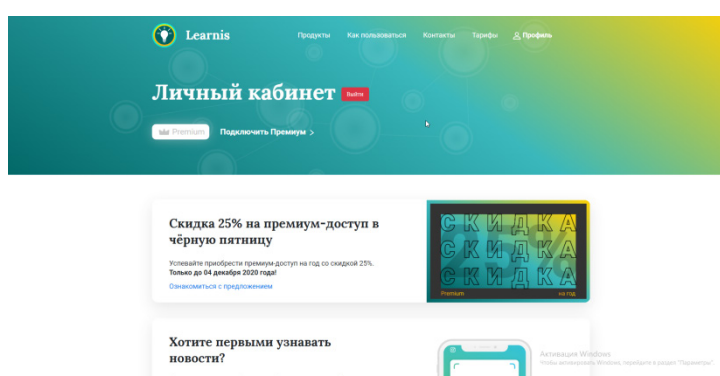


Рис. 5. Learnis.ru

Пример:

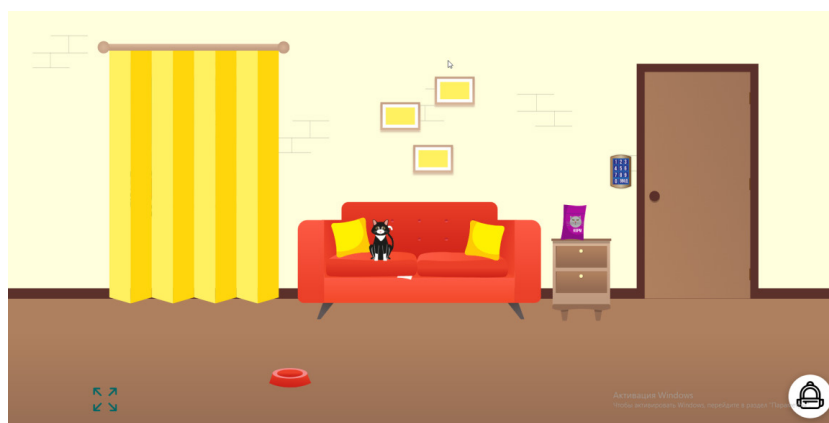


Рис. 6. Квест «Выбраться из комнаты»

На рис. 6 вы видите квест «Выберитесь из комнаты». Здесь детям необходимо найти картинки с загадками, а отгадки, которые они найдут, являются кодом от двери. Данный квест проводился на уроке, учащимся нужно было не только называть предметы, которые они видят на изучаемом языке, но выполнять необходимые действия, чтобы найти загадку, к примеру, мы видим загадку в диване, для того, чтобы её прочитать, нужно убрать кота, насыпав корм ему в миску и т. д. Подобного рода упражнения

активизируют навыки говорения. У детей подобного рода упражнения пользуются большой популярностью. Здесь они могут увидеть наглядно результат своей деятельности.

В ходе исследования эффективности данной технологии был проведён опрос, где учащимся необходимо было ответить на вопросы, составленной нами анкеты. Полученные данные говорят о том, что технологии эдьютеймента эффективно влияют на мотивацию детей, учащиеся быстрее запоминают материал, высказывают мнение, что несмотря на то, что китайский язык является для них очень сложным, изучать его интересно.

На вопрос анкеты, где учащимся предлагалось оценить форму работы, которая вызывает интерес, учащиеся (95%) выбрали интерактивные игры. Ребята высказали мнение, что такого рода упражнения помогают запомнить иероглиф, и как можно его использовать. При выполнении работы учащиеся испытывают положительные эмоции, наслаждаясь игрой. В начальной школе обучение происходит, в значительной мере опираясь на игровые технологии, соответственно, если сохранять момент игры в средней школе и добавлять образовательный аспект, это не только помогает успешно адаптировать детей к изучению языка, но и укрепить интерес и мотивацию.

Литература

1. Гнатюк О.Л. Основы теории коммуникации. М.: Проспект, 2013.
2. Зиновкина М.М. Педагогическое творчество / Модульно-кодое учебное пособие. М.: МГИУ, 2007.
3. Кобзева Н.А., Качалов Н.А. Технология эдьютеймента в методике обучения иностранным языкам // Язык и культура: сб. ст. XXVIII Междунар. науч. конф. (г. Томск, 25–27 сент. 2017 г.). Томск: Изд-во Национал. исследоват. Томск. гос. ун-та, 2018. С. 327–333.
4. Попов А.В. Маркетинговые игры. Развлекай и властвуй. М.: Манн, Иванов, Фербер, 2006.
5. Сизова А.А., Чэнь Фу, Чжу Чжипин [и др.] Китайский язык. Второй иностранный язык. 5 класс. М.: Просвещение: People's Education Press, 2020.
6. Черёмухин П.С., Комиссарова О.В. Опыт профильного обучения школьников на основе сетевого взаимодействия школы с промышленными предприятиями // Школа и производство. 2020. № 7. С. 22–27.