

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
Факультет русского языка как иностранного



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2020

ББК 81.2я43
Р 88

*Печатается по рекомендации кафедры
русского языка как иностранного
РГПУ им. А. И. Герцена*

Составитель: **И. И. Толстухина**

Редакционная коллегия: д-р филол. наук, проф. **Т. Г. Аркадьева** (отв. редактор),
канд. пед. наук, доц. **М. И. Васильева**,
ст. преподаватель **В. В. Назаревская**,
канд. филол. наук, доц. **Е. Ю. Сидорова**,
ст. преподаватель **И. И. Толстухина**,
преподаватель **И. Ю. Толстухин**

Рецензенты: канд. филол. наук, доц. **Н. А. Буре** (СПбГУ),
канд. пед. наук, доц. **Е. А. Еремина** (РГПУ им. А. И. Герцена),

Р 88 **Русская** литература в иностранной аудитории: сборник научных статей. Вып. 9. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — 303 с.

ISBN 978–5–8064–2836–4

Сборник статей посвящен теоретическим и практическим вопросам методики преподавания русской литературы иностранным учащимся в России и за рубежом. В публикациях рассматриваются методы и приемы обучения иностранцев чтению и анализу русского художественного произведения, работе с ним на практических занятиях по русскому языку и литературе, филологическому анализу текста, аналитическому чтению. Среди авторов — преподаватели университетов России, ближнего и дальнего зарубежья. Сборник адресован преподавателям, ведущим занятия по русскому языку и литературе в иностранной аудитории, а также студентам, магистрантам и аспирантам, обучающимся по специальности «Русский язык как иностранный». Включенные в сборник статьи могут также представлять интерес для учителей русского языка и литературы, работающих в школах, гимназиях, колледжах.

Все представленные статьи прошли рецензирование.

ББК 81.2я43

ISBN 978–5–8064–2836–4

© Коллектив авторов, 2020
© О. В. Гирдова, оформление обложки, 2020
© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне.....	7
<i>Шурупова О. С.</i> Образы блокадного Ленинграда в цикле стихотворений А. Ахматовой «Ветер войны».....	7
<i>Роговер Е. С.</i> Строгие понятия чести и достоинства (Литературный портрет Григория Бакланова)	15
<i>Стрельникова Н. Д.</i> «...Я вмерзла в твой неповторимый лед...» (Голос Ольги Берггольц в контексте литературной традиции).....	26
<i>Старовойтова И. А.</i> Дети блокадного Ленинграда (Читаем о Великой Отечественной войне в группах иностранных стажеров)	32
<i>Левина И. В., Новикова Е. В.</i> Страницы военной прозы в иностранной аудитории (Опыт прочтения рассказа А. Платонова «Маленький солдат»).....	38
<i>Петухова Е. Н.</i> Два ракурса блокадной темы в произведениях петербургских авторов («Мой лейтенант» Д. Гранина и «Вид с Монблана» Н. Соколовской)	44
<i>Прусова Е. Н., Сергеева Н. М.</i> Путь героини (По материалам дневника актрисы Волковского театра Софьи Петровны Аверичевой).....	54
<i>Баева Т. Т., Семикрас А. В.</i> «Невыразимое» в романе Даниила Гранина «Мой лейтенант»	57
<i>Милованова О. В., Деккер Э. Т.</i> Тексты о войне и воинских традициях как способ воспитания иностранных военнослужащих.....	70
<i>Толстухина И. И.</i> Как говорить со студентами-иностранцами о Великой Отечественной войне?	77
Раздел II. Литературоведческие основы преподавания русской литературы иностранцам.....	89
<i>Тираспольская А. Ю.</i> О воинском долге, подвиге, чести и бесчестии в художественной прозе Н. М. Карамзина	89
<i>Макаричев Ф. В.</i> Парадоксы системы художественных образов Ф. М. Достоевского.....	94

<i>Макаричева Н. А.</i> Гендерологические «открытия» Ф. М. Достоевского в романе «Игрок»	101
<i>Соболева О. Н.</i> «Экстатическая аура» Достоевского и нейрональные основы сознания.....	106
<i>Ружанская Л. Л.</i> «Итальянский текст» в прозе Юрия Трифонова	117
<i>Орехова Е. Е.</i> Судьба и время: архетип русского писате- ля в интерпретациях жизни и творчества Олега Павлова (1970–2018).....	124
<i>Черняк М. А.</i> Термин «детское чтение» в интерпретации писателей.....	130
<i>Кривошапова Т. В.</i> Природа цитат — эпитафьи в книге Бахыта Каирбекова «Многоточие».....	139
Раздел III. Анализ художественного произведения в груп- пах иностранных студентов гуманитарного профиля.....	146
<i>Митрофанова И. А., Старовойтова О. А.</i> Природный мир и человек: рассказ В. Г. Распутина «В непогоду» на за- нятиях с иностранными учащимися.....	146
<i>Абашина М. Г.</i> «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в иностранной аудитории	153
<i>Пойнтнер Э.</i> Жизнь настоящая и мнимая (Размышления о мотивах в творчестве Антона Чехова, Ивана Бунина и Ар- тура Шнитцлера).....	161
<i>Галкина С. Ф.</i> Мемуарно-биографические тексты в ино- странной аудитории: особенности жанра	170
<i>Яценко И. И., Оспанова О. М.</i> «...Сил больше нет быть человеком» (Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Обла- ко, озеро, башня» в иностранной аудитории)	174
<i>Коломейцева Е. Б., Матвеев А. П.</i> Опыт прочтения произведений В. О. Пелевина в азиатской аудитории	181
Раздел IV. Лингвистический анализ художественного текста в иностранной аудитории.....	185
<i>Кочуланова Е. В.</i> К вопросу об анализе русского худо- жественного текста в иностранной аудитории.....	185

<i>Сретенская Л. В.</i> Нейтральная лексика как один из элементов описания времени в художественном тексте	189
<i>Афанасьева Н. А., Ван Цзиншу.</i> Лирика М. Цветаевой: существительные, определяемые окказиональными прилагательными	193
<i>Байгарина Г. П.</i> Окказиональные дефисные образования в художественном тексте: функциональный аспект.....	199
<i>Треблер С. М.</i> Эмоциональность женского стиля письма: способы выражения.....	208

Раздел V. Методические вопросы изучения русской литературы в иностранной аудитории..... 217

<i>Костицина Р. В., Лопатенко Е. С.</i> «Литературные пути России» — пособие по истории русской литературы для иностранных студентов.....	217
<i>Любичева Е. В., Суркова Е. А.</i> Мир открытий: перевод как средство повышения мотивации к обучению языкам и литературе	225
<i>Доманский В. А.</i> Использование театральных приемов для чтения избранных сцен поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (в работе с иностранными студентами).....	233
<i>Кумбашева Ю. А.</i> Приемы типологизации и поиска сквозных мотивов при изучении литературы в иностранной аудитории	243
<i>Демченко Л. Н.</i> Творческая работа со студентами в группах с нерусским языком обучения.....	252
<i>Крылова Ж. А.</i> Внеаудиторная работа при изучении иностранными студентами русской литературы	257
<i>Строкина М. С., Макеева Е. В.</i> Есенинскими дорогами: опыт проведения виртуальной экскурсии для иностранных студентов	262

Раздел VI. Художественный текст на практических занятиях по русскому языку в иностранной аудитории..... 267

<i>Аркадьева Т. Г., Федотова Н. С.</i> «Соловей мой, соловей...»: «Русская песня» А. А. Дельвига на занятиях по русскому языку как иностранному.....	267
--	-----

<i>Костюк Н. А., Двинова Е. О.</i> Тема лжи и нравственное становление личности ребенка в современной детской литературе и на уроках РКИ	272
<i>Назаревская В. В.</i> Сказки русских писателей для детей на занятиях по русскому языку как иностранному.....	278
<i>Абрамова В. И.</i> Сказки С. Г. Козлова в иностранной аудитории (Культурологический подход к прочтению)	282
<i>Лобский А. С.</i> «Неудержимость лыж» в русской поэзии.....	286
<i>Ардатова Е. В.</i> Рассказ В. А. Осеевой «Волшебное слово» в китайской аудитории.....	293
Авторы статей	299

Раздел I

К 75-летию Победы в Великой Отечественной войне



*О. С. Шурупова,
г. Липецк*

ОБРАЗЫ БЛОКАДНОГО ЛЕНИНГРАДА В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ А. АХМАТОВОЙ «ВЕТЕР ВОЙНЫ»

По словам Л. К. Чуковской, «Муза Ахматовой всегда была Музой истории... любимицей ее Музы всегда была родная земля» [4, с. 14]. В стихах военного времени А. Ахматова, вся жизнь которой была связана с Петербургом, не могла вновь и вновь не обращаться к образу родного города, который в сентябре 1941 г. оказался в кольце блокады.

Цикл «Ветер войны» включает в себя одиннадцать стихотворений, созданных в разные годы и посвященных жизни любимого города: прощанию с уходящими на войну, бомбежке Ленинграда, блокадному голоду, «питерским сиротам». Смысловым центром цикла является пятое стихотворение, «Мужество», напечатанное в 1942 г. в газете «Правда». По замечанию А. М. Сапир, в этом стихотворении сходятся три взаимосвязанных мотива, пронизывающие весь цикл: «мотив жизненных ценностей, с которыми человек не расстается до смерти, а умерев, передает следующим поколениям», «мотив детства», «мотив противостояния разрушению и смерти» [7, с. 67]. Эти ценности связаны не с земной жизнью, а с русской речью, с родной культурой, которую человек обязан сохранить. Средоточием этой культуры становится в цикле «Ветер войны» Ленинград.

Впрочем, в первом стихотворении цикла А. Ахматовой, созданном в июле 1941 г., ни слова «Ленинград» или «война», ни какие бы

то ни было реалии, связанные именно с Великой Отечественной войной, не упоминаются. Поэт создает образ женщины, которая «прощается с милым» [1, с. 363], извечный образ, связанный со всеми войнами. Здесь получает реализацию мотив жизненных ценностей, с которыми невозможно расстаться, которые получены от предков и должны быть переданы детям. Именно поэтому клятва не покориться врагу звучит в стихотворении перед детьми и перед могилами. Героиня стихотворения, женщина, простившаяся с любимым, должна переплавить свою боль в силу, а ее чувство к дорогому человеку не должно уступить долгу перед предками и перед грядущим поколением.

Следующее стихотворение цикла является как бы продолжением первого. Мы видим тех, с кем прощались женщины, и узнаем об их судьбе: «Где ни первых нет, ни последних... / Все они опочили там» [1, с. 363]. Но и здесь нет ни одного упоминания о Ленинграде — в стихотворении вновь создается образ, связанный со всеми войнами сразу. Казалось бы, защитники Ленинграда и России должны предстать в образе храбрых, бесстрашных воинов, однако в первой строке перед читателем, напротив, появляются дети, мальчики, которые «важно с девочками простились» и поспешно, «на ходу целовали мать», желая, быть может, казаться взрослее и серьезнее. Они отправляются на войну, словно идут «в солдатики... играть», не понимая всего ее ужаса. Однако первой строфе противопоставлена вторая, в которой трогательный образ наивных мальчиков сменяется образом героев, которые отдали свою жизнь за мать и за девочек, с которыми простились. И вновь читатель не видит, казалось бы, ожидаемых картин жестокого боя. Единственным словом высокого стиля в этом стихотворении является глагол «опочили» в последней строке. Мы узнаем, что уже нет «ни плохих, ни хороших, ни средних» [1, с. 363], ибо все мальчики погибли. Все они теперь там, «где ни первых нет, ни последних» [1, с. 363]. Здесь впервые появляются Евангельские мотивы, пронизывающие весь цикл. В стихотворении возникает реминисценция слов Христа: «Кто хочет быть первым, будь из всех последним» [5, с. 125]. Ни первых, ни последних нет в Царствии Небесном, куда и перешли вчерашние дети. Теперь «все они по своим местам» — уготованным Богом для людей, которые выполнили свой долг и, не успев повзрослеть, совершили то, что должны были совершить пожилые, опытные бойцы.

Мотив рая, уготованного погибшим за Ленинград воинам, возникает и в стихотворении «Победителям». В создании смыслового про-

странства этого текста играет ведущую роль прием антитезы: «Сзади Нарвские были ворота, / Впереди была только смерть...» [1, с. 366]. Поэт величает не победителей, с торжеством вернувшихся домой, но тех, кто оплатил победу ценой своей жизни. Защитниками города, избравшими смерть и не пустившими фашистов в Ленинград, вновь становятся юные, не успевшие пожить на земле мальчишки, и можно вновь говорить об антитезе, к которой прибегает автор, на этот раз противопоставляя «незатейливость» ленинградских парнишек и высоту совершенного ими. Когда-то А. Фадеев упрекал А. Ахматову, что «в этих стихах — барское, чуть не крепостническое отношение к народу: Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки» [цит. по: 11, с. 17]. Однако, как справедливо заявляет Л. К. Чуковская, «все риторические фигуры всех славословящих народ виршеплетов» [11, с. 17] не могут затмить искренности строк о «внуках, братиках, сыновьях», отдавших свою жизнь, чтобы враг не пробился к Нарвским воротам. По замечанию Л. К. Чуковской, «вторая строфа — материнская, сестринская — словно Ахматова благоговейно склонилась над каждым юношей, каждому взглянула в мертвое лицо, каждого благословила» [11, с. 17]. «Вот о вас и напишут книжки», — обращается к погибшим поэт, но из следующей строки («Жизнь свою за други своя») читатель понимает, что упоминаемая здесь «книжка» — не что иное как Евангелие, на страницах которого Христос, обращаясь к своим ученикам, говорит: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» [5, с. 298]. Вчерашние дети, «внуки, братики, сыновья», выполнили завет Бога и отстояли родной Ленинград, остановив ценой своих жизней уже наступавшую на него смерть.

Жизненные ценности, воспеваемые в цикле А. Ахматовой, связаны прежде всего с городом, который, как и в других составляющих целостный Петербургский текст произведениях, ощущается здесь живым. По словам В. Н. Топорова, в пределах посвященных городу произведений «Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [9, с. 275]. Свидетелями этого прорыва мы становимся, читая строки А. Ахматовой. Образ города появляется в четвертом стихотворении «Птицы смерти в зените стоят...», где Ленинград предстает как попавший в страшную беду человек: «Не шумите вокруг — он дышит, / Он живой еще, он все слышит» [1, с. 364].

Город, словно человек, слышит крики и стоны своих жителей, уже погибших и еще живых, но, быть может, обреченных на голод-

ную смерть. В смысловом пространстве текста как бы выстраивается вертикаль, соединяющая балтийское дно и «седьмое небо», преисподнюю и небеса, и Ленинград находится между ними. Именно в нем в этот момент сосредоточено все пространство Земли, противопоставленное небесной «тверди». Пространство города захватывает смерть, глядящая изо всех окон, откуда когда-то на его улицы смотрели живые люди. Если в обычное время над мирным городом в зените может стоять солнце, дарящее свет всему живому, то над блокадным Ленинградом ему нет места. Над ним появляются «птицы смерти» — самолеты, которые, однако, не движутся, а, словно солнце, «в зените стоят». В этих строках поэту удастся создать образ Апокалипсиса: Земля сжимается до размеров единственного города, оказавшегося в центре мироздания, солнце исчезает, а мольбы, обращенные к небу, остаются без ответа. Вопрос «Кто идет выручать Ленинград?» остается без ответа, но возможная гибель города становится здесь равнозначной гибели Вселенной. А. Ахматова прибегает здесь к приему, который С. В. Жиликов называет «историко-психологическим параллелизмом» [3, с. 136]. Конец Ленинграда для лирической героини — это Конец света, конец всей земной жизни.

Для ахматовской поэзии, как отмечает О. Ф. Финк, характерен образ Петербурга — Ленинграда как пространства, в котором «разворачиваются параллельно и взаимодействуют друг с другом два временных пласта» [10, с. 184], современный поэту и исторический, связанный с русской культурой, средоточием которой всегда оставался этот город. Образ средоточия русской культуры создается и в стихотворениях «Nox» и «Справа раскинулись пустыри...». Ахматова вместе с другими ленинградцами работала, зарывая скульптуры Летнего сада в землю, чтобы спасти их от бомб. В стихотворении, обращенном к статуе «Nox» («Ночь»), поэт ласково называет ее доченькой. Крайне важное значение здесь приобретает глагол «укрывали». Статую, словно ребенка, укрывают, укладывая спать. Такое отношение к скульптуре объясняется тем, что «Ночь» Летнего сада олицетворяет весь город с его богатой историей и всю европейскую культуру, которой угрожает война. Именно поэтому лирическая героиня обращается к статуе с такой лаской и болью. Укрывая ее «свежей садовой землей», ленинградцы как бы погребают прошлое своего города, его неповторимую культуру.

Но, как подчеркивает, анализируя лирику А. Ахматовой О. Ф. Финк, «ночь в ахматовской лирике — двойник души героини. Как известно

из воспоминаний А. Ахматовой, художник А. Модильяни изобразил Ахматову в своем рисунке в виде аллегорической статуи флорентийской ночи, выполненной Микеланджело» [10, с. 187]. Погребение Ночи — это одновременно погребение лирической героиней самой себя. Кроме того, покрывало, «траурные маки», дарующие забвение, и сова — символы не только ночи, но и смерти. В том, что ленинградцы укладывают спать ночь, хоронят смерть, к тому же делая это в саду, символика которого связана с раем, кроется нечто противоестественное. Таким образом, в этом тексте, как и в четвертом стихотворении цикла, появляются мотивы Апокалипсиса, конца естественного порядка, когда-то определявшего жизнь города. Теперь над Ленинградом проходят «страшные сестры» Ночи, которая, согласно античной мифологии, является дочерью Хаоса.

Пространством смерти и ужаса становится Ленинград и в стихотворении «Справа раскинулись пустыри...», созданном в 1944 году. Обращая взор к Ленинграду, вместо когда-то прекрасных зданий лирическая героиня видит пустыри. О гибели всего, что она любила, напоминают и фонари-«виселицы», и «галочий крик» птиц, которые слетаются клевать мертвечину, и «помертвелого месяца лик». Пространство города разделено на две части. Слева фонари, образ которых нередко появляется в Петербургском тексте отечественной литературы. Несмотря на то, что фонарь прогоняет ночную тьму, в пределах Петербургского текста он оказывается источником лжи, показывающим все «не в настоящем виде» [2, с. 39]. В повести Н. В. Гоголя «Невский проспект», которая является одной из наиболее значимых составляющих Петербургского текста, звучит предупреждение: «Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо» [2, с. 39]. Справа появляется другой источник света, противостоящий обманчивым фонарям, — полоска зари, «древняя, как мир», и отсылающая читателей цикла к строкам А. С. Пушкина: «...Не пуская тьму ночную / На золотые небеса, / Одна заря сменить другую / Спешит, дав ночи полчаса» [6, с. 256].

Стихотворение заканчивается четырьмя строками, имеющими сходное синтаксическое строение: «Это — из жизни не той и не той, / Это — когда будет век золотой. / Это — когда окончится бой, / Это — когда я встречу с тобой» [1, с. 367]. Такой представляет себе встречу с родным городом оторванная от него лирическая героиня. Когда окончится бой, когда разлученная с Ленинградом героиня вернется и

встретится с ним, словно с человеком, наступит иная жизнь, золотой век. «Жизнь не та и не та» [1, с. 367] связана и с прошлым, и одновременно с будущим и героини, и города. Упомянутый здесь век — это и эпоха пушкинского и гоголевского Петербургского текста, с которым перекликается стихотворение А. Ахматовой, золотой век русской литературы, и воспетое в античных текстах мифическое время, в котором на земле был рай и не существовало ни войн, ни болезней. Но прошлое невозвратно, золотой век недостижим, и тем более скорбно и безнадежно звучат строки этого стихотворения, завершающего цикл.

Говоря о «Ветре войны», нельзя не отметить, что в нескольких его стихотворениях возникает тема детства, беззащитного перед грозным лицом войны. Как отмечает А. М. Сапир, сын самой А. Ахматовой находился в заключении и на месте убитых, заживо погребенных она, несомненно, видела своего сына, что делало ее стихи при всей внешней простоте пронзительными и словно кровоточащими» [7, с. 66]. Почти детьми были и воспетые ею молодые бойцы за Ленинград. Но особенно пронзительный образ ленинградского ребенка, детство которого погублено врагами, создается в шестом и седьмом стихотворениях. Ахматова вначале обращается ко всем ленинградским детям, «питерским сиротам», которых называет особенно ласково: «Детоньки мои!» [1, с. 365]. Читатель понимает, что «птицы смерти», вражеские самолеты, кружат над Ленинградом, из строк: «Щели в саду вырыты» (поэт говорит об убежищах, вырытых ленинградцами), «Не горят огни» (во время бомбежки запрещено зажигать свет) [1, с. 365]. Лишь в предпоследней строке наконец присутствует слово «бомбежка», и сквозь нее читателю «слышится детский голосок» [1, с. 365] из-под земли. «Под землей», конечно, означает «в убежище», но эти слова могут иметь и значение «в могиле». Смерть почти завладела этими детьми, и единственным проявлением жизни остается детский голосок, слышимый сквозь разрывы бомб.

Следующее стихотворение, вместе со стихами «Щели в саду вырыты...», печаталось в 1942 году с посвящением «Памяти мальчика, погибшего во время бомбардировки Ленинграда». В нем появляется образ ребенка, убитого разрывами вражеских бомб. Для создания трогательного детского образа А. Ахматова использует слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «кулачком», «травинок», «горсточку», «головки». А. Ахматова создала здесь образ мальчика Вали

Смирнова, мать которого была ее соседкой по квартире в Фонтанном доме: «Постучись кулачком — я открою. / Я тебе открывала всегда» [1, с. 365]. А. Ахматова обращается к ребенку, которого считала погибшим (позднее выяснилось, что он не умер), как к живому: «Твоего я не слышала стона, / Хлеба ты у меня не просил. / Принеси же мне ветку клена / Или просто травинку зеленых, / Как ты прошлой весной приносил» [1, с. 365].

Лирическая героиня словно бы не верит до конца в гибель мальчика: ведь она не слышала его голодного плача, не видела, как он умирает. Ей кажется, что в ответ на ее мольбу вот-вот раздастся знакомый стук маленького кулачка. И в то же время в ее словах звучит скорбь о том, что она не смогла уберечь любившего ее малыша от смерти, что в момент его гибели ее не было рядом. В момент создания стихотворения А. Ахматова была в ташкентской эвакуации, и горечь разлуки с Ленинградом в полной мере отразилась в этом тексте. Лирическая героиня оторвана от родного города. В стихотворении можно отметить фольклорные мотивы: скорбящая женщина оказывается вдали от дома, в чуждом краю, пугающий образ которого создается с помощью приема градации: она «за высокой горою, / За пустыней, за ветром и зноем» [1, с. 365], в неведомом сказочном краю, откуда невозможно вырваться. В тоске по дому она просит ребенка принести ей «горсточку чистой, / Нашей невской студеной воды» [1, с. 366]. Существительное «вода» сопровождается определительным местоимением «наша» — эта вода является частицей прежней, ленинградской жизни, и ее глоток жизненно необходим человеку, оторванному от родины. Но невская вода приобретает в пространстве стихотворения и черты сказочной живой воды, с помощью которой удастся, быть может, воскресить погибшего и вернуть домой оказавшегося на чужбине человека. Обращаясь к этим строкам, нельзя не вспомнить и о тоскующей и оплакивающей мужа Ярославне из «Слова о полку Игореве». Она тоже жаждет омыть его раны речной водой: «...Омочу шелковый рукав в Каяле-реке, утру князю кровавые раны на могучем его теле» [8, с. 75].

Говоря о поэме А. Ахматовой «Реквием», С. Коваленко подчеркивала, что главное в поэме — полное слияние скорби матери, ее горя с горем других женщин России, всеобщность беды и сопричастность их судьбе» [4, с. 237]. Думается, эти слова можно с полным основанием отнести и к циклу «Ветер войны». В нем скорбь о дорогом

А. Ахматовой городе, о конкретных зданиях, скульптурах и людях сливается с горем других людей. Ключевым для понимания цикла становится стихотворение «А вы, мои друзья последнего призыва!..». Обращаясь к погибшим ленинградцам, лирическая героиня ощущает свою нераздельную связь с ними: «Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена» [1, с. 367]. Однако в этом тексте нет той пронзительной скорби, которая ощущалась в предыдущих стихах цикла. Если обращаясь к погибшему ленинградскому ребенку лирическая героиня ощущала: встреча с ним невозможна, то эти строки пронизаны твердой верой: «для Бога мертвых нет». Лирическая героиня не хочет «стыть плакучей ивой» [1, с. 367] над памятью погибших, имена которых достойны того, чтобы составить не помянник, а святцы. Эти имена невозможно перечислить, но все они известны Богу, в Царствие которого «стройными рядами» проходят ленинградцы, отдавшие «жизнь свою за други своя». Для понимания этого стихотворения важны строки «Послания первого к фессалоникийцам» св. апостола Павла, отрывок из которого принято читать во время панихиды: «Не хочу же оставить вас, братие, в неведении об умерших, дабы вы не скорбели, как прочие, не имеющие надежды. Ибо, если мы веруем, что Иисус умер и воскрес, то и умерших в Иисусе Бог приведет с Ним ... Мертвые во Христе воскреснут прежде; потом же мы, оставшиеся в живых, вместе с ними восхищены будем на облаках в сретение Господу на воздухе, и так всегда с Господом будем» [5, с. 597]. Если в других стихотворениях цикла, связанных с блокадным Ленинградом, появляется образ Апокалипсиса, то здесь А. Ахматова говорит о вечности, которая должна наступить после конца времен, когда «живые с мертвыми» удостоятся рая и пребывания с Богом. Святцы захлопываются, ибо туда больше некого вписывать: Христос сошел, чтобы вершить Страшный Суд, и именно перед Богом все бросаются на колени.

Цикл А. Ахматовой «Ветер войны» пронизан библейскими мотивами, в нем можно обнаружить образы фольклора, древнерусской литературы и Петербургского текста, ключевые составляющие которого появились в XIX столетии. В большинстве стихотворений цикла появляется Ленинград, олицетворяющий для А. Ахматовой все самое дорогое в русской истории и культуре, все, без чего немыслима жизнь. Гибель этого города равносильна гибели всего мира, концу света. Пока он существует, жива русская культура, жива сама Россия,

и цикл военных стихотворений А. Ахматовой проникнут искренней, горячей любовью к ней.

Литература

1. *Ахматова А. А.* Избранное. — Смоленск, 2003. 640 с.
2. *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 3. — М., 1978. С. 7–39.
3. *Жиляков С. В.* Жанровая репрезентация стихотворного реквиема (А. Ахматова, О. Берггольц, Р. Рождественский) // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья: материалы Всероссийской научной конференции. — Елец, 2020. С. 126–144.
4. *Коваленко С. А.* Анна Ахматова. — М., 2009. 347 с.
5. *Новый завет.* — М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1997. 702 с.
6. *Пушкин А. С.* Медный всадник // Собр. соч.: в 10 т. / примеч. С. М. Бонди. Т. 3. — М., 1975. С. 254–268.
7. *Сапир А. М.* «Мы знаем, что ныне лежит на весах...»: анализ стихотворения А. Ахматовой «Мужество» // Филологический класс. 2009. № 21. С. 62–70.
8. *Слово о полку Игореве* / вступит. ст. Д. Лихачева; сост. и коммент. Л. Дмитриева. — М., 1983. 222 с.
9. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995. 624 с.
10. *Финк О. Ф.* Петербургский миф в творчестве А. А. Ахматовой // Культура и текст. 1999. № 5. С. 180–187.
11. *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — М., 2013. 864 с.

*Е. С. Rogover,
Санкт-Петербург*

СТРОГИЕ ПОНЯТИЯ ЧЕСТИ И ДОСТОИНСТВА (ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ГРИГОРИЯ БАКЛАНОВА)

В дни, когда наша страна отмечает 75-летие Победы, хочется вспомнить о творчестве Григория Бакланова, прекрасного художника слова, который пришел в литературу XX века как яркий представитель «лейтенантской прозы» и оставил в искусстве заметный творческий след.

Григорий Яковлевич Бакланов родился 11 сентября 1923 года в Воронеже. Он вырос в интеллигентной семье, но рано осиротел. А в октябре 1941 года погиб ушедший в народное ополчение его старший брат, участвовавший в битве под Москвой.

Будущий писатель, не закончив средней школы, поступил в авиационный техникум, намереваясь связать себя с профессией летчика. Летом 1941 года работал на авиазаводе. Когда началась война и прошел слух о том, что в армию будут брать в первую очередь тех, кто окончил десятилетку, поспешил сдать экстерном экзамены за среднюю школу. Осенью 1941 года он добровольцем ушел на фронт. Сначала служил рядовым в гаубичном полку, где был самым молодым солдатом, а в ноябре 1942 года его направили в артиллерийское училище, которое он окончил, пройдя ускоренное обучение, в следующем году. С этого времени Бакланов командовал взводом управления артиллерийской батареи на Юго-Западном и 3-м Украинском фронтах, сражаясь на Украине, в Молдавии, Румынии, Венгрии, Австрии. Был удостоен ряда военных наград. После тяжелого ранения он был признан негодным к службе, но молодой офицер, проявив настойчивость, вернулся в свой полк. Закончил он военную школу начальником разведки артдивизиона. Жизненных впечатлений было накоплено много.

Вскоре после демобилизации Г. Бакланов поступил в Литературный институт им. М. Горького в Москве, который окончил в 1951 году. Среди его сокурсников были Н. Коржавин, В. Тендряков, В. Солоухин, Ю. Трифонов.

Еще осваивая литературную науку и овладевая в институте тайнами писательского мастерства, Бакланов начинает печататься. Свой первый рассказ «Выговор» он публикует в журнале «Крестьянка». Выбор этого журнала не был случайным. В начале своего творческого пути Бакланов осваивает значимую в ту пору сельскую тему. Ряд рассказов и очерков, а также повесть «В Снегирях» (1954) он посвятил послевоенной колхозной деревне. Многочисленные поездки по стране помогали войти в эту тему.

Но во второй половине 50-х годов у молодого автора возникла потребность рассказать о тех нелегких испытаниях, которые он вместе со своим народом перенес в годы войны. Отныне фронтовая тема становится определяющей в творчестве Г. Бакланова. Он уверенно входил в плеяду писателей, которые, как К. Симонов, В. Некрасов, Ю. Бондарев, К. Воробьев, В. Быков, поведали всему миру о том, какой ценой досталась советскому народу великая Победа.

В одном из воспоминаний о годах войны Бакланов рассказал о том, как он и его фронтовые друзья в 1945 году брали венгерский

город Секешфехервар (в районе озера Балатон, в 65 километрах от Будапешта), потом отдавали и снова брали его, и однажды он... позабывал убитым. «Мела поземка, секло лицо сухим снегом, и мы шли сгорбленные, вымотанные до бесчувствия. А мертвые лежали в кукурузе — и те, что недавно были убиты, и с прошлого раза, — всех заметало снегом, ровняло с белой землей. Словно среди сна очнувшись, я подумал, на них глядя: они лежат, а ты еще побегаешь, а потом будешь лежать так» [5, с. 155].

Лишь пережив подобные эпизоды, писатель может рассказать о том, что было на душе у юного лейтенанта, который должен был умереть такой смертью под зимними звездами. Военные впечатления не давали покоя, не отпускали, требовали рассказать о них на бумаге.

Первым значительным произведением на военную тему стала в 1957 году повесть «Южнее главного удара» (первоначально она называлась «Девять дней») — о сражениях под тем самым Секешфехерваром, крупным железнодорожным узлом, где на городском кладбище будет похоронено более четырех тысяч советских воинов. Примечательно, что повесть была посвящена двум родным братьям, «павшим смертью храбрых в Великой Отечественной войне». Участники битвы, изображенные в повести, все предстают как братья, общими усилиями одолевшие страшного врага. Не случайно первая глава названа словом, сплачивающим людей в нерасторжимое единство, — «Товарищи».

Писатель описывает исключительно тяжелые бои с превосходящими силами противника, когда приходилось и идти на штурм, и отступать, и прорываться из окружения. Тогда не принято было так повествовать о войне: официальная ее историография требовала другого подхода к освещению победного 45-го года. Но молодой автор не замалчивает негативных подробностей военного, бытового и психологического плана. И герои, изображенные им, не похожи на эпических чудо-богатырей или сказочных героев, совершающих поступки «по щучьему велению». Это совсем обычные люди, которые ценой невероятных усилий совершают, казалось бы, невозможное. При этом они испытывают все трудности, присущие войне, — холод, голод, измотанность сил. Естественно, что в повести не найти страниц, исполненных пафоса и фанфарных звучаний.

Любопытно, что в боях под тем же Секешфехерваром участвовал и Василь Быков, который отметил, что в повести Бакланова честно и мужественно отражена «неприкрашенная военная действительность»

[7, с. 5]. При этом Бакланов не пренебрегает шуткой, вводит юмористические эпизоды, но от этого драматизм происходящего, правдивость изображенного становится еще очевиднее. Такой же эффект возникает и тогда, когда в суровую прозу повести вторгается песня из репертуара Клавдии Шульженко. Накал и обнаженность прозы становятся острее и сильнее. Таковы главы «Пушки стреляют на рассвете», «Первый бой», «Ошибка» и другие. «Трудно забыть, как наш майор, счастливый, радостный, сожмурясь от встречного ветра, несется на мотоцикле <...> навстречу своей смерти, в жестокие лапы подстерегающего его противника». Но повесть «Южнее главного удара» была лишь подступом к основной военной прозе писателя.

В 1959 году в печати появляется повесть «Пядь земли». Выход ее совпал с публикацией военной повести Ю. Бондарева, «Последние залпы», близкой по теме. Произведения этого типа стали называть «лейтенантской прозой», имея в виду и центральных героев повести, и авторов, вчерашних лейтенантов. Но если у Бондарева доминирует сгущенность во времени и событийное напряжение, то для Бакланова характерно растяжение событий во времени (оборона плацдарма у него длится около трех месяцев) и меньшая сосредоточенность эпизодов вокруг центрального события.

Перед читателем представляли будни войны, протекающие на маленьком пятачке плацдарма, отвоеванного у гитлеровцев. Противник делает все возможное, чтобы сбросить наших бойцов с плацдарма. Бесперывно, днем и ночью, продолжаются атаки, которые выматывают силы сражающихся. «Как это просто до войны говорилось, — читаем мы в повести, — ни пяди своей земли не отдадим. Вот она, пядь нашей советской земли, и каково это — не отдать ее!» [3, с. 336] Тем не менее, бойцы делают все, что от них зависит, чтобы действительно не отдать эту кровью политую пядь.

События, переданные в повести, даны в восприятии лейтенанта Мотовилова. Он отличается мужеством и смелостью, хорошо видит и понимает справедливость предстоящей задачи и возвышенность намеченной цели. Он способен глубоко и остро чувствовать трудности, преодолеваемые солдатами, но понимает и суровую историческую необходимость преодоления этих невзгод, опасностей и потерь. Лейтенант уверен, что «мы не только с фашизмом воюем, — мы воюем за то, чтоб уничтожить всякую подлость, чтобы после войны жизнь на земле была человеческой, правдивой, чистой» [3, с. 270].

Мотовилов видит, как жизнь бойцов проходит под непрерывным огнем фашистов, который ежеминутно несет людям смерть. Но он своим поведением, уверенностью внушает мысль о неизбежности и обязательности победы, о безусловном сохранении каждой пяди советской земли. При этом повесть освобождена от каких-либо риторических высказываний и ложного пафоса. Но и без громких фраз участникам сражения ясно, что кровавая схватка, которая протекает на крохотной пяди земли, освещена благородным и ярким светом правды. И лейтенант Мотовилов знает, что «родятся после войны новые поколения и будут тоже беспечны, как беспечна молодость. Надо, чтобы они знали, какой ценой добывалась для них жизнь на свободной земле» [3, с. 277].

Читатель с интересом следит за тем, что происходит на этом небольшом участке земли, на правом берегу Днестра. Повседневная жизнь защитников плацдарма настолько приближена к читателю, что возникает эффект присутствия, который обостряет сопереживание и сочувствие многим из показанных в повести героям.

Некоторые критики увидели в повестях этих лет, в частности в «Пяди земли», проявление «ремаркизма», то есть близость окопных переживаний героя к фронтовым жизнеощущениям героев романа Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен». Отсюда, по мнению тогдашних рецензентов, особый трагический колорит, пристальное внимание к насильственной смерти, изображение множества трупов. Но этот «ремаркизм» был надуманной категорией, потому что война начала XX века и война середины столетия порождают сходные обстоятельства, родственные ситуации и картины. Кроме того, герои Ремарка — в отличие от персонажей Бакланова — статичны, неизменны, их подавляет безнадежность, непроясненность цели сражений, преувеличение ужасного.

В повести Бакланова очень интересна фигура капитана Бабина, командира пехотного батальона. Этот волевой человек, по существу, направляет основные события и оказывается подлинным организатором боя. Если Бабин сопоставлен с Мотовиловым как старший и младший, то Мезенцев противопоставлен центральному герою, показан как эгоист, шкурник, мещанин, привыкший жить за чужой счет. Получив приказ протянуть линию связи по болоту, Мезенцев решает не выполнять его и исчезает, ловко устроившись трубачом в военном оркестре. По вине этого труса и предателя погибает солдат Шумилин,

у которого остаются дети-сироты. К сожалению, Мотовилов, презирая своего антагониста, не проявляет по отношению к Мезенцеву неприимости как к опасному злу, давая возможность предателю удобно устроиться в тылу у капитана Яценко, еще одного очевидного труса, покровителя дезертира и симулянта.

Повесть выделяется своим психологизмом, удачным распределением эпизодов во времени, мастерством диалогов, изображением обжитости небольшого пространства, трагизмом судьбы лучших защитников плацдарма во главе с Бабиным, тщательностью в раскрытии процесса самонаблюдения и прозрений, суда совести, приглушенным звучанием героического начала и акцентированием великой народной беды.

Произведение Бакланова честно и открыто изображает ужасы войны и «окопную правду». Оно вызвало напряженные споры, связанные с выбором героя и принципом построения; но при этом стало крупным событием литературной жизни конца 50-х годов.

Начало 60-х годов было ознаменовано появлением повести Григория Бакланова «Мертвые сраму не имут» (1961). Действие произведения происходит в 1944 году. Сюжетным ядром становится эпизод, повествующий о том, как прорвавшаяся в тыл советских войск немецкая танковая колонна уничтожает наш артдивизион. Начальник штаба последнего Ищенко, равнодушный офицер, занятый лишь своей карьерой, в самый ответственный момент бежит с поля боя, предав подчиненных и свалив затем всю вину на безмолвных погибших, которым не больно. Бакланов резко ставит в повести проблему эгоизма и трусости; показывает, как предатель бросает лежащего на снегу разведчика, как мечется из стороны в сторону, находит «щель», в которую вползает, словно животное, и снова бежит кустами «со взведенным пистолетом в руке». И потом в доказательство своего участия в бою показывает особисту «пробитую пулями и осколками шинель», обнаруживая не раны на теле, «а всего лишь дыры в шинели».

Но повесть «Мертвые сраму не имут» рассказывает и о героическом прорыве дивизии сквозь вражеское окружение. Она повествует о суровом испытании кровью, в котором человек проверяется на стойкость и в котором проявляется сила духа и мужество советского человека.

Трудно забыть эпизод с ранением Мостового, когда он стаскивает с себя рубашку и обнаруживает перебитую пулей артерию. Он увидел

на снегу свою кровь и поразился тому, что ее так много. Рука еще держала ружье. Но у переднего немецкого танка огнем сверкнула пушка. «Тугой горячий звон ударил Мостовому в голову <...> что-то острое вошло в него, в мозг его, в его тело, вошло безвольно и мягко, словно не было в нем ни костей, ни нервов» [6, с. 524].

Столь же впечатляющей оказывается сцена гибели Ушакова, когда струя огненного металла — третья трасса — вонзилась в бойца, прошла через него, и он упал. И только теперь эта светящаяся трасса погасла.

Яркое, незабываемое впечатление производит подвиг Васича, волевым усилием остановившего бегущих. И те, кто упал на снег, и те, кто полз, увидели, как он встал перед ними во весь свой рост с автоматом в поднятой руке, словно заслонив их собою от пуль и немцев. Но гибнет и Васич, насквозь «прошитый» автоматной очередью присевшего солдата-немца. Почти все бойцы дивизиона погибли. Безоружные, они сумели сжечь шесть немецких танков, дрались до последнего, не пропустив немцев. Люди из дивизиона погибли, но сраму они «не имут», ибо им не за что стыдиться перед живыми. Помню, с каким волнением и читательским потрясением «проглатывалась» эта повесть Бакланова.

Новым шагом вперед в творчестве писателя и в раскрытии темы войны стал роман «Июль 1941 года». Он создавался в течение нескольких лет и вышел в 1965 году. Отметим очевидную новизну этого произведения. Во-первых, писатель обратился теперь к крупной эпической форме — роману. Во-вторых, события произведения протекают теперь в самом начале войны. В-третьих, здесь в основном действуют начальники высокого ранга, что позволило автору остановиться на широких вопросах стратегии военных действий. В-четвертых, новое произведение Бакланова обрело право именоваться военно-историческим романом, который встал в нашей литературе рядом с трилогией К. Симонова, романом И. Стаднюка «Война» и А. Чаковского «Блокада». Наконец, самое главное: Бакланов одним из первых связал поражения первых месяцев войны с процессами 1937 года и уничтожением Сталиным основного офицерского корпуса нашей армии. Автор стремится проникнуть в коренные, глубинные причины наших отступлений, смело говорит о порожденной довоенным временем обстановке страха, растерянности, подозрительности, отчужденности, о психологии «винтиков». Герои романа мучительно размышляют над

этими проблемами. Писатель раскрывает философию противоборствующих сторон и воспроизводит панораму первых сражений войны. Нетрудно увидеть, насколько это широкое полотно писателя принципиально отличается от его предыдущих вещей, не умаляя при этом и их достоинства.

Можно выделить две ведущие сюжетные линии романа. Одна передает хорошо начатое и плохо законченное наступление корпуса, руководимого генералом Щербатовым. Вина во многом падает на командующего армией генерала Лапшина, испугавшегося ответственности и проявившего преступную самоуверенность, приведшую к утрате первых завоеваний и к окружению корпуса. Вторая сюжетная линия ретроспективно переносит нас в 37 год, когда командный состав нашей армии несет одну потерю за другой, и на место опытных военачальников приходят такие, как Лапшин, который поднимается от руководства батальоном до командования армией. В чем-то конфликт романа и столкновение двух полководцев разной школы сближают это произведение с прославленной пьесой А. Корнейчука «Фронт».

Запечатлев широкую историческую панораму, Г. Бакланов несколько утратил свойственную ему в ранних повестях художественную конкретность. Но батальные эпизоды сохранили свою выразительность, колоритность и насыщенность деталями. Вот, например, как передан подвиг неизвестного солдата, который неожиданно столкнулся с фашистским наступлением: «Для того бойца, который, выскочив из избы, увидел въезжавших в улицу немецких мотоциклистов, успел выстрелить в них с колена и упал под пулеметной очередью, весь этот короткий миг от момента, когда он увидел их и побежал, а потом, остановившись, начал отстреливаться, до момента, когда он лежал уже на дороге, и вся колонна, мотоцикл за мотоциклом, проехала через него, — все это, безмерно малое во времени, вместило и страх его, и решимость, и жизнь, и будущее, и смерть» [1, с. 137].

Роман, затрагивавший острые вопросы проявления культа личности, который сказался на боеспособности Красной Армии и на слабой подготовке к надвигавшейся войне, успел выйти отдельной книгой в 1965 году, но оказался запрещенным. Однако уже в 1967 году на IV съезде писателей СССР он был назван в числе значительных произведений в литературе о Великой Отечественной войне.

Новизной материала отличался созданный в начале 60-х годов рассказ «Почем фунт лиха». Он переносит читателя в маленькую немецкую деревню, где события происходят на шестой день после окончания войны. Четверо советских разведчиков и офицер, временно живущие у местных хозяев, оказываются свидетелями проявления частнособственнической психологии последних. Немцев разыскивает старик-поляк, чудом спасшийся из соседнего концлагеря, чтобы припомнить их жестокость, проявленную в военные годы. Но отмщение не состоялось: все трое хозяев ночью удирают на Запад.

Рассказ «Почем фунт лиха» дал толчок к переходу Григория Бакланова к совершенно новой теме — жизни страны в условиях мирного, послевоенного времени. Этой теме посвящена повесть «Карпухин», созданная в том же 1965 году, что и роман «Июль 1941 года». Писатель затрагивает здесь острейшие вопросы справедливости, законности и милосердия. Как складывается судьба фронтовиков в новых обстоятельствах, в условиях командно-административной системы?

Героя повести Карпухина преследуют один за другим тяжкие удары судьбы. Во время войны он за чужую провинность был отправлен в штрафную роту, в тяжкие послевоенные годы за малую вину получил непомерно большой срок. И вот теперь, когда он вернулся домой и женился, снова стал жертвой грубой несправедливости. Пьяный Мишаков попадает под колеса машины, которую ночью ведет абсолютно трезвый Карпухин. И снова судят невинного человека, Карпухина привычно обвиняют в вождении машины в нетрезвом виде. Если следователь Никонов обнаруживает человечность и проявляет доверие к откровенному незадачливому бедолаге, то прокурор Овсянников менее всего озабочен судьбой бывшего фронтовика и равнодушен к справедливости, но более всего печется о состоянии своей печени; он превращает оказанное ему следствием доверие в дополнительное обвинение. Так безвинный, честный и трудолюбивый человек становится очередной жертвой беззакония, халатности и равнодушия. Автор проявляет сочувствие и к вдове погибшего Мишакова, но более всего его тревожит проявление вопиющей несправедливости, почти узаконенной царящими порядками в судопроизводстве и быту, жестокость людей, и он в традициях Л. Толстого ведет свой нравственный суд с позиции гуманности и милосердия.

Спустя десять лет Г. Бакланов вновь осмысляет нравственную проблематику и создает роман «Друзья» (1975). Повествуя о двух

друзьях, бывших фронтовиках, а ныне архитекторах, писатель ставит их перед выбором: отстаивать свой перспективный план застройки микрорайона или пойти на поводу недовольных чиновников и отказаться от проекта. Если Андрей остался верным своим смелым и прогрессивным идеям, то Виктор отступился, что позволило ему процветать. В этом приспособленчестве, прислуживании, беспринципности, сделках совести Виктор видит принцип жизни. «Андрюша, — произносит он, — мы есть и будем. И в этом своя историческая справедливость!» [2, с. 49] Так снова угодничество, раболепие, предательство, измена призванию выдаются за справедливость, да еще историческую!

Снова обратился к военной теме Бакланов в 1979 году, создав замечательную повесть «Навеки — девятнадцатилетние». Вновь потянуло писателя к былым ровесникам, молодым лейтенантам. У героя повести лейтенанта Третьякова много общего с лейтенантом Мотовиловым из «Пяди земли» — и в складе мыслей, и в приверженности к справедливости. Он совсем еще мальчик, этот Третьяков, но на его плечи всей своей безмерной тяжестью навалилась война.

Первый бой Третьякова описывается на протяжении трех глав, а впечатление такое, что длится он одно мгновение. Бакланов великолепно показывает энтузиазм и азарт девятнадцатилетнего командира, его вдохновение, оптимизм. Ненадолго попадает он в госпиталь, получив ранение, и здесь ему суждено пережить первую, но очень недолгую любовь. В традициях Л. Толстого Бакланов побуждает своего юного героя размышлять о смерти и бессмертии, о сути войны и смысле мира. Но вот приходит пора отправляться лейтенанту в последний бой.словно перед Болконским, перед ним предстает бездонное небо: «...высоко над головою, в высоком ослепительном небе строй за строем шли белые кучевые облака. Как хорошо в мире, Боже ты мой, как просторно! Он словно впервые вот так все увидел» [4]. Но вдруг звучит автоматная очередь, и, как подкошенный, Третьяков падает на землю. При этом его тревожит, что «лежит неудачно, на дороге, на самом виду», будто специально, напоказ он упал, чтобы все видели его. И еще он думает о том, что «гаснет звезда, но остается поле притяжения. Вот и люди так». Это последняя мысль перед смертью полюбившегося нам лейтенанта, который навсегда, навеки останется девятнадцатилетним.

Эта повесть, ставшая прощальным реквиемом писателя по поколению, шенному войной поколению, была в 1982 году удостоена Государственной премии СССР.

Григорий Бакланов еще напишет повесть «Меньший среди братьев» (1981), повесть «Свой человек» (1990), две книги зарубежных очерков — «Темп вечной погони» (1972) и «Канада» (1976), роман «И тогда приходят мародеры» (1995). Он будет много работать в кино, и по его сценариям будет поставлено 8 кинофильмов, в том числе «Был месяц май» (реж. М. Хуциев) и «Салют, Мария!» (реж. И. Хейфиц). А в Театре на Таганке будет создан спектакль «Пристегните ремни!» (пьеса написана писателем в соавторстве с режиссером Ю. Любимовым).

С 1986 по 1993 год Григорий Бакланов руководил журналом «Знамя», способствуя духовно-нравственному обновлению нашего общества. В те же годы он был одним из секретарей правления Союза Писателей СССР. Тогда же он опубликовал мемуарные «Невыдуманные рассказы», где поделился воспоминаниями об А. Твардовском, Ю. Трифонове и С. Орлове. В 1983–1985 годах вышло Собрание сочинений Г. Бакланова в 4 томах. Оно вообрало в себя многое из того, что написал за свою долгую и плодотворную жизнь этот замечательный художник слова.

Он ушел из жизни в самом конце 2009 года, прожив 86 лет. В день кончины на экранах телевизора показали фотографию стройного, красивого и обаятельного человека, очень много сделавшего для нашей литературы.

Литература

1. Бакланов Г. Июль сорок первого года // Он же. Военные повести. — М., 1967. С. 5–182.
2. Бакланов Г. Друзья: роман. — М., 1977.
3. Бакланов Г. Пядь земли // Он же. Военные повести. — М., 1967. С. 183–339.
4. Бакланов Г. Навеки — девятнадцатилетние. Режим доступа: https://thelib.ru/books/baklanov_grigoriy/naveki_devyatnadcatiletnie-read.html
5. Бакланов Г. Помню, как сейчас // Он же. Меньший среди братьев. — М., 1982. С. 147–157.
6. Бакланов Г. Мертвые сраму не имут // Он же. Военные повести. — М., 1967. С. 493–565.
7. Быков В. Публицистика. Верность памяти // Режим доступа: https://thelib.ru/books/bikov_vasil/publicistika-read-4.html

*Н. Д. Стрельникова,
Санкт-Петербург*

**«...Я ВМЕРЗЛА В ТВОЙ НЕПОВТОРИМЫЙ ЛЕД...»
(Голос Ольги Берггольц
контексте литературной традиции)**

Ольга Федоровна Берггольц выразила противоречивую эпоху, зафиксировав атмосферу времени в дневниковых записях, в стихах, в прозаических черновиках и записках на полях. Последняя опубликованная при жизни поэта книга стихотворений называлась «Память» (1972): «Я здесь, чтобы свидетельствовать...» [5, с. 160]. Литературное наследие О. Ф. Берггольц: стихотворения, письма, проза, дневники — есть документ эпохи.

Почти все 900 дней блокады поэт была в Ленинграде, практически жила в Радиокomitee, на Малой Садовой (тогда ул. Пролеткульта, д. 2), куда пришла в июне 1941 г. Она говорила с ленинградцами, читала стихи у микрофона, поддерживая своих соотечественников. Голос Берггольц, «низкий, чуть хрипловатый, грудной, такой голос сразу запоминается» [3, с. 5], был так же необходим, как хлеб, помогал жить и работать, чувствовать себя живыми людьми, вопреки ужасу происходящего. Её ждали «в квартирах чёрных, как пещеры, / У репродукторов глухих» [1, с. 64]. Высеченные на гранитной стене Пискаревского мемориального кладбища, где «лежат ленинградцы», погибшие в блокаду, слова «НИКТО НЕ ЗАБЫТ И НИЧТО НЕ ЗАБЫТО» принадлежат Ольге Берггольц. «В истории Ленинградской эпопеи, — пишет Даниил Гранин, — она стала символом, воплощением героизма блокадной трагедии. Её чтили, как чтут блаженных, святых» [3, с. 7].

Наверно, у каждого Поэта есть своя «Болдинская осень», интенсивная пора творчества, ассоциирующаяся с затворничеством и необыкновенно продуктивным и стремительным взлетом вдохновения. «Болдинская осень» Ольги Берггольц обернулась «ленинградской зимой». Именно в годы блокады Берггольц нашла точную доверительную интонацию, свой стиль и жанр (записи из блокнота, разговор, письмо, дневник, поэма), обрела неповторимый поэтический голос, действительно стала Народным Поэтом.

О. Ф. Берггольц откликнулась на войну сразу, в первый день: «Мы предчувствовали полыханье / Этого трагического дня. / Он пришел. Вот жизнь моя, дыханье. / Родина! Возьми их у меня!» [1, с. 10]. Стихотворение датировано июнем 1941 г. В нем слышатся интонация и пафос А. А. Блока и явная переключка с циклом «Родина» (1907–1916): «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь! / Наш путь — стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь [2, с. 85]. Когда «неслыханные перемены, невиданные мятежи», которые поэт предчувствовал и внутренне ждал, случились в России, Блок внутренне был готов к испытаниям. Пронзительно простые, почти блоковские строки произносит О. Берггольц, говоря о своей готовности, несмотря на годы «гонения и зла»: «Я люблю Тебя — я не могу иначе, / Я и Ты — по-прежнему — одно» [1, с. 10]. Готовая к высокой жертве, в этом же стихотворении Берггольц пишет: «Я и в этот день не позабыла / Горьких лет гонения и зла, / Но в слепящей вспышке поняла: / Это не со мной — с Тобою было, / Это Ты мужалась и ждала» [1, с. 10]. Если в цикле «Родине» (1939–1940), обращаясь к ней, «жестокой матери своей, на бесполезное страданье пославшей лучших сыновей», Ольга Берггольц разговаривает с Родиной на равных, «на вольном и жестоком языке» и смеет сказать: «Гнала меня и клеветала ... Не знай, как велика надменность / Любви недрогнувшей моей» [5, с. 430]. В цикле из 7 стихотворений звучат лермонтовские мотивы с характерной для него поэтикой отрицания, мотивами изгнанничества, клеветы, трудных отношений с родиной. Во втором стихотворении цикла она просит: «Не искушай доверья моего./ Я сквозь темницу пронесла его.../ Ни помыслом, ни делом не солгу./ Не искушай — я больше не могу ...». Несмотря на испытания, пережитые в тюрьме в 1938–1939 гг., где она лишилась ребенка, лирический и гражданский поэт Ольга Берггольц в первый день войны жертвенно предлагает свою жизнь.

Сейчас уже невозможно говорить о блокадных стихах Берггольц, не обращаясь к ее «Запретному дневнику», поражающему предельной откровенностью и обостренным чувством правды: «Но если я не расскажу о жизни и переживаниях моего поколения в 37–38 гг. — значит, я не расскажу главного... [5, с. 162]. Осенью 1940 г. она горько пишет: «Нет, не из книжек наших скудных, / Подобья нищенской сумы, / Узнаете о том, как трудно, / Как невозможно жили мы» [5, с. 425].

Первое выступление Ольги Берггольц на радио у микрофона состоялось в августе 1941 г.: «... Я говорю с тобой под свист снарядов, / Угрюмым заревом озарена...». Она обращается к России-матери и ее народу, четко разделяя понятия *власть* и *народ*, от себя и, обобщая, от имени всех матерей страны: «Я говорю с тобой из Ленинграда, / Страна моя, печальная страна <...> Мы одолеем бешеных зверей, / Мы победим, клянусь тебе, Россия, / От имени российских матерей» [1, с. 18–19]. Если в блоковском цикле «Родина» звучит молитва: «Теперь твой час настал. — Молись!» (1908), то Берггольц, когда «час настал», дает клятву Родине, согласно советской уже традиции, в которой она была воспитана.

8 сентября — начало блокады Ленинграда. 12 сентября О. Берггольц читает по радио стихотворение «Машенька, сестра моя, москвичка...». В этот день она записывает в дневнике: «...я держусь, сегодня утром писала и написала хорошее стихотворение, пока была тревога, артобстрел, бомбы где-то вблизи...» [5, с. 59]; и тут же строки: «Я не могу даже на четвертый день бомбардировок отделаться от сосущего, физического чувства страха» [5, с. 58]. Помогая эвакуироваться Анне Ахматовой, Ольга Берггольц могла бы сопровождать ее, но отказалась от предложения уехать, решив остаться в осажденном Ленинграде. В сентябре 1941 г. в коротких зарисовках «Из блокнота сорок первого года» она пишет: «Я не дома, не города житель, / Не живой и не мертвый — ничей: / Я живу между двух перекрытий, / В груди сложенных кирпичей ...» [5, с. 457]. 20 ноября произошло последнее понижение продовольственных норм: рабочим — 250 граммов, служащим, детям и иждивенцам — 125 граммов хлеба.

В одном из самых известных стихотворений О. Ф. Берггольц «Разговор с соседкой» (5 декабря 1941) слышны некрасовские мотивы и прослеживаются некрасовские образы, начиная с имени главной героини, с которой доверительно беседует автор. Не столько имя Дарья, сколько словосочетание Дарья Власьевна — своеобразный культурный код — вызывают в памяти поэму Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Гимн красоте и выносливости русской женщины, сильной и непобедимой, звучит в поэме Некрасова, а одной из главных тем является тема величия и драматизма судьбы русской крестьянки. Обращаясь к своей героине, Берггольц констатирует: «Вынесешь. Дотерпишь. Доживешь» [1, с. 33]. Дарья у Некрасова только что похоронила мужа-кормильца, с которым была счастлива. Ей поэт

адресует строки: «И голод, и холод выносит, / Всегда терпелива, ровна <...> / Шагала <...> Глаза ее впали, / И был не белей ее щек / Надетый на ней в знак печали / Из белой холстины платок» [4, с. 59]. Холод, мороз, сани, тишина, слезы, хлеб, память, любовь — ключевые слова поэмы Некрасова и одновременно реалии лютой блокадной зимы 1941/1942 гг. О. Ф. Берггольц поднимается до уровня эпоса и высокой народной трагедии в строках: «Вот такой же: исхудавшей, смелой, / В наскоро повязанном платке, / Вот такой, когда под артобстрелом / Ты идешь с кошелкою в руке» [1, с. 34]. С другой стороны, простонародное крестьянское имя Влас не характерно для Ленинграда 30–40-х гг., оно звучит достаточно архаично. Это редкое имя отсылает к хрестоматийному «“А как звать тебя?” — “Власом”» из стихотворения Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» [4, с. 35].

Поэма «Февральский дневник» — центральное произведение О. Ф. Берггольц — лучшее, по ее собственному признанию, — писалось в конце января 1942 года, почти одновременно со стихотворением «29 января 1942 года», в котором Ольга попрощалась с другом и мужем, Николаем Степановичем Молчановым. Ольга Федоровна получила задание — написать поэму ко дню Красной Армии. Получился «Февральский дневник», не столько об армии, сколько о ленинградцах. Открытая и свободная композиция, по жанру больше похожая на большое стихотворение, чем на поэму, она состоит из 7 разножанровых частей. «Был день как день. / Ко мне пришла подруга, / Не плача, рассказала, что вчера / Единственного схоронила друга, / И мы молчали с нею до утра. / Какие ж я могла найти слова, / Я тоже — ленинградская вдова» [5, с. 466]. Запечатлеваются (чтобы не забыть!) детали скудного быта, приметы времени, символы: хлеб, невская вода, звук метронома. Повторяющиеся мотивы переходят из стихотворения в стихотворение, из поэмы в поэму: *молчание* и *бесслезность*; подчеркивается обыденность происходящего и важность единения (*подруга, мы, в один платок, вдвоем, вместе, свечка*). В первой части «Февральского дневника» Берггольц будто возвращается к стихотворению 1939 года: «Поздней ночью, февральской, унылой, / Стала в двери подруга стучать: / «Ольга, сына я схоронила! / Не вздохнуть мне, не закричать... / Я с подругой всю ночь говорила...» [5, с. 432]. В первом стихотворении «Февральского дневника» тоже приходит Подруга, повторяется просторечная форма глагола *схоронить*, мотив трагической потери ребенка/мужа, но *молчание* сменило утешительную

ночную беседу. Нет слов, и «слезы вымерзли у ленинградцев». Однако, кажется, что само *молчание* говорит не только о реалиях той блокадной зимы, но и служит конкретным фольклорно-мистическим заклинанием, вызывающим фамилию Молчанов, о котором помнит Ольга и всё время мысленно разговаривает с ним.

Свидетель и очевидец блокадной зимы, О. Ф. Берггольц стремится запомнить все ее составляющие, донести до потомков даже звук блокадного Ленинграда. Он есть везде: метроном, подчеркнутая тишина, канонада, «скрежет первых бомбежек, рыданье сирен», и скрип полозьев. «Скрипят, скрипят по Невскому полозья. / На детских санках, узеньких, смешных, / В кастрюльках воду голубую возят, / Дрова и скарб, умерших и больных ... Скрипят полозья в городе, скрипят» [5, с. 467] — значит, жив город! Отдельные строки посвящены «древнему орудью земному» — лопате. Вся поэма пронизана предвосхищением желанного мира, победы: «Двойною жизнью мы сейчас живем: / В кольце, во мраке, в голоде, в печали / Мы дышим завтрашним, / Свободным, щедрым днем, / Мы этот день уже завоевали» [5, с. 468].

А. И. Павловский в воспоминаниях пишет: «И я постепенно начал понимать, хотя и прежде догадывался об этом, что к слову “Голос” и к слову “Память” ещё необходимо добавить слово “Правда”. Объединившись вместе, эти три слова как раз и обозначают то необыкновенное явление в жизни и в искусстве, которое мы называем именем Ольги Берггольц» [5, с. 316]. Хочется добавить ещё слово “Свобода”. Почти все, вспоминая Ольгу Фёдоровну, говорят об её бесстрашии, о внутренней свободе, о том, что она ничего не боялась. Именно в блокаду жители Ленинграда почувствовали себя свободными вопреки осаде, страху, голоду, жуткому быту. Центральной мыслью «Февральского дневника» становится мысль о свободе, появившейся во время блокады и проявившейся у горожан, ощутивших чувство гордости и чувство собственного достоинства, во многом благодаря стихам Ольги Берггольц: «В грязи, во мраке, в голоде, в печали, / Где смерть, как тень, тащилась по пятам, / Такими мы счастливыми бывали, / Такой свободой бурною дышали, / Что внуки позавидовали б нам» [5, с. 470–471].

1 марта 1942 года друзья, несмотря на отчаянное сопротивление, отправили О. Ф. Берггольц в Москву с тяжелой формой дистрофии. Неполные два месяца, проведенные Ольгой Федоровной в Москве,

она «рвалась» в Ленинград. Эта навязчивая мысль, как у чеховских «Трёх сестёр», проходит рефреном через весь дневник: «В Ленинград!». Берггольц пишет в Ленинград Г. Макогоненко: «...Знаешь, свет, тепло, ванна, харчи — все это отлично, но как объяснить тебе, что это еще вовсе не жизнь — это СУММА удобств. Существовать, конечно, можно, но ЖИТЬ — нельзя. И нельзя жить именно после ленинградского быта, который есть бытие, обнаженное, грозное, почти освобожденное от разной шелухи ...» [5, с. 202]. Она пишет о невозможности прочесть «Февральский дневник», о заговоре молчания вокруг Ленинграда, понимает, что страна и Москва не знают всей правды о смертном голоде: «О Ленинграде все скрывалось, о нем не знали правды так же, как об ежовской тюрьме <...>. Трубя о нашем мужестве, они скрывают от народа правду о нас. Мы изолированы, мы выступаем в роли “героев” фильма “Светлый путь”» [5, с. 77–78]. «Теперь запрещено слово “дистрофия”, — смерть происходит от других причин, но не от голода! О, подлецы, подлецы! Из города вывозят в принудительном порядке людей, люди в дороге мрут....» [5, с. 82]. Наконец, 20 апреля 1942 г. она возвращается в Ленинград.

Своей главной книгой О. Берггольц считала прозаическую книгу с символическим названием «Дневные звезды» (1959), работу над которой начала ещё в 1939 году, но успела написать только первую часть, в которой отражены раздумья поэта о времени, судьбе поколения, воспоминания о детстве, отце и блокадной зиме. Главная мысль автора, вторая часть книги «Дневные звезды» не была написана, но остались фрагменты, черновики, записи на полях. Это история любви: «Дорогой мой, ты не узнаешь этого. Это было уже после тебя <...>. О, ничего, ничего, пусть они все это слышат, мне не стыдно, мне надо, чтобы они знали, слышали о тебе, о моей, нашей любви...» [5, с. 162] — это последний вариант начала второй части «Дневных звезд».

Ольга Федоровна Берггольц умерла 13 ноября 1975 года. Она хотела, чтобы ее похоронили на Пискаревском кладбище, «со своими», но власть, боявшаяся первого поэта блокады и большого скопления народа, не допустила этого. Могила О. Ф. Берггольц находится на литераторских мостках Волкова кладбища... Памятник на могиле был установлен только в 2005 году. Дневники, которые Ольга Берггольц вела всю жизнь, были конфискованы после ее смерти и помещены в спецхран. Только в 2009 году эти материалы стали доступны.

«Запретный дневник» увидел свет. Кажется, это и есть Главная книга поэта, безжалостное свидетельство эпохи, подлой и трагически-прекрасной. Строки О. Берггольц обжигают и восхищают одновременно. Искренность, иногда предельная откровенность, бескомпромиссность, максимализм, мужество говорить правду, бесстрашие и прямота в оценках, честная гражданская позиция.

Сквозь вопли сирен, голод и смерть, нечеловеческие страдания, доносы и предательство, большое и важное место в «Запретном дневнике» занимают интимные переживания и чувства, мысли о любви и молодости, жгучее желание жить и человеческое простое счастье, несмотря и вопреки. «И все-таки, — пишет она, — самое главное — Коля, история нашей истощенной любви и веры» [5, с. 196].

Поэт-гражданин Ольга Фёдоровна Берггольц, Муза блокадного Ленинграда, была прежде всего большим лирическим поэтом: «Что может враг? Разрушить и убить. / И только-то?! А я могу любить, / А мне не счесть души моей богатства...» [5, с. 491].

Литература

1. *Берггольц О. Ф.* Блокада Ленинграда. «Никто не забыт и ничто не забыто». — М, 2020.
2. *Блок А. А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. — Л., 1980.
3. *Гранин Д.* Вступительное слово // О. Берггольц. Память: Стихотворения, поэмы, проза. — СПб., 2010.
4. *Некрасов Н. А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. — М., 1979.
5. *Ольга.* *Запретный дневник.* — СПб., 2010.

*И. А. Старовойтова,
г. Москва*

ДЕТИ БЛОКАДНОГО ЛЕНИНГРАДА (Читаем о Великой Отечественной войне в группах иностранных стажеров)

В этом году Россия отметила 75-летие Победы в Великой Отечественной войне. Художественная литература великолепно отражает события этого тяжелого периода русской истории, но какое произведение выбрать для анализа в аудитории иностранных учащихся, чтобы на примере дать современному молодому человеку прочувство-

вать трудности и лишения, выпавшие людям в военное время? показать трагедию блокадного Ленинграда и ее преодоление?

Учитывая методические принципы отбора текста для анализа в группах иностранных стажеров (объем, степень языковой сложности, информативность), нами был предложен учащимся рассказ из недавно вышедшей в издательстве «Речь» книги Татьяны Кудрявцевой «Маленьких у войны не бывает». «Война оборвала их детство», — пишет Т. А. Кудрявцева в предисловии к этой книге [1, с. 3]. Эта книга — сборник коротких рассказов, главные герои которых — дети, маленькие и постарше, голодные, прозрачные, ослабевшие от голода, но сильные духом. Это книга — о мужестве, взрослении, о вкладе детей Ленинграда в общее дело победы над фашизмом.

Книга начинается рассказом «Главное — зиму перетерпеть», с подзаголовком «Ира. Ирочка. Ирина». Рассказ примечателен тем, что помимо богатой содержательной части, описания ужасов, с которыми дети постоянно сталкивались в военные годы, в нем представлен максимум социокультурной информации, нуждающейся в комментариях для инофонов.

Общеизвестно, что иностранные учащиеся не так хорошо знакомы с русскими именами, постоянно путаются в полных и кратких вариантах одного имени, особую трудность представляют уменьшительно-ласкательные имена и сфера их употребления. Поэтому в качестве **предтекстовых заданий** традиционен вопрос об определении содержания рассказа по названию. В качестве ответов можно было услышать: об истории трех женщин — Иры, Ирочки и Ирины — в зимнее время года. Не лишним будет напомнить учащимся о том, что Ирочка — это уменьшительно-ласкательное от имени Ира, обычно так называют близкие свою дочку, внучку, племянницу. Ира — нейтральное неформальное краткое имя. Полное имя Ирина чаще всего используется в официальной обстановке, на работе, обычно дополняется отчеством. Следующий шаг работы с названием — анализ значения приставки глагола *перетерпеть*, подбор синонимов к данному слову: вынести, выдержать, узнать на собственном опыте, терпеть, преодолевая себя — собрать остатки сил и преодолеть трудности военной зимы. Попытка ответить на вопрос, почему же так важно было выдержать испытания зимой, требует обращения к тексту.

Рассказ имеет трехчастную структуру. Первая часть называется Ирочка, вторая — Ира, третья — Ирина. Определим хронотоп рассказа:

действие начинается в сентябре 1941 года и продолжается до 1943 года (точно месяц не называется). Важно было обозначить начальную дату — сентябрь 41-го — 8 сентября 1941 года началась блокада Ленинграда. Главная героиня рассказа — девочка Ирочка, так с любовью называли ее близкие родственники. Из текста мы узнаем, что девочка перешла в шестой класс, можем предположить, что ей лет двенадцать; в конце рассказа называется ее возраст, Ирине четырнадцать лет. Она честная, добрая девочка, не умевшая врать и брать чужое, воспитанная в любви к литературе, уважении к людям, любившая читать и дарить подарки.

Текст рассказа строится на противопоставлении мирного времени и военного, лексически это подкрепляется словосочетанием *до войны*, которым начинается текст и которое повторяется 7 раз на пятнадцати страницах рассказа, и *после войны* или *а сейчас*. По словам главной героини, всё то, что было до войны — счастье, а во время войны — горе. Счастье для Ирины — это ее семья, чтение, музыкальная школа; горе — гибель близких, холод и чудовищный голод, который унес, по разным оценкам, жизни миллиона ленинградцев.

Действие рассказа происходит в Ленинграде. Сам город в тексте не называется, но определяется по реалиям, упомянутым в рассказе: Васильевский остров, Бадаевские склады (где хранились продукты для города), блокада. Эти слова требуют подготовленного преподавателем лингвокультурологического комментария, знакомство с которым проводится перед чтением рассказа. Кроме этого необходимо прокомментировать следующие слова и словосочетания: хлебные карточки, хлебная очередь, состав блокадного хлеба, девушка-сандружинница, Капелла, Эрмитаж, буржуйка, правила детской игры «Золотые ворота», пионер, Дворец пионеров, комендантский час, тимуровская команда, дистрофия.

В качестве **притекстовых** упражнений были предложены задания к каждой части рассказа:

– к первой части — учащиеся просили найти в рассказе, кто называл главную героиню Ирочка (*бабушка и няня*); описание осени 41 года (*обычно пахнет флоксами, яблоками антоновскими и свежей краской от школьных парт, а нынешней осенью — пожаром, дымом горьким.*); перечислить первые потери Ирочки (*любимый кот Тигрик, девочка в больнице*); воспоминания девочки о мирной жизни (чтение книг, игра на рояле, занятия в хоре); объяснить срав-

нение сугробов с булочками, облитыми помадкой (все мысли о еде, о хлебе).

– ко второй части — выскажите предположение, почему к весне 42 года в доме совсем не осталось мебели (не было центрального отопления, топили печь мебелью, книги нельзя было трогать); найдите в тексте, чем Ирина с сестрой решили растопить буржуйку (книгой «Божественная комедия» Данте) и почему выбор пал на этот предмет (страницы книги были толстые, долго горели и позволяли приготовить горячий чай, вдобавок книга была на итальянском языке и девочки решили, что они никогда не будут изучать этот язык); есть ли в тексте информация о том, почему Ирочка стала Ирой. (Ирочке надо было принять серьезное решение, спасти бабушку и маму от голодной смерти).

– к третьей части рассказа — определите, о чем идет речь в этой части рассказа (Ирочка теряет родных: тетя Настя умерла первой, а потом папа, за папой умерла тетя Эля, потом ее сын Миша, а через три недели не стало его отца, за ними ушла няня, а в марте умерла бабушка, маму забрали в больницу, девочка осталась одна); прочитайте описание блокадного чая (*Чаем в блокаду называли кипяток.*) Найдите в третьей главе фразу с названием рассказа; кому она принадлежит и какое имеет объяснение (Няня говорила: «Главное, зиму перетерпеть, деточка. Весной сытнее станет, трава вырастет, деточка».); какое предписание получила Ира, прочитайте текст этого предписания («Вы призваны для несения службы по защите города...»).

В качестве структурных заданий к тексту предлагались следующие упражнения:

- перечитайте текст и найдите слова, которые имеют тот же корень, что и слово *пережить*.
- найдите в тексте слова с корнем *голод, война*;
- замените слова антонимами *плакать, замерзать, жить, сила*;
- подберите синонимы к словам: *ледяной, лютый, горе, врать, одолеть, умереть*;
- перечислите существительные, объединенные общей темой «Продукты питания» (*хлеб, сахар, масло, молоко, чай, жмых*).

Среди коммуникативных заданий учащимся были предложены следующие:

- О чем бы вы спросили Ирину Алексеевну Курееву (Карпову), работника Эрмитажа, при встрече?

- Что вы думаете о названии рассказа? Удачно ли оно? (Название с подзаголовком великолепно отражает суть рассказа об Ирине Алексеевне Куреевой (Карповой), показывает ее раннее взросление в силу жизненных обстоятельств).

- Напишите письмо другу, расскажите о знакомстве с Ириной Алексеевной и ее рассказе о военном времени.

Работа с данным текстом в аудитории иностранных стажеров могла наглядно продемонстрировать душевное состояние детей во время войны, их раннее взросление: «вчера еще была Ирочка, а сегодня уже Ирина» [1, с. 20].

При анализе семантического пространства текста были выделены две группы ключевых слов рассказа: к *первой* относятся слова, значения которых связаны с тоской по мирному времени. *Вторую* группу составляют слова, передающие чувство страха и желание справиться с этим страхом, победить, выстоять. Таким образом, в рассказе показывается духовное взросление маленькой девочки Иры.

Глобальная ситуация обозначена в названии рассказа — «Главное, зиму перетерпеть». Любящая няня нацелила Ирочку на преодоление холодного, голодного времени года, а весной появится трава и будет сытней, и жизнь наладится. Няня оказалась права: Ирочка справилась; несмотря на госпитализации, лечение от дистрофии, она осталась жива. Она была физически истощена, но не сломлена духовно.

В тексте можно выделить два плана повествования: с одной стороны — это те действия, в которых участвует Ирочка в реальной жизни: стояние в очереди за хлебом, отоваривание хлебных карточек, поиск дров и воды, а с другой — отношение девочки к этим действиям: растерянность, непонимание, граничащее с ужасом и необходимость победить в себе страх. До войны Ирочка даже подумать не могла, что ей придется этим заниматься, девочка была к этому не готова, не умела этого делать, но должна была, так как окружавшие ее родные не могли встать с постели, были полностью обессилены.

В тексте выделяются два пространства: психологическое и географическое. Описание происходившего кошмара в блокадном Ленинграде вокруг главной героини (рвущиеся снаряды, уничтожающие дома, забирающие чьи-то жизни; обман вчерашних подруг; кража продуктовых карточек; бомбежки и пожары) высвечивает внутренние

переживания Ирочки. Языковыми средствами воплощения пространства в рассказе являются слова топонимы — названия улиц: Радищева, Чайковского, Восстания, Некрасова, Кузнечный переулок, лексика пространственного значения: улица, город, переулок, сад; антропонимы: Бетховен, Пушкин, Гоголь, Сервантес, Данте.

Время в рассказе точно определено, но благодаря предлогам **до** и **после** оно четко разделено на безмятежное мирное и страшное военное.

Говоря об эмотивном пространстве текста, следует заметить, что семантика анализируемого текста представлена двумя основными эмоциями: **страдание** (от холода, голода, потери близких) и **надежды** (радостно было вернуться в школу, выступать в госпиталях перед ранеными, получать в подарок хлеб и сахар и приберечь это для лежащей в больнице мамы, ходить по квартирам, помогать нуждающимся людям).

Коммуникативная организация текста базируется на чередовании изобразительного регистра и реактивного; в тексте много описаний, способствующих лучшему пониманию реалий военного времени и отношения Ирочки к происходящим событиям. В рассказе важную роль играют глаголы, которые трактуются в Русском семантическом словаре как глаголы со значением физической смерти, уничтожения, ухода из жизни (пропасть, умереть, погибнуть, мерзнуть, замерзнуть), а также модальные глаголы со значением возможности, допустимости, позволительности (мочь, разрешать), решимости и преодоления (осилить, перебороть, победить), которые иллюстрируют работу над собой маленького человека [2, с. 734].

Среди синтаксических приемов актуализации смысла можно выделить простые предложения (двусоставные и односоставные). Употребление простых предложений помогает придать тексту лаконизм, сконцентрироваться либо на субъекте действия, либо на самом действии. Важную роль в рассказе играют лексические средства: антонимы (мир — война, радость — грусть), синонимы (плестись, тащиться, идти еле-еле), так хорошо помогающие передать физическое состояние Ирочки, ее чувства на фоне воспоминаний мирного времени. По справедливому замечанию Одинцовой, «именно ситуации жизненных трудностей имеют наибольшую эффективность противодействия (обладают воспитательным потенциалом) [3, с. 26].

Проведенный комплексный лингвистический анализ рассказа Т. Кузнецовой «Главное — зиму перетерпеть» из сборника «Маленьких у войны не бывает» показал, что все языковые средства, использованные в нем, способствуют раскрытию авторского замысла: на примере действий девочки в блокадном Ленинграде показать силу духа юного поколения, раннее вступление во взрослую жизнь.

Литература

1. Кудрявцева Т. Маленьких у войны не бывает. СПб. — М., 2020.
2. Одинцова М. А. Психология жизнестойкости. — М., 2015.
3. Русский семантический словарь. Т.4 / под ред. Н. Ю. Шведовой. — М., 2007.

*И. В. Левина, Е. В. Новикова,
Санкт-Петербург*

СТРАНИЦЫ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ (Опыт прочтения рассказа А. Платонова «Маленький солдат»)

Андрей Платонов (настоящее имя писателя *Андрей Платонович Климэнт*) — одна из крупнейших фигур в русской литературе XX века. Литературное наследие Платонова, писателя-новатора, философа, создавшего яркий образный портрет своей эпохи, расширяет и углубляет представление о пути, пройденном нашей страной в XX веке. Неслучайно интерес к творчеству Платонова как в России, так и в других странах продолжает расти. В то же время знакомство иностранного читателя с оригинальными текстами писателя сопряжено с рядом трудностей. Метафоричность и сложная символика его произведений, а также необычный язык, который критики называют «нескладным», «корявым», «первобытным», вызывают настороженность преподавателей РКИ, вследствие чего Платонова достаточно редко читают и анализируют в иностранной аудитории.

Между тем, по нашему убеждению, знакомить изучающих русский язык с произведениями Платонова можно и нужно. В настоящей статье, в качестве примера, мы расскажем об опыте проведения занятия, посвященного рассказу Платонова «Маленький солдат».

Сразу же следует сказать о том, что, к сожалению, иностранцы, обучающиеся сегодня в России, очень мало знают о Великой Отечественной войне. Поэтому преподаватель должен спланировать учебное время таким образом, чтобы на предыдущем занятии поговорить об исторических событиях 1939–1945 годов, познакомить учащихся с документальными материалами, фактами, цифрами, свидетельствующими о решающей роли Советского Союза в победе над фашизмом, о массовом героизме советских людей, сформировать более полное представление о причинах, главных сражениях и итогах второй мировой войны.

Скорее всего имя Андрея Платонова окажется незнакомым для большинства иностранных учащихся, поэтому логично начать занятие с небольшого рассказа о его жизни и творчестве. Сделать вступительное слово преподавателя более ярким и запоминающимся помогут несколько слайдов с фотографиями писателя и наиболее интересными иллюстрациями к его произведениям (например, художников Г. Корягина, Н. Коньшиной, М. Верхованцева и др.).

Важно подчеркнуть, что Платонов был не только замечательным писателем, психологом и философом, но и горячим патриотом своей родины, человеком удивительной стойкости, ни разу не позволившим себе солгать. Уже в начале Великой Отечественной войны он добровольцем ушел на фронт, служил рядовым, затем работал военным журналистом, участвовал в боях, закончил войну в звании майора, был награжден медалью «За победу над Германией». Таким образом, военная тема в творчестве писателя была закономерной. Размышляя о том, какой должна быть любовь к Родине, Платонов писал: *«...я служил и служу делу защиты нашего общего отчужденного Отечества, я работаю всем своим духом... на оборону живой целостности нашей земли, которую я полюбил еще в детстве наивным чувством, а позднее — осмысленно, как солдат, который согласен отдать обратно жизнь за эту землю...»* [3, с. 1].

Рассказ «Маленький солдат» был написан Платоновым в 1943 году. В его названии содержится противоречие, на которое следует обратить внимание учащихся. Слово «солдат» ассоциируется в нашем представлении с лексическим рядом: *воин, рядовой боец, храбрость, мужество, стойкость*. В толковом словаре Ожегова читаем: *СОЛДАТ 1. Военнослужащий, принадлежащий к некомандному и к нена начальствующему составу (в России — рядовой, ефрейтор)*.

2. *перен. Военный человек* [2, с. 1869]. Слово «маленький» не сочетается с приведенным выше толкованием. Когда мы говорим о человеке, «маленький» означает его рост либо возраст. Интересно, как объясняют смысл названия рассказа иностранные учащиеся до того, как они его прочитали: «*Маленький солдат — это тот, который недавно поступивший на службу*»; «*Он еще ничего не сделал, не знает много о военной службе*», «*Не выполнял важную задачу, потому что пока еще не было приказа*» и т. п. Подчеркнем, что среди различных объяснений названия рассказа не было ни одного, в котором слово «маленький» указало бы на ребенка. Ребенок не может и не должен быть солдатом, мир детства несовместим с античеловеческими реалиями войны.

Наш выбор именно этого рассказа Платонова мотивирован тем, что в нем сочетаются философская глубина, емкость художественных образов и небольшой объем (всего три страницы текста). Кроме того, это произведение всегда вызывает сильный эмоциональный отклик, поскольку речь в нем идет о судьбе ребенка на войне. Неадаптированный текст рассказа доступен иностранным учащимся начиная с уровня В 1. Отметим, что рассказ непростой с точки зрения языкового оформления, поэтому перед его прочтением требуется уточнить значение отдельных слов и выражений, необходимых для понимания смысла текста. Например, объяснения требуют такие слова и словосочетания как *уцелевший вокзал, красноармейцы, обветренное лицо, неразлучная жизнь, утешить, умолкший ребенок* и др. В отдельную группу можно выделить трудную для учащихся лексику военной тематики: *бывалый боец, полковник, майор, ординарец, обношенная шинель, пилотка, зенитки, разведчик, истребитель* и др. В результате создается лексическая база, необходимая для работы с текстом и участия в беседе.

Приступая к чтению рассказа, целесообразно разделить текст на три фрагмента, поскольку фабула произведения не совпадает с сюжетом. Первый фрагмент — сцена прощания девятилетнего мальчика Сережи с майором Савельевым; второй фрагмент — история жизни Сережи, рассказанная майором Бахичевым; третий — дальнейшее развитие событий, описанных в начале рассказа, побег мальчика. Цель совместного чтения по фрагментам состоит в том, чтобы помочь учащимся преодолеть трудности понимания текста

и предвосхитить лексические ошибки при создании собственных речевых высказываний. Каждый смысловой фрагмент требует вдумчивого неспешного прочтения, иногда с лингвострановедческим комментарием преподавателя, и последующего пересказа учащимися. При пересказе фрагментов актуализируется новый лексический материал, совершенствуется умение выбирать главную информацию из текста и составлять краткие устные рассказы, которые станут основой будущих письменных работ. После того как языковые трудности сняты, можно сосредоточиться на анализе содержания рассказа.

Выше уже говорилось, что между словами *«маленький»* и *«солдат»* содержится трудноразрешимое противоречие. Интересно проследить, как противостояние этих двух слов развивается в сюжете произведения. В образе главного героя рассказа, девятилетнего мальчика Сережи, попеременно проглядывают то взрослые, то детские черты. С одной стороны, Сережа похож на солдата. Мальчик одет *«как бывалый боец»* — на нем серая обношенная шинель, пилотка и сапоги. Лицо Сережи *«худое, обветренное, но не истощенное, приспособленное и уже привычное к жизни»*. По словам рассказчика, *«Сергей уже не мог уйти из армии, характер его втянулся в войну»*. Мальчик хорошо разбирается в военной технике, когда начинают бить зенитки, в его взгляде появляется *«возбужденный интерес»*. С другой стороны, то, как Сережа держит руку майора Савельева, *«прильнув затем к ней лицом»*, его слезы, *«спокойное и невинно счастливое»* выражение лица во время сна и некоторые другие детали указывают на то, что Сережа еще ребенок.

Как и тысячи других детей, война вырвала этого мальчика из родного дома, лишила близких, разрушила все, что составляло мир *«святого детства»*. В одном из фрагментов рассказа содержится намек на то, что оказавшись на фронте, Сережа сам начал убивать фашистов: *«Ординарца мальчишка тоже обманул или, так сказать, совратил: раз он повел его куда-то, и вдвоем они убили немца — неизвестно, кто из них, — а позицию нашел Сергей»* [4]. Что происходит с душой девятилетнего мальчика, который волею обстоятельств оказывается в действующей армии, ежедневно видит смерть, рискуя жизнью, сам участвует в боевых действиях? Можно предложить учащимся самим ответить на этот вопрос.

В одной из своих записных книжек Платонов писал: «...*Война — это зона между жизнью и смертью, где жизнь добывается в тяжёлом труде через смерть врага, — война вместе с тем место, где надолго решается судьба человечества*» [5, с. 128]. Место действия рассказа «Маленький солдат» — та же затерянная на военных дорогах зона: случайно уцелевший вокзал, общежитие, безымянная станция, недалеко от которой слышны «гулкие мертвые звуки» бьющих зениток. Станция не названа, художественное пространство открыто, события, описанные автором, могли произойти где угодно. Время действия — всего один день. По мере развития сюжета становится понятным, что этот день станет поворотным в судьбе «*маленького солдата*», разделит его жизнь на «до» и «после».

Война бесчеловечна по самой своей природе. На фронте люди встроены в определенную жесткую систему отношений, которая заставляет их поступать так, а не иначе. Майор Савельев, которому Сережа отдал свое сердце после смерти родителей, должен расстаться с мальчиком, чтобы ехать на курсы. С этой новой потерей Сережа не в силах смириться: «*Ребенок знал уже, что такое даль расстояния и время войны, — людям оттуда трудно вернуться друг к другу, поэтому он не хотел разлуки, а сердце его не могло быть в одиночестве, оно боялось, что, оставшись одно, умрет!*» [4] Насильственная разлука вызывает в мальчике душевный надлом, он решается на побег. Этот побег в никуда страшен и закономерен одновременно, в нем протест детской души против несправедливого и жестокого военного времени, в котором существуют только смерть, страдания и разлуки. Что ждет Сережу дальше? Открытый финал рассказа не дает читателю ответа на этот вопрос: «...*бог весть, куда он ушел, томимый чувством своего детского сердца к покинувшему его человеку, — может быть, вслед ему, может быть, обратно в отцовский полк, где были могилы его отца и матери*» [4].

Обсуждая с учащимися рассказ «Маленький солдат», преподаватель подводит их к важной для Платонова мысли — война страшна не только тем, что она сеет разрушения и смерть. Война надолго поселяется внутри людей и калечит их души. Особенно трагично, когда искалеченной оказывается беззащитная душа ребенка.

На завершающем этапе работы учащимся предлагается ответить на вопросы и подтвердить свое мнение цитатами из текста. Приведем примерный список вопросов.

- Что мы узнаем о главном герое рассказа «Маленький солдат»? Что вас удивило в его внешности, характере?
- На ваш взгляд, Сережа больше похож на ребенка или на солдата?
- Как мальчик оказался на фронте и стал «маленьким солдатом»?
- Можно ли сказать, что Сережа привык к лишениям и уже приспособился к военной жизни?
- Почему Сереже так тяжело расстаться с майором Савельевым? Мог ли майор взять ребенка с собой?
- Страшно ли «маленькому солдату» на войне? В каких боевых операциях он участвовал?
- Что произойдет с героем рассказа после побега, как сложится его дальнейшая жизнь?

Учащимся, заинтересовавшимся проблематикой рассказа, можно предложить написать небольшое сочинение на одну из следующих тем: «Судьба Сережи Лабкова», «Дети на войне», «Нравственные уроки войны» и др.

Небольшой рассказ Платонова предоставляет широкие возможности для беседы по таким важным и вечным темам, как мир взрослого и мир ребенка, одиночество, жизнь и смерть, обретение и потеря родной души на войне. Произведения Платонова звучат сегодня настолько современно, что создается ощущение, будто он «из будущего говорит с нами, объясняя нам историю и перспективы наших вчерашних и сегодняшних болей и бед» [1, с. 3].

Читать и анализировать Платонова непросто, но в то же время такая работа позволяет иностранному читателю прикоснуться к художественному миру выдающегося писателя и философа, поразмышлять о вечных общечеловеческих проблемах, вынести для себя важные нравственные уроки.

Литература

1. *Андрей Платонов сегодня* (Круглый стол с участием А. Битова, Ф. Сучкова, О. Михайлова, В. Васильева, В. Верина) // Литературная газета. 1987. № 39.
2. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. — М., 2006.
3. *Платонов А. П.* Размышления офицера: рассказы. — М., 2012.
4. *Платонов А. П.* Маленький солдат: рассказы. — М., 2015.
5. *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. — М., 2000.

*Е. Н. Петухова,
Санкт-Петербург*

**ДВА РАКУРСА БЛОКАДНОЙ ТЕМЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЕТЕРБУРГСКИХ АВТОРОВ
(«Мой лейтенант» Д. Гранина
и «Вид с Монблана» Н. Соколовской)**

Трагические и героические события Великой Отечественной войны, человеческие жертвы и подвиги хорошо известны из истории, кинофильмов, документальной и художественной литературы. Литература была зеркалом войны, но в разные периоды это зеркало отражало ее разные стороны, фокусировалось на различных событиях и эпизодах, то создавая широкую панораму, то укрупняя изображение. Сам процесс развития военной темы связан со многими социально-политическими и нравственными проблемами общества, однако акценты расставлялись и расставляются в зависимости от знания, представлений, точки зрения авторов. Если писатели военного и первого послевоенного поколений были вполне единодушны в трактовке военных событий и, конечно, в оценке Победы, то последующие заметно отличались интерпретацией, подходом, тематическими предпочтениями. Литература «первой волны» преимущественно разрабатывала тему «Война и человек», которая у разных авторов отличалась тональностью, материалом, масштабом изображения («Они сражались за Родину» М. Шолохова, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Батальоны просят огня» Ю. Бондарева), в произведениях условно «второй волны» и писатели-фронтовики, и те, кто не был участником войны, сделали акцент на человеке — «Человек на войне» (человек на фронте, в партизанском отряде, в разведке, в тылу), именно они создали классические образцы военной прозы, такие, как «Василий Теркин» А. Твардовского, «Судьба человека» М. Шолохова, «В списках не значился», «А зори здесь тихие» Б. Васильева, «Сотников» В. Быкова, «Живи и помни» В. Распутина, «Момент истины» В. Богомолова и многие другие). С годами авторы, находящиеся на значительной временной дистанции от войны, всё большее внимание уделяли психологическому аспекту темы, нравственной проблематике и вопросу «цены победы». В 80–90-е годы тема Великой Отечествен-

ной войны в русской литературе подверглась новому осмыслению, при этом у некоторых писателей очевидна конъюнктурность подхода к теме, порожденная массовой переоценкой ценностей, происходящей тогда в обществе. В то время увидели свет «Прокляты и убиты» В. Астафьева, «Генерал и его армия» Г. Владимова, справедливо вызвавшие поток критических отзывов акцентированием «неоправданности» жертв, жестокости командиров на войне и попыткой реабилитации генерала Власова; последнее совершенно антиисторично и аморально.

Блокада Ленинграда неоднократно становилась темой многих художественных и мемуарных произведений, особенно у ленинградских писателей. В «блокадной» литературе, безусловно, выделяются стихи Ольги Берггольц и Михаила Дудина, о которых немало написано. Среди прозаических документальных произведений, вышедших накануне и во время перестройки, самой заметной стала «Блокадная книга» О. Адамовича и Д. Гранина, основанная на дневниках и рассказах ленинградцев-блокадников. Книга вышла в 1984 году и произвела сильное впечатление правдой частных людей, их опытом, переживаниями и трагедиями. Истории «внутрисемейной и внутридушевной жизни людей» в осажденном городе стали новым словом в советской литературе, для которой были непривычны описания шокирующих эпизодов блокадного быта. Авторам удалось в целом соблюсти баланс света и тени и не абсолютизировать частное, не возводить его в типичное. В итоге «Блокадная книга» оказалась свидетельством «пределов» человека и одновременно его духовной силы, которая помогала в нечеловеческих условиях оставаться людьми.

В XXI веке преобладает документальная и историческая литература, созданная по архивным материалам и воспоминаниям. Художественные произведения появляются значительно реже, и весьма немногие выделяются из общего беллетристического потока приключенческой литературы на военную тему. Среди них следует отметить произведения, очень непохожие по охвату темы, по выбранному ракурсу изображения, по жанру, по особенностям авторского повествования и по наличию/отсутствию у авторов собственного военного опыта: повесть Д. Гранина «Мой лейтенант» (2011), и повесть Н. Соколовской «Вид с Монблана» (2011, в сборнике Н. Соколовской «Любовный канон»).

«Мой лейтенант» — повесть о блокаде Ленинграда и первых месяцах боев на Ленинградском фронте, написанная непосредственным участником, 94-летним писателем, именно поэтому произведение не просто художественное свидетельство ветерана, но и попытка разобраться в себе, увидеть себя, молодого лейтенанта, и события первых дней войны, а также послеблокадной жизни с дистанции прожитых лет. Лейтенант Д. — персонаж не вполне автобиографический, поскольку военные биографии героя и автора далеко не во всем совпадают, но персонаж в любом случае — *alter ego* автора. Повествование то от первого, то от третьего лица создает своеобразное, порой противоречивое двухголосие, которое осложняется тем, что «я-повествователь», в свою очередь, раздваивается: один — молодой лейтенант, участник боев, другой — автор-ветеран, анализирующий и события, и себя молодого. Автор описывает внутреннее состояние героя, каким таковое представляется уже пожилому писателю, его поведение и реакции, какими они были или какими автор их помнит. Насколько точно двухголосный повествователь изображает взгляд и вид из окопа и насколько он объективен, судить сложно. Далеко не всегда окопная правда есть общая и высшая истина, поскольку из окопа обзор все же ограничен, восприятие лично и стратегия военных действий непонятна. Тем не менее, лейтенанту Д. часто кажется, что его личный опыт отражает общую картину, это впечатление призваны закрепить рассказы-зарисовки сослуживцев; основанные на подлинных событиях или почерпнутые из разных источников, истории тем не менее отобраны автором с определенной тенденцией.

В повести три части, каждая состоит из вполне самостоятельных эпизодов, сюжетно связанных только персонажем, поэтому общая картина мозаична. В первой части повествуется о начале боев на Ленинградском фронте с их сумятицей, неразберихой, отступлениями, во второй — о ситуациях на фронте и в городе перед взятием Ленинграда в кольцо и во время блокады, в третьей части рассказывается о жизни после демобилизации в январе 1945 года. Мозаичности картины соответствует повествование от первого, раздвоенного лица, и от третьего лица, перемежающиеся порой на одной странице текста. Повествование от третьего лица часто переходит в несобственно-прямую речь, поскольку тоже выражает взгляд персонажа. В каждой части автор концентрирует внимание на переживаниях и впечатлениях

героя. В первой части это растерянность и страх новобранца, непонимание происходящего, дезориентированность. Психологически точно передано ощущение ужаса молодого ополченца на фронте: «Самолеты пикировали, один за другим заходили на цель. А целью был я. Они все старались попасть в меня, они неслись к земле на меня, так что горячий воздух пропеллеров шевелил мои волосы <...> Я остался один на один с этой летящей ко мне со всех сторон смертью. Запекшиеся губы мои шептали: Господи, помоги!» [1, с. 7–8]. Вообще описания физических ощущений и психологических состояний героя — самые сильные страницы повести: это описания личного и коллективного страха, первого бегства в бою, нечеловеческой усталости, чувства голода. Что касается характеристик и оценок боевых действий, положения на фронте, настроений солдат, то здесь автор противоречив и непоследователен. Так, о переломе настроения среди однополчан пишет тот лейтенант, который был на фронте: «Прошло три недели, месяц, и все стало меняться. Мы увидели, что наши снаряды и пули тоже разят противника и что немцы раненые так же кричат, умирают. Наконец, мы увидели, как немцы отступают.<...>Это было открытие.<...> Подавленность от первых ошеломляющих ударов прошла. Мы перестали бояться». Далее следует рассуждение не лейтенанта Д., а ветерана Д.: «Во время блокады военное мастерство сравнялось. Наши солдаты, голодные, плохо обеспеченные снарядами, удерживали позиции в течение всех 900 дней, против сытого, хорошо вооруженного врага уже в силу превосходства духа» [1, с. 11]. Казалось бы, бесспорное утверждение. Однако оно нивелируется основным мотивом первой части: мотивом неумения воевать — и лейтмотивом повести: пренебрежение жизнью солдат, неоправданность множества жертв. «У начальства выигрывал тот, кто атаковал, кладя людей без счета, кидая в бой всё, что мог, кто требовал еще и еще, кто брал числом, мясом. Сколько было таких мясников среди прославленных наших генералов!» [1, с. 162] — осуждающе пишет вспоминающий бывший лейтенант. Автор повести подтверждает свою особенность быть, по известному выражению, «тем солдатом, который первым вступает на разминированное поле»: «Искатели», «Иду на грозу», «В служении Отечеству», «Картина», «Зубр», «Вечера с Петром Великим», — улавливая мейнстрим времени, он следовал ему в своих произведениях первым или одним из первых. В данном случае писатель находился

в русле тенденции критического взгляда на историю Великой Отечественной войны, игнорирующего ситуацию и реалии того времени и отношение того поколения к войне, врагу, жертве, цене победы. Не мог лейтенант Д. думать так, как критически настроенный постаревший лейтенант, не мог и знать того, что, вспоминая войну, утверждает он же спустя многие годы: «Воодушевила нас победа под Москвой. Впечатление портила ложь. Врали безбожно, приводили абсурдные цифры немецких потерь, сбитых самолетов, захваченных орудий. У них были цифры, у нас ощущения» [1, с. 127]. Раздвоенность «я-повествователя», причем непоследовательно выдержанная, порождает невнятный текст: чьи ощущения? Если бы солдаты и лейтенанты тогда думали и «ощущали» так, вряд ли они одержали бы победу. Видимо, понимая это, анализирующий персонаж дистанцируется от себя, лейтенанта Д.: «Нас разделяет целая эпоха. Он верил в Победу, цена не играла для него роли, и никакие неудачи, ошибки не могли затенить того факела, что светил ему вдалеке...» [1, с. 97].

Отпраздновав победу, герой оказывается не готов к послевоенной действительности. В третьей части, повествующей о трудном вхождении демобилизованных в мирную жизнь и о послеблокадном быте, акцент тоже сделан на негативных чертах. Эта часть, вместе с тем, примечательна психологически точным изображением самоощущения и поведения недавних фронтовиков, в том числе лейтенанта Д., которые чувствовали себя потерянными, испытывали разочарование из-за несоответствия ожиданий и реальности. Здесь доминирует повествование от третьего лица. Автор без снисхождения, жестко пишет о загулах лейтенанта, с трудом осознающего, что фронтовые заслуги не «индальгенция», что в тылу у женщин и стариков была своя война, свои жертвы, сейчас у них правда сегодняшняя, не военная, ее надо принять. С высоты лет «я-повествователь» всё критичнее смотрит на себя лейтенанта. Он оправдывается за свои слезы при известии о смерти Сталина: «Когда умер Сталин, плакал не я — мой лейтенант. Он стоял у репродуктора на кухне, слезы катились сами по себе» [1, с. 290]. Кто же в таком случае «я»? Раздвоение повествователя от первого лица приводит к раздвоению личности персонажа? Лейтенант Д. вступает в идеологический спор со своим постаревшим «я»: «Лейтенант не соглашался со мной, он был убежден, что слезы эти были оправданы, что мы оплакивали конец эпохи, великой эпохи с великой

мечтой, более того, он верил, что мы еще будем скучать по той стране, которая кончилась» [1, с. 281]. Здесь допущено хронологическое несоответствие: молодой лейтенант не мог знать и сожалеть о распаде СССР, однако это примечательная нестыковка для автора, уже откликнувшегося на поветрие XXI века — сожаление об исчезнувшей великой империи.

В финале ветеран с двойственным чувством прощается со своим лейтенантом — с собой: «Он мне нравился. Хотя, честно говоря, порядком надоел. Надоела его наивность, доверчивость, он никак не мог понять, что со мной произошло. Конечно, жаль, что мы расстаемся, но пора жить без него, без его мечтаний и упреков» [1, с. 318]. Что же произошло? Умудренный годами, новым знанием из разнообразных и весьма противоречивых источников о пройденной им войне, герой отказывается от своего прошлого, от памяти своего лейтенанта? Однако тот воевавший лейтенант нравится ему, и вряд ли получится жить без него. Похоже, что герой-повествователь так до конца и не понял себя или не определился с позицией. Однозначно в повести одно: любовь к своему городу и радостное чувство, что «мы сохранили город белых ночей» [1, с. 318].

Страницы, посвященные городу страдающему и городу возрожденному, вносят искреннюю лирическую ноту в излишне усложненное повествование и, видимо, дали основания вписать повесть в «петербургский текст» русской литературы. Д. «давно убедился, что нигде нет подобного сочетания просторов воды, гранитных набережных, семейства каналов, речек, мостов. Он хвалился своим городом. Медный всадник был лучшим из всех памятников мира, Александровская колонна и Дворцовая площадь были самыми величественными. А Летний сад — нежнейшее создание садово-паркового искусства. Нигде белые ночи не будоражили душу, как в этом городе. А тут Достоевский, а там Гоголь...» [1, с. 306], — в этом отрывке голоса повествователей сливаются. Блокадный Ленинград и город, восстанавливающий себя, увиденный и глазами лейтенанта Д., и по прошествии лет автором, «с одной стороны — это фон, с другой — некий постоянно включенный в события персонаж», городская топонимика «становится средством создания целостности романного пространства: это районы и улицы города (герои ищут загс: улица Чайковского, Владимирская, площадь Стачек; Невский с кафе «Норд», Средняя Рогатка), его пригороды, достопримечательности (Летний сад, Мар-

сово поле, Эрмитаж, Малый зал Филармонии, Дом книги, к ним же отнесем Политехнический институт, Ленэнерго и др.)» [3]. По определению В. Н. Топорова, важнейший семантический и структурный признак «петербургского текста» — «монолитность максимальной смысловой установки (идеи)», представляющей собой «путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [5, с. 27]. Стержневым элементом петербургского текста стала антиномия города обреченного, умирающего — и бессмертного. В этом аспекте «Мой лейтенант» соответствует определяющим признакам «петербургского текста», который, будучи живым явлением, продолжен ленинградскими страницами. «Ленинградский» текст не следует рассматривать как изолированный, существующий вне общего контекста — он представляет собой слой петербургского, связан с его корнями: с мифологией, историей, искусством, литературной классикой, судьбами людей.

Если в произведении писателя-ветерана описана фронтовая жизнь и панорамные эпизоды жизни блокадного города, то в повести «Вид с Монблана» современной писательницы послевоенного поколения, изучавший мемуары и архивные материалы, блокада изображена в ином ракурсе — через частную историю блокадных детей, мальчика и девочки. Дети остались одни в блокадную зиму: мама мальчика мобилизована во фронтовой госпиталь, а у девочки все умерли, и она пришла туда, где были живые люди — мальчик и старик, его сосед по квартире. Не акцентируя внимание на картинах блокадного существования города, известных по литературе, документальным кадрам и художественным фильмам, не педалируя трагическую интонацию, Н. Соколовская создает пронзительный образ города и ленинградцев с их будничной жертвенностью, при этом автор не ставит под сомнение «оправданность и целесообразность» принесенных жертв. Не столько тема, сколько включенность в «петербургский текст» обусловила некоторые точки соприкосновения двух произведений. Повести Н. Соколовской, коренной петербурженки, присущи многие свойства «петербургского текста», в ней Ленинград — Петербург — структурообразующий элемент.

В сюжете «Вида с Монблана» эпизоды из жизни блокадного Ленинграда и из жизни нового Петербурга 2000-х годов объединены главным героем — мальчиком. В повести преломляется связь человека

и города, выявляется обусловленность самосознания и мировосприятия человека культурно-исторической, природной особенностью Петербурга. Природно-климатический аспект неизменно присутствует в описании города, коррелируя с его символично-мифологической природой. В «петербургском тексте» снег, метель, холод, лед, морозное солнце, дождь, ветер, Нева, наводнение, мрак и белые ночи, призрачность давно стали словообразами, неразрывно связанными и с «Медным всадником» Пушкина, и с Достоевским, и с петербургскими поэтами Серебряного века, с романом А. Белого «Петербург», с петербургскими и ленинградскими стихами А. Ахматовой, с блокадными стихами О. Берггольц, с рассказами С. Довлатова, стихами А. Кушнера, «Пушкинским домом» А. Битова. Пейзажи в произведениях Соколовской интегрированы в этот контекст: «...сияло бесплотное зимнее солнце»; <...> «... над городом носилась метель, срывая с крыш полотнища снега. Полотнища метались, закручивались вверх и опадали, и казалось, что город раскачивается на них, парит между небом и землей» [4, с. 99, 101]. Блокаду верующие люди и многие художники восприняли как исполнение пророчества царицы Евдокии («Петербургу быть пусту»). Ю. М. Лотман указывал, что город — «это механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно» [2, с. 36]. У Соколовской актуализованы эсхатологические мифы о городе, который в очередной раз оказался на краю гибели. «Вид с Монблана» вписывается в литературную традицию изображения Петербурга именно в антиномиях жизнь/смерть, гибель/спасение. Парение между небом и землей, мотив Града небесного продуцирует библейские ассоциации, достаточно прозрачные в повести: «...тот, у кого был *ключ от бездны*, снова открыл ее» (курсив Н. Соколовской) [4, с. 101]. В Откровении Иоанна Богослова сказано: «И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей». «Граде небесный», — обращается к городу старик, безымянный герой повести, связующая нить между старым Петербургом и Ленинградом. Он спасает от голодной смерти мальчика и девочку, наследующих ему персонажей «петербургского текста». Так, по ощущению мальчика, поднявшегося на крышу со стариком, чтобы тушить зажигалки, «там было *торжественно и чудно*», лермонтовская цитата сопряжена с библейским контекстом. У Лавры, к которой старик

просит отвести его, дети видят замерзшие фигуры людей, похожие на белые скульптуры, — символы страдания, чистоты и величия духа. Старик остается здесь умирать, чтобы детям осталось больше еды, — смерть ради жизни. «Когда они были на полпути к дому, настала ночь, и все кругом сделалось черно. И только снег излучал слабое сияние, а кроме снега, никакого огня рядом не было, чтобы осветить их дорогу» [4, с. 121], — сдержанно-трагическое звучание, антитеза белый-черный, мотив гибели эксплицируют связь «Вида с Монблана» с петербургским акмеистско-символистским контекстом, с петербургской прозой 20-х годов К. Вагинова, Евг. Замятина.

Как и в «Моем лейтенанте», в повести «Вид с Монблана» тоже множество знакомых реальных топонимов: Александро-Невская Лавра, казармы Новочеркасского полка, Петроградская сторона, Зимний дворец, мосты, Васильевский остров, Сытный рынок, Народный дом. Среди топонимов ленинградского происхождения немало ложных, призванных стереть первичные, но люди, хранители памяти, восстанавливают настоящие имена. «Места, по которым они гуляли, мама называла не так, как называли их соседки... и не так, как называли их в детском саду, а потом и в школе. Республиканский мост волшебным образом превращался в Дворцовый, проспект Двадцать пятого Октября в Невский проспект, а площадь жертв Революции — в Марсово поле» [4, с. 103]. Разрушенный городской текст в этой своей части восстанавливался в течение всего ленинградского периода и, очищаясь от ложных, одновременно включал в себя новые, собственно ленинградские топонимы: Большеохтинский мост, Купчино, Пискаревское мемориальное кладбище, Ковалевское кладбище, названия некоторых станций метро («Площадь Восстания», «Академическая», «Нарвская», «Автово»). Дети выжили вместе с городом, выросли и в старости очутились в новом Петербурге, опять оказавшемся перед дилеммой гибель-спасение, уже с нравственной точки зрения. Бывший блокадный мальчик (теперь он — старик) хоронит свою жену — блокадную девочку и сталкивается с извращением всех привычных ему этических норм, с душевной пустотой — в доведенном до автоматизма ритуале не осталось скорбной торжественности, «ничего святого». Внутреннее неблагополучие города отражают новые черты его внешнего облика. Новые станции метро напоминают герою по своей конфигурации крематорий, одноразовые павильоны, бетонно-стеклянные коробки

торговых центров поражают безликостью: «Ритуальная эстетика тех и других построек была не совпадением, а тенденцией, и в *этом* городе казалась особенно неприличной. Все это можно было передать одним словом: унижение» [4, с. 128]. Переживая знакомое чувство конца, герой вспоминает, что «ведь так уже было прежде, а *прежнее* — *прошло*» [4, с. 131] — град обреченный становился градом бессмертным. Однако гибель возможна не в физическом, а в метафизическом смысле. Сюжет повести завершается похоронами жены героя, ее могилу укрыл снег, «и он был повсюду» [4, с. 141], это не только снег, напоминающий блокадные зимы, но и снег забвения, холодного равнодушия. В эпилоге вступает голос автора, поставившего точку не на смерти и забвении, а на бессмертии и вере: мальчик и девочка в школе, но не в начале блокады, как в экспозиции повести, а в ее конце, они идут домой с верой, что впереди целая прекрасная жизнь. На уроке географии дети узнали о Монблане — белая снежная гора символизирует ту высшую точку зрения, с которой открываются истина и красота.

Утверждение вечности Небесного града — города святого апостола Петра — знаменует в текстах Соколовской восстановление его истинных имен, сохранение его культуры и духа в новых поколениях петербуржцев, которые остаются наследниками не только прежних петербуржцев, но и ленинградцев.

Блокадная тема сопрягается с темой памяти, что весьма актуально для нашего времени, насыщенного множеством неравнозначных событий, с калейдоскопической быстротой сменяющих друг друга.

Литература

1. *Гранин Д. А.* Мой лейтенант. — М., 2012.
2. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ученые записки Тартусского государственного университета: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. — Тарту, 1982. С. 30–46.
3. *Рогова К. А.* О «петербургском тексте» в современной художественной литературе (опыт анализа целого текста). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-peterburgskom-tekste-v-sovremennoy-hudozhestvennoy-literature-opyt-analiza-tselogo-teksta> (дата обращения: 12.09.2020).
4. *Соколовская Н.* Вид с Монблана // Любовный канон: Повести, рассказ. — СПб., 2011. С. 99–143.
5. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. — СПб., 2003. 616 с.

*Е. Н. Прусова, Н. М. Сергеева,
г. Ярославль*

ПУТЬ ГЕРОИНИ

**(По материалам дневника актрисы Волковского театра
Софьи Петровны Аверичевой)**

Всё дальше и дальше от нас война... Вот уже наступила семьдесят пятая годовщина ее окончания. Чем старше становишься, тем острее чувство гордости за наших защитников, и ещё хочется, чтобы наши дети и внуки сохранили в своей душе это щемящее чувство и передали его потомкам.

Патриотизм является одной из самых значимых черт русского национального характера, отражает русский культурный код. Русский народ победил в этой страшной войне, несмотря на все трудности и невзгоды, благодаря силе духа и любви к своей Родине. Знакомство с дневниками и письмами участников военных действий на уроках русского языка как иностранного, несомненно, приблизит учащихся к пониманию русского национального характера, богатства и самобытности русского языка.

Наверное, каждый из нас, читая произведения о Великой Отечественной войне, задавался вопросом: как ощущал себя обычный человек на войне? А если этот человек — женщина? А если при этом она успешная молодая актриса старейшего русского театра? Да что же она делает на этой проклятой войне?

К началу войны Софья Петровна Аверичева (1914–2015) была примой Волковского театра. Она уже сыграла Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера, Ирину в «Трёх сестрах» Чехова, Лидочку в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина. Ее назначают на роль Нины в «Маскараде» Лермонтова. Она бы могла записаться в бригаду актеров и выступать перед бойцами на фронте.

Однако Софья не мечтает больше о театре, она выбирает совсем другой путь — идти добровольцем на войну. Вот как она пишет о своем выборе в дневнике: *«И так всё ясно. Сидеть в городе, играть меланхолических барышень, даже Нину Арбенину... Честно говоря, мне и непонятны сейчас страдания Арбениных»* [1, с. 21].

Софья Аверичева долго добивалась отправки на фронт, поступила на курсы мотоциклистов, чтобы попасть в мото-разведывательную

роту. И вот сбылась мечта: *«Ухожу на фронт»* [1, с. 37]. Прощание с родным городом эмоциональное: *«Простилась со всеми и пошла по бульвару к Волге. Долго сидела на набережной и по своему обыкновению разговаривала с Волгой. Глаз от нее не могла отвести, всё приговаривала, как дуреха: «Прощай, прощай, моя Волга-матушка, прощай, моя родная...»* [1, с. 36].

С. П. Аверичева воевала до окончания войны в Ярославской 234-й дивизии, сначала бойцом-разведчиком, потом автоматчиком, дважды ранена, получила награды, в том числе медаль «За Отвагу» и орден Красного Знамени. В перерывах между боями вела дневник, из которого мы, потомки, можем узнать о том, что чувствует, о чем думает, во что верит обычный человек на войне. Разведчица Софья Аверичева испытывала обычные человеческие чувства: от страха и ненависти до радости, восторга и гордости, но иногда она рассказывает о каком-то шестом чувстве, о женской интуиции: *«Меня опять преследует один и тот же запах: немцев, сырой земли, крови и дуста. Сердце заныло, как будто кто-то шепчет: ребята попали в беду! Я подползаю к Комаренко: «Товарищи, у ребят что-то случилось, они в беде!» Карп таращит на меня глаза: «Ты что, бабка-гадалка?»* [1, с. 103]. Софья предсказала ловушку и провал задания, завязался бой, в котором она чуть не попала в лапы к фашистам. В другом эпизоде дневник повествует о том, как Софья в составе разведгруппы берет в плен языка: *«Мы наваливаемся на пулеметный расчет. Один гитлеровец лежит раненый, другой поднимается с гранатой в руке. Анистратов в одно мгновение вырывает гранату и бросает ее в траншею противника. Подбегают разведчики Ложко, Голубь, Семибратов. Немцы отчаянно сопротивляются. Мы тащим их буквально волоком — за руки, за шиворот»* [1, с. 221–222]. Позже на допросе немца, где присутствовала и Софья, переводчик сообщила ему, что его взяла в плен хрупкая девушка. Немец изобразил удивление, но «глаза у него пустые, холодные» [1, с. 223]. За выполнение этого задания она будет награждена орденом Красного Знамени.

Просто, без пафоса рассказывает нам дневник о военных буднях, о предательстве полицаев, о зверствах фашистов в русской глубинке, о героизме простых русских бойцов, о поддержке партизан и еще о многом.

И все же самый главный вопрос: должна ли женщина оставаться женщиной на войне? Софья Аверичева отвечает на него однозначно утвердительно: *«Что поделаешь, мы — женщины! ...Еще впереди*

и грязь, и пот, и холод, и кровь, и ночи без сна, и тоска по отчужденному дому, по родным и близким... А сегодня — это наш фронтовой домик, наш фронтовой уют. И мы — женщины! Хорошо вот так, вдруг почувствовать себя тем, кто ты есть — женщиной. Замечательно!» [1, с. 107–108].

После Победы Софья Петровна Аверичева вернулась в Ярославль, в свой родной театр. Она сыграла более ста ролей, в том числе Софьи в «Горе от ума», Любки Шевцовой в «Молодой гвардии», Василисы в «На дне», Эмилии в «Отелло». И уже с театральной сцены вспоминала она фронтовое братство, вылазки в тыл врага, холодные ночи в лесу и, конечно, своих боевых подруг и товарищей. [2, с. 104–108].

Еще раз хотелось бы отметить, что записи из «Дневника разведчицы» С. П. Аверичевой могут быть использованы в качестве аутентичных текстов на уроках русского языка как иностранного. Учащимся могут быть предложены следующие задания:

Задание 1. Прочитайте эпизод взятия языка. Подумайте, почему на допросе глаза немца оставались «пустыми, холодными»? [1, с. 223].

Задание 2. Прочитайте эпизод спора о женщинах на фронте. А как вы считаете, должна ли женщина с оружием в руках защищать свою Родину в случае войны? Должна ли женщина на войне помнить о своей природе?

Задание 3. Опишите внешность и характер Софьи Петровны Аверичевой. Какой вы ее себе представляете? Охарактеризуйте ее речь, опираясь на записи в «Дневнике разведчицы».

Задание 4. Напишите небольшое рассуждение о том, что является самым сложным на войне. Свой ответ аргументируйте строчками из «Дневника разведчицы».

Задание 5. Прочитайте стихотворение Евгения Гусева [3, с. 108–109], посвященное Софье Петровне Аверичевой. Какое настроение передает автор? Какова главная тема стихотворения?

Скажите мне, Софья Петровна,
Отставив помощницу-трость:
В боях под Орлом или Ровно
Участвовать Вам не пришлось?

Скажите, Вы под Сталинградом
С моим не встречались отцом,
Где смерть каждый день была рядом,
Железом грозя и свинцом?

Хочу поклониться Вам в пояс,
Ровеснице мамы моей,
Ходившей в атаку и поиск
Под Прагой, теряя друзей.

Вот этим березам и ивам
Уже шестьдесят пятый год...
От огненных лет не уйти Вам,
Вам память уйти не дает.

Не все фронтовые дороги
Укрыла трава-лебеда.
Хранили Вас, видимо, боги
От смертного часа тогда.

В блокнот под Москвою и Прагой
Ложилась за строчкой строка...
Не станут обычной бумагой
Страницы из «Дневника...»!

Литература

1. *Аверичева С.* Дневник разведчицы. — Ярославль, 1966. 280 с.
2. *Ваняшова М. Г.* Во фронтовом лесу... // А впереди была Победа...: сб. по материалам обл. конкурса / ред. кол. С. Ю. Ахметдинова и др. — Ярославль, 2013. С. 104–109.
3. *Гусев Е.* Скажите мне, Софья Петровна... // А впереди была Победа...: сб. по материалам обл. конкурса. — Ярославль, 2013. С. 108–109.

*Т. Т. Баева, А. В. Семикрас,
Санкт-Петербург*

«НЕВЫРАЗИМОЕ» В РОМАНЕ ДАНИИЛА ГРАНИНА «МОЙ ЛЕЙТЕНАНТ»

Ключевыми концептами литературных текстов о войне являются одни и те же: «самоотверженность», «ярость», «страх», «мужество», «ненависть», «терпение» и «долготерпение», «доблесть», «жизнь», «смерть», «любовь»... Никакая иная литературно-историческая тема не сохраняет такой общности и такого постоянства одних и тех же концептуальных единиц.

В. В. Колесов, петербургский ученый-лингвист, в своих фундаментальных работах [12, 13] выразил совершенно оригинальный и глубокий взгляд на сущность концепта как философско-культурного явления. Концепт (от лат. *conceptum*) определяется ученым как «зерно первосмысла», «семантический зародыш» слова, «диалектическое единство потенциально возможных образов, значений и смыслов словесного знака...» [13, с. 51]. Концепт — это «сущность при явлении, выраженная понятием, образом-тропом, символом-мифом» [13, с. 52], он выражает «чистое бытие вне времени, вне пространства», «это вечность и четвертое измерение, недоступное эмпирическому постижению» [13, с. 61].

Обратимся к концепту «война», чтобы почувствовать особенности его структуры. Согласно определению концепта, он неизменен в своей понятийной и семантической сути (по этимону), но он меняет свои явления, меняет свой ассоциативный план, следуя времени и ситуации.

Великая Отечественная война в глазах современников вызывала такие ассоциации: ужас, тревога, голод, лишения, страдания, утрата.

Для людей 50-х годов (смена поколения происходит через 10 лет) были актуальны ассоциации: голод, холод, неприкаянность, разруха, социальная неустроенность, инвалидность, поиски места в жизни, глубокая неприязнь к невоевавшим чиновным людям, порой откровенно презрительно относящимся к боевым наградам фронтовиков (как в романе Даниила Гранина «Мой лейтенант»).

Для поколения 60-х годов — окрыленность Победой в войне, общественный энтузиазм, праздничная атмосфера 9 Мая. Послевоенная юность демонстрировала готовность поработать в студотрядах на стройках века: строительство БАМа, поднятие целины; на строительстве зданий и дорог. Все, что приходилось делать, вызывало восторг и волну энтузиазма, сопровождалось хорошей песней, состоянием общей влюбленности в жизнь.

70-е годы — обязательное участие в праздничной демонстрации, обязательное несение плакатов с уже надоедающими призывами: «Миру мир!», «Мир, труд май!», «Да здравствует...!». Обязательное празднование Дня Победы в кругу друзей. Круг друзей постепенно сокращался: начинала появляться социальная усталость.

Для юношества 80-х годов — Вечный огонь, парад, салют в честь Победы. 90-е годы — то же.

Наше время облагородило идею памяти о войне. Концепт «Бессмертный полк» — это мощная идея объединения всех поколений общей памятью. В России не было семьи, которая не понесла бы утраты в годы войны. «Бессмертный полк» — это стойкость, мужество, воинская доблесть, бесстрашие, жертвование собой во имя жизни, буквально «смертию смерть поправ».

Таким образом, мы видим, что концепт «война», неизменный в семантике своего словесного знака, вызывает ассоциации, соответствующие времени и ситуации. Концепт, таким образом, есть тот языковой фон, на котором проявляются все существенные формы национальной ментальности, национального бессознательного, действие которого так мощно ощутимо в трагические моменты судьбы Отечества. «В лингвокультурологической трактовке эти концепты напрямую отражают национально-культурную, ментальнопсихологическую специфику, ценностные ориентиры народа и личности» [17, с. 40–41].

Концепты в таком понимании оказываются социально значимыми. Они аксиологически окрашены и мировоззренчески ориентированы и могут быть определены как единицы национальной ментальности (специфического способа мировосприятия и миропонимания), задаваемые совокупностью когнитивных и поведенческих стереотипов и установок [2, с. 3]. Концепт не только мыслится, но и эмоционально переживается. Он включает в себя всю прагматическую информацию, связанную с экспрессивной и иллокутивной (функция воздействия) функциями знака [17, с. 41].

Общность этих ассоциативно-образных характеристик складывалась на протяжении всей русской истории. Концепт имеет выраженную национальную окраску. Национальный — относящийся к нации — можно определить как генетически общий знак, имеющий единую биологическую основу. Этнос (народ), в отличие от нации, имеет социокультурную общность [См. об этом: 10]. Нацию определяют следующие неотторжимые факторы: национальный язык как основа национальной культуры и территория, представляющаяся родной в сознании каждого представителя нации. Всякая нация имеет свою самобытную культуру.

«Культура — в широком смысле — все, что создано человеческим обществом благодаря физическому и умственному труду людей в отличие от явлений природы; в более узком смысле — идейное

и нравственное состояние общества, определяемое материальными условиями жизни и выражаемое в его быте, идеологии, образовании и воспитании, в достижениях науки, искусства, литературы» [15, с. 382].

Слова «культ» и «культура» имеют один и тот же корень и совпадают в одном значении: почитание — уважение. Культ — принцип верования. Наиболее распространены пять принципов веры (иудаизм, буддизм, католицизм, православие, ислам). Они определяют столько же типов культуры, в которых человек различается по поведению, по манере одеваться, по манере думать. «Характер веры дает нации неповторимое лицо, — отмечал Ф. М. Достоевский. — Это драгоценность... Это потребность наша всеслужения человечеству, даже в ущерб иногда нашим собственным и ближайшим интересам; это примирение наше с их цивилизациями и извинение их идеалов, хотя бы они и не ладили с нашими... Это потребность быть справедливыми и искать лишь истины. Это жажда жертвы, подвига, доброго дела и главное, что всего дороже — никакого тщеславия, никакого самоупоения» [9, с. 165].

Культура и вера народа традиционны. Традиция — это не только внешняя форма существования общества, это глубокое осознание внутренней сущности этих форм и постоянное их воспроизведение. Именно это требовало почитания, уважения, сохранения. Традицию можно определить, как «...порядок наследования, обеспечивающий воспроизведение сущности наследуемого содержания» [1, с. 38].

«Утрата глубинного внутреннего опыта» в конечном итоге ведет к уничтожению нации, к ее усталости, к утрате «пассионарности» (Л. Н. Гумилев), к ее угасанию, раздроблению, уничтожению. Сохранение связи времен и высокое уважение к прошлому (почитание его), то есть сохранение традиций — это высокий знак культуры общества [1, с. 39].

Таким образом, концепт как знак ментальности имеет определенные черты, выражаемые в бессознательном, и в этом плане является национальным культурным знаком.

Что такое коллективное бессознательное? В 1921 году Л. Витгенштейн публикует психологически-философский трактат о «Непознаваемом», отмечая, что существует, наличествует область чувств и знаний, не доступная номинированию, именованию. Есть область, которая обозначена языковым барьером, — трансцендентная область,

которая, однако же, способна проявлять себя и в культуре, и в науке, и в жизни.

Все, что касается души человека, потрясая ее неизъяснимым волнением восторга, красоты, глубины, силы, глубокого благоговения — не обозначенное словами, выражение глубинного чувства может реализоваться в чудесном поэтическом слове, в музыкальных аккордах, в живописном архитектурном произведении — во всем, что можно определить как творчество.

Явление непознаваемого обнаруживается в психологии: в явлениях архетипов сознания, общих для всех людей независимо от их национальности, выражаемых общими понятиями, такими как жизнь, смерть, судьба, счастье, честь, достоинство, любовь, радость... — то есть все общие понятия с абстрактным значением. Эти общие архетипы сознания были выделены К. Юнгом, который вслед за З. Фрейдом, утвердившим черную психологическую бездну непознаваемого [18, с. 13], соотнес это непознаваемое с памятью инстинктов [20, с. 39].

Мирче Элиаде определил национальный характер непознаваемого в протоформах (прототипах), которые непосредственно характеризуют национальную ментальность. Что есть национальная ментальность? Это способ видеть окружающий мир и оценивать его, видеть и оценивать себя в этом мире (фольклор, прецедентные тексты) и другого, распознавая в нем друга или врага.

Как проявляется национальная ментальность? Обычно незаметная, она являет себя в экстраординарных ситуациях реальными действиями и поступками, которые можно считать интуитивными движениями души.

Именно в творчестве разум, устремляясь к первообразу, выходит за свои границы. Именно в творчестве символ приоткрывает свое содержание. Именно в творчестве личность обретает свое символическое содержание, актуализируя в человеке его духовные устремления, когда дух не удовлетворяется предметной реальностью, но стремится к достижению истины. [3, с.370].

Образность слова (метонимия, метафора, символ) стала рациональным способом осмысления невыразимого.

Всем известно произведение XVI века «Домострой» духовника Ивана Грозного Сильвестра. Это завещание отца сыну, которое содержит строгий «регламент семейной, хозяйственной, религиозной

жизни» [8, с. 3]. Глубинная сущность произведения в том, что образец жизни дома должен стать образцом личности. Хорошее устройство дома, неустанная забота о нем, по мнению автора, — залог духовного и физического здоровья. Средневековый Дом, в котором все было сделано своими руками, по сути, был живым существом, символом рода, живущего по порядку, в согласии с природным законом. Там, где порядок — там духовная порядочность, где порядок — там достаток, где порядок — там честь и достоинство. Так формировалась загадочная русская душа, широтой своей откликаясь «то религиозной, то моральной, то общественной правде» [13, с. 13].

Дом требовал от каждого долженствования, исполнения своего дела, своего долга. Так рутинная жизнь становилась житием — истовым служением жизни по заветам отцов, то есть по чести, по совести, по долгу.

Средневековый Дом стал символом — носителем глубинных традиционных содержаний, не доступных иным способам выражения. «В символах человеческое сознание находит ту единственную возможную опору, которая позволяет ему интеллектуально освоить собственный глубинный содержательный потенциал» [4, с. 41].

Направление когнитивной лингвистики, родившееся в 1980-е годы, связано с тем, чтобы выразить смыслы, индивидуальные для сознания каждого человека, и сделать их понимаемыми в объективном плане. Это индивидуальное восприятие смысла есть не только результат познавательного опыта человека, но и вся область его бессознательного, которое хранит опыт предшествующих поколений.

Суть человеческих поступков в трагических ситуациях, в таких, как война, связанных с потребностью быстрых и решительных действий, по существу, интуитивных, также определяется характером Невыразимого в сознании человека. Именно об этом, о долге, о чести, о совести, о решительности, о жертвенности, о чуде говорит нам роман Даниила Гранина «Мой лейтенант».

Это последний роман о войне, написанный участником событий. В этом произведении писатель вновь возвращается к теме блокады Ленинграда, которую он назвал «эпопеей человеческих страданий» («Блокадная книга»).

Роману предписан эпитафия: «Вы пишете про себя? — Что вы, этого человека уже давно нет». Эпитафия — это изречение, поясняющее замысел автора [16, с. 763], он должен не только выразить це-

лостное тематическое единство текста, он указывает на содержательно важный аспект концептуальной информации, чаще всего имплицитной» [14, с. 195].

В этом, казалось бы, бесхитростном произведении тоже есть информация, которую читатель должен додумать. Есть опорное слово «чудо», которое, по крайней мере, два раза звучит в тексте. Первый раз при ответе на вопрос: почему немцы, достигнув границ города, не вошли в него 17 сентября 1941 года? — «Чудо», — сказал автору старичок-священник. Второй вопрос задал автору немецкий офицер на одной официальной встрече: «Почему мы с нашей высокой цивилизацией не смогли победить Россию?» Автор молчит, но роняет одно слово его жена Римма: «Чудо».

«Чудо — всякое явление, кое мы не умеем объяснить по законам природы: Богу все чудеса доступны. // Диво, необычайная вещь, явление, случай; неожиданные и непредвиденные возможности; едва сбыточные. Чудесный — удивительный, странный, необычайный, превосходный, прекрасный; дивный, изумительный, необычайный, непонятный, непостижимый...» [7, с. 612].

«Мой лейтенант» — это произведение о трагической обороне Ленинграда и страшных 900 дней, увиденных глазами молодого военного и спустя десятилетия описанных с обжигающей правдивостью. Ополчение, которое участвовало в обороне города, практически слилось с самой блокадой. Это тяжелый окопный быт, муки голода, смертный страх и боль. Это взгляд на Великую Отечественную войну с изнанки, это новое видение и чувство событий, казалось бы, уже неоднократно описанных историками.

Герой романа, младший лейтенант Д., то соединяется с образом автора — «я», то автор отстраняется от него во времени — «он».

Жанровое своеобразие этого произведения заключается в том, что это не дневник, не мемуары, не историческое исследование фактов, переживаемых героем в двух лицах, не философское осмысление жизни, но все вместе. Этот жанр можно назвать исповедальной прозой — размышлениями для себя, где не нужно себя выгораживать, прятать, прихорашивать: я все и так о себе знаю, знаю мои падения, мою несостоятельность, мое слабование, страх, отчаяние и не прячу этого (дневниковые, мемуарные записи, обычно смягчают эти оттенки). Можно сказать, что это история души, облаченная в форму публицистики и прозы.

Такой тип повествования, характерный для прозы В. В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья», «Мимолетное», «Последние листья»), А. А. Кожин назвал «орнаментальной прозой», жанром литературы «потока сознания», когда «...основой повествования является личность автора, жизнь его души». Это проза, «...реализующая особый тип художественного мышления... особый лапидарный стиль изложения, не расцвеченный метафорой, но не теряющий от этого имманентной оценочности авторского взгляда на себя, вглубь себя самого» [11, с. 10–11].

Нелицеприятные факты о себе (бабник, пьяница, гуляка — таким он видит себя) не предполагают наличие чужого внимания, излагаются сухо, в короткой (почти безэмоционально протокольной фразе), но поразительно, эта короткая фраза таит в себе невероятную силу сочувствия, сопереживания, сострадания. Эта последняя вещь Даниила Гранина — истинно исповедальное произведение.

Это настоящий роман абсурда. Абсурд (от лат. *absurdus* — нелепый) — бессмысленный, нелепый [15, с. 13]. Ситуация абсурда способна вызывать в восприятии две противоположных реакции: чувство смеха от нелепой ситуации (цирковой абсурд, часто использующийся в репризах и поведении клоунов); чувство ужаса и непонимания того, что происходит. Обе эти стороны абсурда присутствуют в романе.

Начало войны для героя совпало с сильнейшей влюбленностью. Жарким солнечным днем он гулял со своей подругой Риммой в парке, когда к ним подошел военный патруль и потребовал, чтобы они немедленно ушли, потому что началась война. Услышав это, они стали хохотать как безумные: какой удивительный способ выгнать людей из парка. Так началась война для героя.

Он только что получил диплом Политехнического института, звание лейтенанта и распределение на Путиловский завод в отдел танкостроения. У него бронь по роду деятельности. Он обивает пороги, чтобы снять запрет на участие в военных действиях. Непризывной, он уходит в ополчение. Перед этим они с Риммой зашли в ЗАГС, один из оставшихся в городе, и зарегистрировали свой брак. Никаких планов они не строили. «Я уходил на фронт, она на завод» [6, с. 29].

Ополченцев призывают «грудью защитить Отечество» — оружие не выдается, приказано вооружиться в боях. Эшелон ополченцев был разбит на первой же станции. Лейтенант Д. пережил постыдное чувство чудовищного страха, ужаса.

Движение ополченцев начинается с позорного отступления: пыль, жара, безводица, выбрасывание из рюкзака необходимых вещей, только чтобы облегчить движение, стертые до крови ноги в обуви б/у, б/у гимнастерки, кавалерийские синие галифе, пилотка — так выглядел ополченец. Через день в колонне были хромящие солдаты со стертymi до крови ногами. Вспоминая это, Д. думал о том, что их учили идти только вперед, но никто не учил организованно отступать.

Страх героя, дикий, животный, передает его состояние, смятенность, неверие в себя. Сквозь ополчение проходит отступающая кадровая дивизия. Остатки уничтоженной дивизии отправили на переформирование. Ополчение, по существу, остается единственной защитной силой города. Оставив город Пушкин, ополчение дошло до Пулковских высот, и герой видит беспорядочно отступающие наши воинские части, по которым беспрепятственно бьет немецкая артиллерия и авиация. Он видит брешь в обороне. Мчится в город сообщить, что фронт прорван, что немцы вот-вот войдут в город. Он добирается до городского трамвая. Кондуктор требует оплату и говорит: ехал бы на фронт, не платил бы, а ты с фронта, выходи вон. За него платит какая-то старушка. Он вбегает в штаб Армии народного ополчения и поражен спокойствием коридоров, привычной деятельностью девушек-секретарш, которые разносят бумажки-петиции по кабинетам. Лейтенант устраивает там форменный скандал. Его хватают как паникера и ведут расстреливать на верхний этаж. Ему все равно. Он сел и заснул в коридоре. Его разбудили и дали новое назначение в Шушары.

Лейтенант Д., а потом старый писатель так и не понял, почему все-таки его не расстреляли. И почему немцы не вошли в город. Историки блокады уверяли его, что такого события не могло быть, что границы не могли быть открыты. Но он-то пережил этот день, 17 сентября 1941 года.

В 2003 году ему довелось выступать в Берлине в Бундестаге, где он рассказывал о блокаде города. К нему подошел господин, назвавшийся фон Леебом. Гранин осведомился, не является ли он родственником фельдмаршалу фон Леебу, командовавшему группой «Север». Оказалось, что это младший сын фон Лееба, у которого хранились дневники отца с сентября 1941 года по январь 1942 года. Автор не верил, что ценнейшие документы попали к нему в руки. Это тоже было чудо. Перечитывая дневник, он узнал, что немецкие офицеры готовы

были войти в город, но не было приказа из Берлина. Более того, снимались военные части с этого направления и переводились на московское. Фельдмаршал Фон Лееб получил невразумительный приказ продолжать артиллерийский обстрел города и продолжать блокаду его, удушая жителей голодом, но не входя в него. Фон Лееб подал прошение об отставке, полагая, что воевать с мирным населением он не будет. Так автор получил подтверждение того факта, в который никто не верил: ворота в город были открыты, и немцы в них не вошли. Старый писатель, получив дневник фон Лееба, написал так: «Это был счастливый случай, который пришел мне на встречу. Они ходят на встречу, но важно их заметить и не разминуться с ними» [6, с. 91]. Вспомним Л. Витгенштейна, отметившего, что Невыразимое не позволяет открыть себя человеку, но само открывает себя.

«Спустя годы одни священник-умница, оценивая это событие, твердо определил мне: «Чудо. Свершилось чудо». «...И тогда, и теперь я ощущаю это чудо спасенного Ленинграда, казалось бы, обреченного» [6, с. 92, 94].

Главная тема романа высказана исподволь: не генералитет, не ставка выиграли войну, но простой солдат, русский человек... имеющий огромное любящее сердце, плачущее о родной земле, бедствующее от ее боли и страдания, от ее кровавой муки под чужим сапогом. И встал этот солдат, оказавшийся исполином в своем духовном движении, преосуществившемся в мощную грозную силу не только защиты, но и наказания за поругание Отечества, святой земли отцов и дедов. Это было единое духовное движение — мифологема древнего русского символа: «Не бывать врагу на родной земле!» Это почувствовал 20-летний юноша Александр Невский, сказавший своим войнам перед битвой: «Не в силе Бог, а в правде!»

Это зазвучало вдруг и в воззвании-обращении Сталина к народу: «Наше дело правое: мы победим!» И первый тост его за Победу прозвучал так: «За великий русский народ!»

И все-таки лейтенант Д., ставший позднее замечательным ленинградским писателем, никогда не мог понять двух вещей: почему его не расстреляли, отведя в трибунал как паникера, и почему немцы не вошли в город, когда оборона была практически прорвана.

Чудо было и в том, что его хранила судьба, а может быть, Бог, к которому он взывал, переживая страшную первую бомбежку. Само сохранение жизни на войне было чудом.

В январе 1944 года Д. услышал, что наши войска освободили Пушкин. В свое время Д. минировал подходы к Екатерининскому дворцу; смотритель не разрешил заминировать дворец, считая, что немцы — «цивилизованная нация». В освобожденном Пушкине все парки были вырублены, изувечены воронками, дворцы разбиты и уничтожены, ограблены, загажены. Везде были руины, остатки щебня, разбитые фрагменты декора — все было уничтожено. И было чудо восстановления Петродворца, Пушкина, Павловска по фрагментам, по жалким остаткам [6, с. 137]. Слабо верилось в то, что разбитые пригороды-жемчужины Ленинграда можно будет восстановить (в послевоенном Пушкине люди долго жили в землянках). Чудо восстановления совершалось и через научные разгадки секретов мастерства создания керамики, резьбы, лепки, чеканки, живописи — искусства России, Италии, Франции прошлых веков.

Чудом была и жена лейтенанта Д., а потом писателя — Римма. Автор оценит себя, вернувшегося с войны, как пьяницу, бродягу, пропадавшего в самых разных компаниях. Однажды, когда он вернулся домой после очередного пребывания в такой компании, без рубашки, в пиджаке на голое тело, она встретила его, молча взяла корыто, согрела теплой воды, вымыла его, дала чистое белье, вынесла корыто, вытерла пол и сказала ему: «Возвращайся с войны». И ни упреков, ни жалоб на то, что он плохой муж, плохой отец, что быт их никак не устроен, что живут они в маленькой комнатухе, в которой ее усилиями была поставлена печь, здесь же сушилось белье. Это тоже было чудо, отпущенное ему жизнью.

Отмечали День снятия блокады. Д. пригласили на торжественное заседание. Предупредили, что будет сидеть в президиуме. Римма вычистила костюм, нацепила ордена и медали. Д. попросил убрать все, оставил только ордена и медаль за оборону Ленинграда. Пришел заранее. Секретарь обкома неодобрительно посмотрел на него, поморщился, посоветовал снять эти «железки». «Чего так?» — удивился Д. — «Видишь ли, у шефа ничего такого нет, пустой пиджак, нам не посоветовали». Д. выругался: «Да пошли вы все...» Снимать не стал и сел в зале. В романе остро звучат оппозиционные настроения по отношению к генералитету, к власти, к безжалостным принципам ведения войны.

Пришла пора, когда Д. простился с автором. Оказалось, что они совсем разные люди. «Мой лейтенант чтит Сталина, я нет. Он восхищался

Жуковым, мне была не по душе его жестокость и то, как он тратил без счета солдат. Лейтенант клял нашу авиацию, я знал, как героически она воевала на своих фанерных самолетах. Мы стали слишком разными, почти чужими, плохо понимали друг друга. Я был уже старше и многое знал, но Библия учит: «во многой мудрости много печали, и кто умножает познание, тот умножает скорбь». У лейтенанта были одни кумиры, у меня другие. Наверное, их тоже сбросят. Но мой лейтенант все так же жил в пылкой вере, жертвенности и мечтой о прекрасном будущем, в которое я никак не мог попасть» [6, с. 243]. Лейтенант Д. принадлежал к прекрасному поколению людей, которому было интересно учиться, жить, беззаветно дружить и любить.

Во время открытия немецкого мемориального кладбища Гранину представили Густава фот Эттера, который во время войны был в штабе 18 армии. Густав свободно говорил по-русски. Оказалось, перед войной он работал и учился в Воронеже, где готовили немецких летчиков для Германии вплоть до 1941 года [6, с. 244]. У автора был свой интерес к бывшему офицеру: хотелось узнать, почему немцам не были даны указания входить в город. Фон Эттер сказал, что никаких ясных объяснений командиры не получили. Самого же Эттера больше интересовало другое: почему Германия захватила Европу, но не могла покорить Россию. Автор сказал только, что «наверное, потому что мы вели войну справедливую» [6, с. 248]. Густав заметил, что европейские города в таком случае объявляли себя открытыми, а Ленинград так не поступил. «Да, — сказал Д, — мы знали, с кем имели дело, ведь нам обещали стереть с земли Ленинград». Густав никак не мог понять, почему немцы проиграли эту войну. Как высокая цивилизация, армия с крепкой дисциплиной, хорошо вооруженная и накормленная, не могла добиться победы. Что это было? Римма, слушавшая разговор, сказала: «Чудо!» Но чудо — то, что не реально; то, что логически не может произойти; то, что сопровождает миф. Миф полон чудесного, а все чудесное алогично [5, с. 14]. Что такое чудо? — Это оживший миф. Чудо — это волевое духовное усилие, перевоплощенное в поступок, в действие. Миф всегда реализует коллективное бессознательное.

Традиция помнить воинов и защитников земли Русской от внешних врагов — национальная черта русских. Князя Игоря, Владимир, Михаил Черниговский, Александр Невский, Дмитрий Донской — в их

подвигах ценилась и личная праведность, и национальное служение, и самоотверженная, порой жертвенная любовь к родному народу, родному краю, родной земле. С давних пор в сердцах русских воинов звучала библейская правда, которой следовали в страде любой войны: «Нет выше чести, чем лечь за други своя». Князь Игорь на века сказал своим дружинникам: «Лучше быть убитыми, чем полоненными»; «Мертвые сраму не имут».

Миф наилучшим образом выражает коллективное в интуитивном; бессознательное в ситуативном порыве, который является национальной реакцией, национальным ментальным движением, душевным порывом, выражающим духовную суть. Вот почему тема защиты Отечества — это глубоко русская тема, это тема русского богатырства, стоящего за правду-истину и потому непобедимого.

Литература

1. *Альбедиль М. Ф.* Зеркало традиций. — СПб., 2003.
2. *Арутюнова Н. Д.* Введение // Логический анализ языка. Ментальные действия. — М., 1993.
3. *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. — М., 1994.
4. *Берестнев Г. И.* К философии слова (лингвокультурологический аспект) // Вопросы языкознания. 2008. № 1.
5. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. — М., 1987.
6. *Гранин Д.* Мой лейтенант: роман. — СПб., 2015.
7. *Даль В.* Словарь великорусского языка: в 4 т. Т. 4.
8. Домострой: сборник. — М., 1991.
9. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. Избранные главы. — СПб., 1999.
10. *Каган М.* История культуры Петербурга. — СПб., 2000.
11. *Кожин А. А.* Орнаментальная проза В. В. Розанова // Русская речь. Март. 2018.
12. *Колесов В. В.* Жизнь происходит от слова... — СПб., 1999.
13. *Колесов В. В.* Философия русского слова. — СПб., 2002.
14. *Николина Н. А.* Филологический анализ текста: учебное пособие. — М., 2003.
15. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина, Ф. Н. Петрова. — М., 1954.
16. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. — М., 1988. Т. 4.
17. *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М., 1997.
18. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: лекции. — М., 1989.
19. *Элиаде М.* Азиатская алхимия. — М., 1998.
20. *Юнг К. Г.* Психология бессознательного. — М., 1994.

*О. В. Милованова, Э. Т. Деккер,
Санкт-Петербург*

ТЕКСТЫ О ВОЙНЕ И ВОИНСКИХ ТРАДИЦИЯХ КАК СПОСОБ ВОСПИТАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ВОЕННОСЛУЖАЩИХ

В образовательном процессе военного вуза большое значение отводится воспитанию, что предполагает формирование и развитие у военнослужащих как военного профессионализма, так и качеств, необходимых высококонкретной и разносторонней личности. В содержании воинского воспитания важное место занимает и изучение воинских традиций, освоение которых обеспечивает преемственность в работе по формированию у военнослужащих боевых качеств защитников страны.

Важное место в воспитательной работе занимает художественная литература, которая сохраняет и транслирует традиционные ценности. В центре русской литературы лежат нравственные категории служения, совести, ответственности. Особые функции художественной литературы позволяют ей оказывать сильное воздействие на формирование личности воина. В частности, литературные тексты формируют отношение к воинскому долгу, к проблеме войны и мира. Тексты художественной литературы о войне способны помочь курсантам поставить моральные цели и реализовать смысл жизни воина.

На занятиях по русскому языку с иностранными военнослужащими реализуются не только учебные, но и воспитательные цели, главными из которых являются формирование положительного образа России, воспитание интереса к русской культуре. Достижение этих целей осуществляется на основе чтения литературных произведений, мемуаров о Великой Отечественной войне, обсуждения высказываний великих военачальников. Как показывает практика, чтению текстов на военную тематику уделяется особое внимание, так как они не только служат базой для овладения языком специальности, но и ярко иллюстрируют мужество и героизм русских солдат и командиров, силу русской армии. В таких произведениях молодые люди находят духовные и нравственные ориентиры, которые положительно влияют на их мировоззрение и отношение к России, формируют активную гражданскую позицию.

На разных этапах обучения в качестве дидактического материала предлагается использовать произведения о Великой Отечественной войне С. Алексеева, К. Симонова, Ю. Бондарева, А. Твардовского и других авторов военной темы. Творческое наследие этих писателей представляет собой уникальный аутентичный материал, способный не только обучить языку, но и воспитать духовные качества, показать истинные примеры героизма, чести, справедливости. Они создают такие художественные образы, за которыми скрывается твердая авторская позиция — вера в победу и гордость за советский народ, который смог сокрушить врага.

На воспитательный процесс оказывает благоприятное влияние и знакомство иностранных обучающихся с именами военнослужащих, которые занимались изобретательской деятельностью и разработкой новых методов и приемов в области военного дела, имели непосредственное отношение к Михайловской военной артиллерийской академии. Информацию о достижениях этих людей курсанты получают из учебных текстов при обучении разным видам речевой деятельности (чтению, письму, говорению и аудированию). Иностранные обучающиеся узнают о целой плеяде величайших изобретателей, артиллеристов, конструкторов, которые очень значимы для Михайловской военной артиллерийской академии. Назовем некоторые имена. Например, А. Д. Засядко — генерал-лейтенант, конструктор и специалист в области ракетного дела, создавший впервые ракетную установку, с которой можно было произвести залп сразу шестью ракетами; Л. Н. Гобято — выпускник Михайловской военной артиллерийской академии, ставший в начале XX века изобретателем нового оружия — миномета. В учебных текстах также даются сведения о маршале артиллерии В. И. Казакове, который разработал новый метод артиллерийской поддержки атаки двойным огнем валом, впервые примененный на 1-м Белорусском фронте в рамках Бобруйской операции; о маршале Советского Союза Л. А. Говорове, которого называли богом артиллерии и отправляли на самые трудные участки фронта; об отдельной экспериментальной батарее реактивной артиллерии, командиром которой был назначен слушатель Артиллерийской академии имени Ф. Э. Дзержинского капитан И. А. Флёров. Такие уникальные примеры патриотизма, верности воинскому долгу, беззаветного служения Родине повышают интерес к русской истории и культуре, благотворно влияют на становление личности будущего офицера.

К специфическим средствам обучения относится мемуарный текст с учетом специальности. Военные мемуары занимают особое место в профессиональной сфере, так как служат расширению понимания глобальной картины войны и психологии человека в условиях военного времени. Мемуарный текст является уникальным материалом, который обладает познавательной, воспитательной и практической ценностью при обучении русскому языку иностранных военнослужащих. Кроме этого, текстовый материал воспоминаний является источником профессиональной и страноведческой информации, позволяет получить сведения о военной истории России. Иностранцам военным служащим для изучения предлагаются такие тексты в жанре воспоминаний о войне, как мемуары Г. К. Жукова, М. И. Казакова, К. К. Рокоссовского, Н. Н. Воронова, А. М. Сапожникова и других. В качестве примера приведем небольшой отрывок из книги Г. К. Жукова «Воспоминания и размышления»: *«Среди многих других событий прорыва блокады Ленинграда в моей памяти остался один небезынтересный случай. Было это 14 января 1943 года. Нам доложили, что между Рабочим поселком № 5 и Рабочим поселком № 6 наши артиллеристы подбили танк, который по внешнему виду резко отличался от известных нам типов боевых машин. Причем гитлеровцы предприняли настойчивые попытки эвакуировать его из «нейтральной зоны».*

Мы заинтересовались этим сообщением и приказали создать специальную группу в составе стрелкового взвода и четырех танков, которой была поставлена задача захватить вражеский танк, отбуксировать его в расположение наших войск, где его надлежит затем тщательно обследовать. Группа поддерживалась мощным артиллерийско-минометным огнем.

В ночь на 17 января группа во главе со старшим лейтенантом Косаревым приступила к выполнению боевого задания. Участок местности, где находился подбитый танк, противник держал под непрерывным обстрелом. Тем не менее захваченную машину удалось отбуксировать. Доставили даже формуляр танка, подобранный на снегу.

Танк действительно оказался необычной конструкции. Было установлено, что это экспериментальный образец нового тяжелого танка «тигр» № 1, направленный гитлеровским командованием на Волховский фронт для испытаний.

Захваченный танк был передан на всестороннее исследование. Опытным путем специалисты установили его наиболее уязвимые части. Результаты были незамедлительно сообщены всем советским войскам. Поэтому, когда потом во время Сталинградской и Курской битв немцы применили «тигры», наши танкисты и артиллеристы уже смело вступали с ними в единоборство» [2, с. 183].

Военные мемуары, как считает Э. Н. Анохина [1, с. 29–30], по своим содержательным и смысловым характеристикам максимально ориентированы на личность военнослужащего и направлены на то, чтобы передать профессиональный и жизненный опыт великих полководцев, которые внесли неоценимый вклад в победу над врагом. Читая мемуарные тексты, иностранные военнослужащие получают наиболее полное представление о военачальниках-артиллеристах периода Великой Отечественной войны, их месте и роли в развитии российского и мирового военного искусства. Кроме того, воспоминания о войне содержат ценнейший материал о подвигах малоизвестных героев, раскрывают их мироощущения, моральное состояние в условиях военного времени. В мемуарах функционирует огромное количество имен людей разных национальностей, подвиги которых стали символом мужества, самоотверженности и отваги, что особенно важно знать молодым людям, которые посвятили свою жизнь служению Родине. Примеры героизма бойцов разных национальностей, сражавшихся плечом к плечу против врага, способствуют укреплению дружбы между народами. В связи с этим чтение мемуарного текста способствует актуализации фоновых знаний, формированию у обучающихся положительных качеств, интеллектуальных и творческих способностей, присущих командиру, а также воспитанию будущих военачальников.

Иностранные военнослужащие, обучающиеся в Михайловской военной артиллерийской академии, учатся рядом с российскими курсантами и осваивают их нравственные ценности. Следует отметить, что сегодня российская система образования и воспитания возвращается к традиционным нравственным и духовным ценностям. Особое место среди качеств российских воинов всегда занимали любовь к Родине, высочайший патриотизм. Великие полководцы и военачальники неизменно подчеркивали первостепенное значение духовно-нравственных сил среди других слагаемых боеспособности войск. Чувство чести, по мнению А. В. Суворова, было главной пружиной,

двигавшей воинов на ратные дела. У военнослужащих патриотизм в его высшей пробе проявляется в верности воинскому долгу, в беззаветной службе Родине. Для воспитания патриотизма и гражданственности будущих офицеров всегда особое значение имели примеры жертвенного отношения к защите Родины. Иностранные обучающиеся впитывают уважительное отношение к России в ходе обучения в Михайловской военной артиллерийской академии, в том числе в процессе изучения русского языка. Особо значимую роль в этой работе играет формирование отношения к академии, ее истории и традициям.

Для иностранных обучающихся важное значение имеют занятия во внеурочное время в системе военно-научной секции (ВНС) кафедры русского языка. Военно-научная работа участников этой секции обычно ориентирована на планируемую тему научно-практической конференции кафедры «Язык. Культура. Образование», организующейся ежегодно на протяжении последних шести лет. Например, конференция 2019 г. была посвящена деятельности Ю. В. Бондарева. Образ Ю. В. Бондарева значим для Михайловской военной артиллерийской академии: этот писатель создал роман о подвиге артиллеристов во время Сталинградского сражения. Кроме того, он воевал под командованием А. М. Сапожникова, генерал-лейтенанта артиллерии, который несколько лет служил в Михайловской военной артиллерийской академии. По уже сложившейся традиции конференцию открыли участники военно-научной секции, в выступлении которых прослеживался мотив преемственности в истории академии. Рассказывая о роли выпускников академии в период Великой Отечественной войны, они предложили следующую информацию, которая была заимствована из «Летописи Военной академии ракетных войск стратегического назначения им. Петра Великого» (несколько лет Михайловская военная артиллерийская академия была филиалом этого учебного заведения): *«Артиллерийская академия имени Ф. Э. Дзержинского, как тогда называлась наша академия, сыграла важную роль в подготовке артиллерийских кадров как для защиты Ленинграда, так и для защиты Советского Союза в целом. Среди военачальников наиболее известен Маршал Советского Союза Л. А. Говоров, который на тот момент был начальником академии. Его незаурядные профессиональные качества позволили ему блестяще использовать возможности артиллерии во время защиты*

Москвы. С апреля 1943 г. он руководил войсками, оборонявшими блокированный врагом Ленинград.

28 июня 1941 г. была сформирована отдельная экспериментальная батарея реактивной артиллерии (БМ-13), которую в годы Великой Отечественной войны называли «катюша». Командиром батареи был назначен слушатель Артиллерийской академии имени Ф. Э. Дзержинского капитан И. А. Флёров. Батарею Флёрова направляли на самые ответственные участки» [5, с. 341].

Чтобы подчеркнуть роль артиллеристов в годы Великой Отечественной войны и раскрыть тему преемственности в военной профессии, курсанты предложили вниманию участников конференции стихотворение К. Симонова «Сын артиллериста» — поэта и участника Великой Отечественной войны. Это стихотворение посвящено военной дружбе, теме воспитания в молодом поколении смелости, чувства ответственности и долга, самоотверженности. В сложной военной ситуации молодой офицер Петров с риском для жизни совершает подвиг и, будучи тяжело раненым, повторяет слова майора Деева, который заменил ему погибшего отца: «Держись, отец: на свете два раза не умирать. Ничто нас в жизни не может вышибить из седла...» [4, с. 234].

Конференция «Язык. Культура. Образование», проходившая 27 февраля 2020 г., была посвящена 110-й годовщине со дня рождения А. Т. Твардовского. Открывавшие эту конференцию курсанты-участники ВНС читали стихи Твардовского о Великой Отечественной войне. Этот поэт участвовал в Великой Отечественной войне и в своем творчестве до конца жизни обращался к военной теме. Всё увиденное и пережитое на фронтовых дорогах не могло не оставить след в душе поэта. С трагического лета 1941 года начался качественно новый этап творчества Твардовского, для него это было время «второго рождения». Поэтический стиль А. Твардовского многогранен, отличается яркостью и многоголосием. Поэтому, по нашему мнению, на занятиях по русскому языку с иностранными военнослужащими во внеурочной деятельности следует активно использовать поэтические произведения А. Твардовского.

Ежегодно сотрудники кафедры русского языка в день рождения Михайловской военной артиллерийской академии организуют мероприятия, которые способствуют распространению среди курсантов специального факультета знаний об истории академии: организуются

викторины, вечера, посвященные ученым и военнослужащим, которые преподавали в академии. В декабре 2019 г. участники ВНС предложили курсантам-первокурсникам литературную композицию «Мы — михайловцы». В форме спектакля-путешествия в прошлое курсанты рассказали о Великом князе Михаиле Павловиче Романове — основателе академии, перечислили имена лучших преподавателей, которые обучали офицеров-артиллеристов в течение двух столетий. Через все их выступление проходил мотив преемственности в формировании офицеров-выпускников академии. В ходе выступления курсантов прозвучали воспоминания одного из выпускников Михайловской академии — генерал-лейтенанта М. Н. Промтова, оставившего светлые слова благодарности своим преподавателям: *«Давно это было... многое, очень многое позабыто, но кое-что осталось в памяти. Отец мой был артиллеристом. И я стал мечтать: идти по стопам отца и служить непременно в артиллерии. Для этого надо было кончить единственное в то время Артиллерийское училище — Михайловское. Попасть в него было нелегко, конкуренция при поступлении была серьезная!.. Наконец-то исполнилась заветная моя мечта!..»*

Состав учебного персонала Училища был в полном смысле слова выдающийся! Кроме научных предметов — чисто светского характера — нас знакомили с хорошими манерами и танцами. Теперь, когда я пишу эти строки, я преисполнен чувствами самой глубокой, искренней и горячей любви и благодарности к Михайловскому артиллерийскому училищу, давшему мне возможность сделаться артиллеристом и провести в нем юные годы свои в ясной, безоблачной атмосфере радостного, счастливого и редкого благополучия» [5, с. 134]. Воспоминания такого рода дают яркое представление о времени становления академии в XIX веке.

Участники поэтического спектакля рассказали также о роли выпускников академии в событиях Великой Отечественной войны. Прозвучали стихи Л. Дудина о подвиге слушателя академии — капитана Флёрова («Баллада о капитане Флерове»), который командовал первой батареей знаменитых «катюш». Выступающие напомнили зрителям о том, что сегодня выпускники и преподаватели Михайловской военной артиллерийской академии верно служат России, совершают подвиги в горячих военных точках. Один из них — Виктор Горюнов — написал стихотворение «Виват! Виват!», в котором развивается мотив преемственности в деятельности вуза.

Таким образом, в преподавании русского языка как иностранного литературный и мемуарный тексты выступают не только материалом для формирования, развития и совершенствования различных видов речевой деятельности, но и являются главным источником информации о культуре, истории, традициях страны изучаемого языка, что, безусловно, положительно влияет на воспитательный процесс и формирует позитивное отношение к России.

Литература

1. Анохина Э. Н. Мемуарный текст как средство внеаудиторной работы // Новое в лингвистике и методике преподавания иностранных и русского языков: межвузовский сб. ст. Ч. II / ВИ(ИТ). — СПб., 2016. 202 с.
2. Жуков Г. К. Воспоминания и размышления: в 3 т. Т. 2. 7-е изд. — М., 1986. 327 с.
3. Засадская И. И. Коммуникативно-ориентированный подход к обучению чтению текстов по специальности: средний этап обучения: автореф. дис.... канд. пед. наук. — М., 1996. 25 с.
4. «Идет война народная...». Стихи о Великой Отечественной войне. — М., 2015. 331 с.
5. Летопись Военной академии ракетных войск стратегического назначения им. Петра Великого: в 4 т. Т. 4. — М., 2008. 373 с.

*И. И. Толстухина,
Санкт-Петербург*

КАК ГОВОРИТЬ СО СТУДЕНТАМИ-ИНОСТРАНЦАМИ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ?

В учебные планы аспектных занятий со студентами-иностранцами гуманитарных специальностей (развитие речи, лингвострановедение, история России, история русской литературы, комментированное чтение, аналитическое чтение и др.) входит, как правило, тема Великой Отечественной войны — той части Второй мировой войны, которая стала героической, незабываемой, горькой и славной эпохой в жизни нашей страны. Какие цели мы, преподаватели, преследуем, обращаясь к этой важнейшей национальной теме? Очевидно, нам хотелось бы прежде всего, чтобы наши ученики узнали достоверные факты о решающей роли России в победе над фашизмом, о неисчислимых жертвах, принесенных нашим народом в борьбе с этим злом.

В то же время опыт показывает, что «иностранная молодежь, к сожалению, плохо ориентируется в реальности военного времени в России, иногда доверяет ложной или тенденциозной трактовке событий значимого для россиян и всего мира исторического периода. Недостаточная информированность сочетается со стереотипами и высказываниями негативного характера» [3]. Студенты могут не знать дат начала и окончания Второй мировой и Великой Отечественной войны, соотношения сил ее участников, целей Гитлера, числа жертв, понесенных Советским Союзом. Могут иметь искаженные представления о самых разных сторонах жизни советского общества в годы войны.

Косвенным подтверждением непонимания роли Советского Союза в борьбе с фашизмом явился результат опроса иностранных студентов — учащихся российских вузов. На вопрос, с чем ассоциируется у них Россия, только что приехавшие в Пензенский государственный университет дали такие ответы: с алкоголем (76%), холодом (64%), матрешками, шапками-ушанками, балалайками (13%) [6]. У студентов Дальневосточного университета, уже поучившихся несколько лет, наша страна ассоциируется с большой территорией, президентом Путиным, Москвой, медведем, блинами, красивыми девушками, СССР [8]. Как постепенно расширяются представления иностранных учащихся о России, показал эксперимент, проведенный в Приволжском медицинском университете Нижнего Новгорода. Студенты первого курса смогли назвать только три ассоциации: холод, Путин, Гагарин. Видение второкурсников расширилось, среди ответов названы масленица, Новый год, балет, Кремль, елка, лыжи, снеговик, Пушкин, Горький, Ленин, Горбачев. Студенты 3 курса добавили пельмени, блины, Рождество, ярмарку, День Победы [4]. Однако ассоциации, связанные с ролью нашей страны в борьбе с фашизмом, отсутствовали, к сожалению, во всех случаях.

Краткая информация о Великой Отечественной войне, предлагаемая преподавателем на занятии по литературе перед чтением того или иного произведения, не всегда помогает учащимся, она недостаточна, часто просто не усваивается. Так, например, китайский студент Х. Б., прослушавший рассказ преподавателя о блокаде Ленинграда, об эвакуации в начале войны из города женщин, детей, интеллигенции, тем не менее позже пишет в своем сочинении: «Чтобы продемонстрировать уверенность коммунизма в победе над нацистами, государство

требует, чтобы развлекательные заведения были открыты, а звезды оперы в городе также должны оставаться, воспевать родину и обеспечивать народу насыщенный досуг». Этот пример демонстрирует, насколько тенденциозными источниками могут пользоваться наши ученики, какие культурные барьеры мешают им в понимании исторической ситуации в чужой стране и иных нравственных ценностей. В этом конкретном случае пришлось вновь не просто сказать о бережном отношении власти к артистам, музыкантам, художникам, писателям, но привести яркий пример — эвакуацию Мариинского театра, знаменитую труппу которого приняли в городе Пермь (Молотов), предоставив возможность в течение трех лет полноценно трудиться в городском театре. Сейчас балетная труппа Пермского театра считается уникальной, она широко известна в театральном мире. Все ее артисты — выпускники хореографического колледжа, основанного эвакуированными из Ленинграда знаменитыми танцовщиками. Объясним студентам, что в блокадном городе остались артисты, не пожелавшие по разным личным причинам покинуть его. Их самоотверженная работа в тяжелейших условиях на сцене театра музыкальной комедии, во фронтовых бригадах, на оборонительных рубежах совершалась не по приказу, а из преданности своему городу. Другая причина высказанного мнения о принуждении ленинградцев к защите города и артистов к развлечению жителей, возможно, состоит в том, что «идеи самопожертвования, гражданского долга, патриотизма не востребованы» [2] у современной молодежи, неблизки им, часто — непонятны.

В статьях Н. А. Востряковой и Ю. Шеверевой [9] приводятся грустные факты равнодушия и недоброжелательности обучающихся в Волгограде и туристов к истории великого города. Небрежность и насмешка звучат в словах студентки из Кении: «В Волгограде люди любят говорить о Второй мировой войне» [2]. Непонимание и высокомерие — в высказывании американца, назвавшего «недочеловеками» героев, которые закрывают амбразуру дота своим телом или бросаются под танк: у них отсутствует, считает этот гость, естественный для человека инстинкт самосохранения [9].

Причины незнания и неприятия правды в вопросах о войне могут носить характер исторический, идеологический, психологический и даже экономический. Высказанная прямо или предложенная в учебном, в публицистическом тексте объективная информация будет

легче принята представителями стран, тоже в 1939–1945 гг. противостоящих фашизму или японскому империализму, и сопоставлена со своей историей, а теми, чьи страны были соучастниками гитлеровского нашествия или в которых сегодня замалчивается роль Советского Союза в разгроме фашизма, может быть сочтена пропагандой.

Одной из главных причин удивления героическому поведению русских людей в экстремальных ситуациях, отторжения от фактов военного прошлого могут быть проявления этноцентризма, «психологической установки воспринимать и оценивать другие культуры через призму своей культуры» [7]. Собственная культура, образ жизни, поведение людей своего сообщества является в привычных представлениях нормой, правильным, все чужое воспринимается как неестественное, странное, возникает неприязнь к нему, уничижительное отношение.

Таким образом, цель занятий о Великой Отечественной войне — «расширение информационного поля на эту тему и формирование у студентов-иностранцев позитивного образа России как страны-победителя фашизма и защитницы мира» [3], успешное осуществление межкультурной коммуникации.

Большие возможности для решения этих задач открываются на занятиях по русской литературе. Преподаватели литературы хотели бы не только передать истинные исторические факты, помешать искажению истории, но и вызвать у студентов сердечный отклик, сострадание к боли, сочувствие трагедиям миллионов мирных людей и глубокое уважение к ним, заплатившим здоровьем и жизнью за свободу свою и многих стран. Но возможно ли вызвать сопереживание, искреннее чувство печали о погибших у студентов иных стран, новых поколений? Многие считают, что эта цель совершенно недостижима уже ввиду временной дистанции: ведь для молодых людей время войны с Германией так же далеко, как для старших поколений война 1812 года. С таким объяснением невозможно согласиться: отдаленность событий во времени далеко не всегда является решающим фактором, мешающим эмоциональному восприятию. Нас может волновать не только смерть Пети Ростова, которого читатель полюбил за чистоту и искренность, Андрея Болконского, но и гибель войска князя Игоря, и муки рязанцев в XIII веке — это не всегда будет зависеть от национальности, а скорее от общего уровня культуры, степени открытости

новому искусству. Уже не один век отзываются сердца на яркость, экспрессию описания давней беды: «Бились день, бились другой, на третий день к полудню пали стяги Игоревы... тут кровавого вина не достало, тут пир окончили храбрые русичи... Никнет трава от жалости, деревья с печали к земле приклонились»; «И во граде многих людей, и жен, и детей мечами посекали. А других в реке потопили. И не осталось во граде ни одного живого: все равно умерли и единую чашу смертную испили. Не было тут ни стонущего, ни плачущего: ни отца и матери о детях, ни детей об отце и матери, ни брата о брате...». В душевном отклике скажется не чувство патриотизма, какого не может быть у читателей-иностранцев, но личная способность к восприятию и сила таланта художника. Экскурсовод из Волгограда свидетельствует, что у скульптуры «Скорбящей матери» на Мамаевом кургане не звучат ернические вопросы, люди разных национальностей стоят в горестном молчании [2] — эта скорбь понятна всем, она существует вне времени. **Высокое искусство в методике предъявления военной темы становится нашим союзником.**

Следовательно, одно из первых условий завоевания сердец инокультурных учащихся — тщательный отбор материала, обращение к эпизодам, ситуациям, образам войны, близким человеку любой культуры, и обязательно в художественно совершенных текстах. Назовем произведения и стороны военной действительности, которые неизменно, по нашему опыту, вызывают у студентов заинтересованность. Так, большое впечатление производит на нашу аудиторию классический рассказ В. О. Богомолова «Первая любовь»: его воюющие герои молоды, переживают чувство сильной любви, ждут ребенка, строят планы — все это близко учащимся. Рассказ трагичен: в бою за высоту девушка-санинструктор погибает, унося с собой зарождавшуюся жизнь. У студентов возникает вопрос: почему искренне любящий девушку молодой офицер не добился освобождения ее от боя? Обсуждение этого вопроса приблизит читателей к пониманию психологии юных фронтовиков, их убеждений, принципов. Происходит и более общий разговор — об участии в войне женщин, об их судьбах. Какую службу несли они в армии? Чем объяснить их решение идти на фронт? О девушках-бойцах банно-прачечного отряда говорится в рассказе Б. Васильева «Ветеран», заставляющем задуматься и высказаться об отношении новых поколений к участникам войны. Достойны ли их

простые военные труды уважительной, неформальной памяти? Есть ли в общей победе их вклад?

Другие страницы войны, которые побуждают студентов к активному разговору, — участие в войне детей. Чтение рассказа «Иван» (или фрагмента из него) В. Богомолова может быть подкреплено просмотром фильма А. Тарковского «Иваново детство». Содержание рассказа вызывает у студентов вопросы: Как может оказаться ребенок на фронте? Что такое «сын полка»? Чем подросток мог помочь опытным солдатам, целесообразно ли это с военной точки зрения? Человечно ли? Как влияет участие в военных действиях на психику подростка? Беседу на эту тему поможет подготовить и рассказ А. Платонова «Маленький солдат». О реальной помощи подростков, участников бытовых отрядов, жителям блокадного города, о раннем взрослении юных ленинградцев студенты узнают из суровых, бесхитростных стихотворений Ю. Воронова («Нам в сорок третьем выдали медали и только в сорок пятом — паспорта»), из рассказа В. Конецкого «Кто смотрит на облака...». Обращение к этим произведениям вызывает у студентов доверие (этих авторов трудно заподозрить в пропаганде), располагает к чтению, создает представление о том, почему война для нашей страны была отечественной, народной и попутно знакомит с разной художественной манерой писателей. Для более подготовленных учащихся будет интересен рассказ В. Быкова «Круглянский мост», в котором автор поднимает целый комплекс сложных нравственных вопросов, в том числе жестокости на войне и цены победы.

Может заинтересовать иностранцев и почти незнакомая для многих из них сторона войны — партизанская борьба, сыгравшая большое значение в жизни оккупированных территорий. В этом случае мы прибегаем к использованию на занятии настоящих реликвий — подлинных писем, наград, фотографий, сохранившихся в семьях преподавателей. Такие иллюстрации имеют и историческое, и методическое значение. Они правдиво отражают время, не подвержены искажению действительности [5]. В то же время семейные документы расширяют кругозор, обогащают словарный запас, способствуют порождению речи. Атмосферу военного времени передает уже внешний вид военных писем: студенты с интересом рассматривают солдатские треугольники, открытки с картинками на военные темы и надписью «Смелого пуля боится, смелого штык не берет», листы пожелтевшей

почтовой бумаги с рисунком в левом верхнем углу — девушка прощается с другом-солдатом. Ниже помещен куплет из песни: «А всего сильней желаю Я тебе, товарищ мой, Чтоб со скорою победой Возвратился ты домой!» Вопросы вызывает штемпель почти на каждом письме: «Просмотрено военной цензурой». Многие письма написаны карандашом. После такого введения раздаем студентам несколько цитат из писем, просим пересказать, о чем пишет автор письма своей жене, и прокомментировать прочитанное. Вот примеры таких цитат:

1. *«Я по-прежнему здоров. Ни зимние холода, ни слякоть и дождь весенние, из-за которых порой бывал сутками мокрым по горло, не повлияли на меня. Скоро снова «в путь дорожку дальнюю»... Враг коварен и еще силен. С каждым днем борьба становится ожесточенней, поэтому я готовлюсь каждый раз ко всяким неожиданностям... Вот уже двенадцатый месяц жесточайшей войны. Много читал, слышал, видел в кино о войнах ранних периодов, финскую войну испытал сам, но эта война, кажется, затмит своей жестокостью, величиной разрушения и жертв все предыдущие войны. Много мне пришлось уже видеть: поля сражений, сгоревшие деревни, беженцев, тыл немцев. Если выпадет счастье вернуться домой, будешь вспоминать все как какой-то кошмарный сон».*

2. *«Как это ни странно, но факт, письмо пишу из тыла немецкого. Нахожусь за линией фронта... Крестьяне здесь относятся к нам хорошо. Наша братия не пускает в занятые села врагов. Получается своеобразное окружение, внутри которого властвуют советские законы и люди... Такая мирная обстановка... В полях колосится рожь, зреют овощи. Ни выстрела не слышно. Кормят нас крестьяне, очень хорошо... Но через день-два все это будет позади, вокруг будут оборонные до основания жители, которые и хотели бы, да не в состоянии что-либо дать. Снова тяжелый путь, путь к победе или к смерти. Но все-таки постараемся, чтобы это был победный путь. Немцы, иногда пьяные, лезут, как саранча. Вот потому мы здесь, чтобы задержать их продвижение...»*

После чтения и комментирования фрагментов из писем возникает естественный разговор о том, как была организована партизанская жизнь, как партизаны помогали армии. Студенты задают обычно много вопросов, преподаватель старается удовлетворить их интерес, попутно вводит новую лексику.

Существенный критерий выбора материала о войне для занятия — учет так называемого принципа «локальной валентности» (Л. А. Шейман). Не раз отмечалось, что в работе с этой темой нужно особенно взвешенно учитывать различие ее восприятия учащимися разных национальностей [2]. Так, в польских группах хорошо воспринимается повесть В. Богомолова «Зося» (1965, кинофильм — 1967) о первой, почти мальчишеской любви юного советского офицера к польской девушке. Немецкие студенты и стажеры с интересом воспринимают анализ романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба»; сильное впечатление производит на них страница, где описана встреча после окончания Сталинградской битвы на промерзшем пустыре старухи в равном мужском пальто и высокого пленного немца, ищущих палками под снегом пропитание — листья капусты или картофелины величиной с желудь. Немец увидел старуху и «сказал медленно и потому торжественно: «Здравствуйте, мадам!». Старуха, неторопливо отведя рукой шмотье... взглянула полными доброты и ума глазами и величаво, медленно ответила: «Здравствуй, пан!» Это была встреча на самом высоком уровне представителей двух великих народов». Оба пережили столь многое, что ненависти не осталось, у них хватает сил понять положение друг друга и начавшуюся новую жизнь. Другая сильная сцена: пленные достают из разрушенного дома трупы советских людей. Старая женщина плачет над мертвой девушкой, с ненавистью смотрит на немецкого офицера, повязавшего рот и нос от смрада платком. Она идет к нему так решительно, что часовые не смеют ее остановить, все вокруг ожидают чего-то страшного. И в последнюю минуту, подойдя к брезгливому немцу вплотную, женщина достает из кармана кусок хлеба и сует ему: «На, жри, жри!» Эти и подобные сцены не нуждаются в толковании, они так сильно рисуют мудрость, благородство победителей, что остаются в памяти навсегда.

Яркие примеры нравственной высоты, достоинства, неизменных для советских людей этических ценностей мы должны успеть дать нашим зарубежным ученикам, пока они учатся в России. Нужно постараться на материале военной темы создать коллективный портрет советского военного поколения — мужественных патриотов, умеющих любить семью, друзей и родину, чистых людей с высоким пониманием долга, чести и достоинства. В «Блокадной книге»

А. Адамовича и Д. Гранина есть много эпизодов, показывающих, как люди помогали друг другу. Одна из глав так и называется — «У каждого был свой спаситель». Да, не все могли быть стойкими, были случаи каннибализма — не нужно бояться признать это, такое переживали многие народы в острые, долгие периоды голода. Но внимание нужно привлечь к другому — что помогало выжить? Забота о другом человеке, строгая самодисциплина, ответственность, солидарность. Молодым людям любой национальности нужны примеры силы духа, нравственные ориентиры. Врач Мария Ершова считает, что выжила чудом. Когда она уже не вставала, умирала, соседка, у которой была маленькая дочь, взяла ее к себе, топила печку, кипятила воду. Авторы делают вывод: «Спасались, спасая. У каждого был свой спаситель. Выжили потому, что кому-то нужны были больше даже, нежели самому себе» [1, с. 125]. Теперь дружат внуки этих соседок. Для многих матерей, для простых солдат долг, героизм, жертвенность в ту пору были естественны. Знали ли эти люди радость в течение четырех долгих лет? Переживали ли моменты счастья? Чтобы найти ответ, необязательно читать длинные произведения, иногда достаточно отрывка, небольшого фрагмента. Историк Т. Токарева «помнит, знает счастливые моменты своего блокадного жития-бытия, они связаны с человеческой взаимовыручкой и добром, сделанным тебе, сделанным тобой» [1, с. 126]. Простой печник, отец восьмерых детей, четверо из которых уже не встают, берет с улицы к себе домой двух чужих голодных, замерзающих женщин. Отогревает их у своей печки три дня. Они идут домой, тут муж-фронтовик приносит домой паек с пшеном и сгущенкой. И первое желание у них — идти к тому печнику. Так выстраивается цепочка добра. Собранные авторами в книгу частные истории оказываются убедительнее многих публицистических и учебных статей.

Из «Февральского дневника» Ольги Берггольц выбираем несколько строф второй части — вид блокадного Ленинграда, быт его жителей — и отрывок из шестой части:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
где смерть, как тень, тащилась по пятам,
такими мы счастливыми бывали,
такой свободой бурною дышали,
что внуки позавидовали б нам.

О да, мы счастье страшное открыли —
достойно не воспетое пока, —
когда последней коркою делились,
последнею щепоткой табака...

Можно спросить, понятны ли, естественны ли для наших молодых учеников эти порывы — отдать, поделиться последним? Чем они их объясняют? Каждый ли человек способен на такой поступок? И прав ли поэт — могут ли внуки позавидовать блокадникам?

Военная тема в том случае может быть интересна современным студентам, если она будет затрагивать невоенные, вневременные вопросы: как складываются человеческие отношения в тяжелой, экстремальной ситуации? Есть ли границы преданности у настоящего друга? На какие жертвы готов пойти любящий человек? Чем может и чем не может человек пожертвовать ради сохранения своей жизни? Что означает понятие порядочности? Как проявляется в кризисной ситуации чувство патриотизма? Когда человек может чувствовать себя счастливым? Могут ли понять друг друга люди, несколько лет не встречавшиеся, жившие разной жизнью?

Студенты 4 курса, читавшие с преподавателем рассказ А. Платонова «Возвращение», горячо размышляли о ситуациях, изображенных в нем. Вот что пишет Ч. Чжэн: Когда я читал рассказ «Возвращение», мое сердце почти не стучало, мне так тягостно было, что не мог дышать. Уже прошло много времени, но я не могу избавиться от моих чувств, когда вспоминаю события произведения; мне кажется, что я сам участвовал в них, я как будто где-то видел, как отец «кинул свой вещевой мешок из вагона на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети». Счастливые слезы! Я читал несколько произведений русской литературы, и мне они нравились. Но одно из них, единственное, стало потрясающим для меня — это рассказ «Возвращение». Я уже не знаю, сколько раз я вспоминал события этого рассказа, и каждый раз у меня появлялись разные мысли о нем. В этом тексте отражается человеческая слабость и сердечные противоречия. Вот Алексей Иванов. У него есть жена, дети. Но после войны он почему-то не хочет возвращаться домой. Кажется, я понял его: это оттого, что солдаты долго сражались с врагами, они уже потеряли привычку к обычной жизни.

Б. Кунь размышляет: В рассказе повествуется о послевоенной жизни и любви. Я разговаривал с моим другом по-китайски об этом рассказе, он слушал и тоже чувствовал себя очень взволнованным. Мы долго обсуждали этот рассказ. Когда война закончилась, Иванов не сразу направился домой, но сначала сопровождал Машу в ее город. Может быть, он не хочет встретить свою жену и детей? Нет. Он не любил свою жену? Нет. Но за четыре года войны он перечувствовал многое. Он всегда носил с собой оружие, он жил на грани смерти. Ему сейчас нужно простое общение и спокойствие, чтобы действительно поверить, что пришел конец войне. Я очень понимаю Иванова, потому что война несет человеку невообразимую жестокость.

Н. Иен делает выводы: Рассказ заканчивается подлинным, настоящим возвращением. Только теперь капитан Иванов действительно возвращается домой, к семье, к мирной жизни, к естественным чувствам отца и, наверное, еще к себе, которого он потерял за четыре года. От равнодушия и отчужденности он возвращается к любви, к состраданию. Дети спасли семью. «Обнажившееся сердце» Иванова теперь будет вести его.

Представление о том, что значила и значит Великая Отечественная война для России, не может сложиться за одно занятие. Нужна продуманная система обращений к этой теме на протяжении четырех-пяти лет, тщательный, зависящий от состава конкретной группы, отбор материала, разумная последовательность введения разных ракурсов темы, ее микротем. Нужно избегать резкости, категоричности, навязчивости в раскрытии дорогой для нас темы, не спешить, терпеливо искать новые, актуальные подходы к ее освещению. И если студенты на нескольких занятиях испытают сильное эмоциональное переживание — от текста, фильма, беседы с преподавателем, если перенесутся мысленно в другое время, задумаются над чувствами тех, кто жил во время войны, им легче будет понять цену, которую заплатила за победу над фашизмом наша страна.

Литература

1. Адамович А. М., Гранин Д. А. Блокадная книга. — М., 1982.
2. Вострякова Н. А. Тексты о Великой Отечественной войне в практике преподавания русского языка как иностранного // Мир русского слова. 2018. № 2.

3. *Иванова А. П., Лаврова О. В., Толстухина И. И.* О войне будем помнить вместе // Педагогическое образование в России. 2016. № 11. С. 52–58.
4. *Иностранные студенты* рассказали, с чем у них ассоциируется Россия. URL: <https://ria.ru/20181213/1547930773.html>
5. *Коншин-Рачинский-2 А.* Семейные реликвии — это история нашей страны! URL: <https://proza.ru/2016/07/18/2027>
6. *Мухаева В. А., Оразмурадова А. М.* Образ России в представлениях иностранных студентов (на примере ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет») // Вестник ПензГУ. 2017. № 4 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-rossii-v-predstavleniyah-inostrannyh-studentov-na-primere-fgbou-vo-penzenskiy-gosudarstvennyu-universitet> (дата обращения: 21.10.2020).
7. *Проблема восприятия иных культур: этноцентризм, культурный релятивизм.* URL: <https://studfile.net/preview/2790065/>
8. *Россия и ДВФУ глазами китайских студентов.* URL: https://www.dvfu.ru/expertise/news/alma_mater/dvfu-glazami-kit-studentov
9. *Шеверева Ю.* Что она кричит? Какие вопросы задают иностранцы в Волгограде // Аргументы и факты. Нижнее Поволжье. 2015. № 9.



Раздел II

Литературоведческие основы преподавания русской литературы иностранцам



*А. Ю. Тираспольская,
Санкт-Петербург*

О ВОИНСКОМ ДОЛГЕ, ПОДВИГЕ, ЧЕСТИ И БЕСЧЕСТИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Н. М. КАРАМЗИНА

Русская мысль, не только философская, но и в не меньшей мере литературная на протяжении многих веков обращалась к таким важнейшим для истории становления национального сознания понятиям, как самоотверженная любовь к Родине, военное служение Отечеству, героизм, воинский подвиг и бесчестие. Обладая твердой гражданской позицией, Н. М. Карамзин как человек, писатель и историк не мог не обращаться к данным темам в своих произведениях, высвечивая в разные периоды творчества то одни, то другие их грани. Разумеется, исключением в этом смысле не стала художественная проза автора, герои которой часто оказываются волею исторических судеб вовлеченными в те или иные военные действия и каждый раз должны выбирать для себя пути, принципы, которым они будут следовать в крайне непростых, по преимуществу трагических обстоятельствах.

Первым значимым героем Карамзина, отправляющимся «послужить отечеству на поле брани», несомненно, является Эраст в «Бедной Лизе» (1792). Напомним, что возлюбленный главной героини отбывает в действующую армию, можно сказать, в очень удачный для

себя момент: его страсть к Лизе явно начала остывать, и на предшествующих страницах произведения повествователь не скупится на описание изменений в поведении ветреного любовника, который, в частности, уже периодически ищет поводы не встречаться с девушкой каждый день. Вот как вводится тема воинского долга в самой известной повести писателя:

«<...> пришел он (Эраст. — *А. Т.*) с печальным лицом и сказал ей: «Любезная Лиза! мне должно на несколько времени с тобою проститься. Ты знаешь, что у нас война; я в службе; полк мой идет в поход». Лиза побледнела и едва не упала в обморок. Эраст ласкал ее; говорил, что он всегда будет любить милую Лизу и надеется по возвращении своем никогда с нею не расставаться. Долго она молчала; потом залилась горькими слезами, схватила руку его и, взглянув на него со всею нежностью любви, спросила: «Тебе нельзя остаться?» — «Могу, — отвечал он, — но только с величайшим бесславием, с величайшим пятном для моей чести. Все будут презирать меня; все будут гнушаться мною как трусом, как недостойным сыном отечества». — «Ах, когда так, — сказала Лиза, — то поезжай, поезжай, куда Бог велит! Но тебя могут убить». — «Смерть за отечество не страшна, любезная Лиза» [1, с. 266–267].

Однако исполненные пафоса слова Эраста о воинской чести и бесчестии (как и многое другое из того, что говорит в разное время молодой человек своей Лизе [6, с. 148–149]) на поверку оказываются в его устах пустым звуком, лишь красивой «декорацией», прикрывающей неприглядные стороны поведения и характера героя. Несколькими страницами позднее читатель узнает, чем же на самом деле был «занят» около двух месяцев безответственный юноша:

«Итак, Эраст обманул Лизу, сказав ей, что он едет в армию? — Нет, он в самом деле был в армии; но, вместо того чтобы сражаться с неприятелем, играл в карты и проиграл почти все свое имение. Скоро заключили мир, и Эраст возвратился в Москву, отягченный долгами» [1, с. 273–274].

Если в «Бедной Лизе» война существует где-то за рамками основного повествования и мира влюбленных, а в связи с образом играющего в карты Эраста и вовсе приобретает какой-то «несерьезный» характер, в «исторической» повести «Наталья, боярская дочь» (1792) темам войны, сражения за Отечество и беспримерного героизма посвящена уже значительная часть произведения. Страшная угроза

Москве со стороны войска «свирепых литовцев» не может оставить равнодушным не только скрывающегося опального Алексея Любославского, но и нежную Наталью, которая, не желая разлучаться с мужем, участвует вместе с ним в битве, переодевшись в мужское платье и выдавая себя за его младшего брата (подробнее о мотиве «перемены пола» в данной повести см.: [4, с. 47–48]). Тема подвига, славной гибели за родную землю вводится нарратором ещё до непосредственного описания решающего сражения, в котором примут участие влюбленные, в этом же фрагменте возникает важнейший мотив воинского **бессмертия** (ср.: «Героем на Руси считали не только победителя, но и погибших в бою, не предавших свою Родину» [5, с. 143]):

«А мы оставим на несколько времени супругов наших, в надежде, что Небо не оставит их и будет им защитой в опасностях, там, где летают смертоносные стрелы, где мечи сверкают, как молнии, где копья трещат и ломаются, где кровь человеческая льется реками, где герои умирают за свое отечество и делаются бессмертными» [2, с. 268–269].

В первой «исторической» повести подчеркивается бескомпромиссное мужество русского воинства, для которого в битве возможны только два исхода, не могущие запятнать честь доблестного мужа, — **победа** или **смерть**:

«Сражение было самое жестокое. Уже первый ряд русского воинства, теснимый бесчисленным множеством литовцев, начинал колебаться и хотел уступить врагу сильнейшему; но вдруг, как гром, загремел голос: «Умрем или победим!», и в то же мгновение от рядов российских отделился молодой воин и с мечом в руке бросился на неприятелей; за ним бросились и другие; все воинство двинулось и, восклицая: «Умрем или победим!», устремилось, как буря, на литовцев, которые, невзирая на великое число свое, скоро побежали и рассеялись» [2, с. 271].

Особое внимание следует обратить на свойственную традиции романтизма «**моноцентрическую**» картину **военного подвига** в повести, при которой Алексей Любославский едва ли не в одиночку (с «милой Натальей») одерживает победу над целым вражеским войском:

«Мы не можем, — писали военачальники, — восхвалить по достоинству оною юного воина, которому принадлежит вся честь победы и который гнал, разил неприятелей и собственною рукою пленил их предводителей. Повсюду следовал за ним брат его, прекрасный отрок, и закрывал его щитом своим» [2, с. 271–272].

Если в «Наталье, боярской дочери» повествуется об идиллически счастливом разрешении всех событий, в том числе — противостояния русского войска полчищам литовцев, что и определяет несколько «бравурный» характер военной темы произведения, то в поздней исторической повести «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1802) тема воинского долга, подвига и чести приобретает, безусловно, трагически возвышенное звучание.

Обреченная неотвратимым ходом истории на гибель, новгородская вольность не желает покориться власти Иоанна. Воодушевляемые нестигаемой Посадницей, новгородцы готовы все как один сражаться до конца и умереть за свою свободу. «Небо лишило нас победы — не славы!» — говорит согражданам смертельно раненный Михаил Храбрый. «Ты видел, как мы умираем за вольность», — обращается переговорщик к князю Московскому. Устами Михаила Храброго Карамзин озвучивает наиглавнейшее отличие московского войска от новгородского:

«Воины Иоанновы стояли твердынею непоколебимою, новгородские стремились на них, как бурные волны. Одни сражались за честь, другие за честь и вольность: мы шли вперед!..» [3, с. 712–713].

Войско князя Московского также проявляет мужество и неустрашимость, хотя, как помним, численное преимущество было за сторонниками Иоанна, что уже само по себе многократно возвышает подвиг новгородцев. Отважные воины в кровопролитнейшей битве сделали все, что было в их силах, дабы омрачить противнику его «неправедное» торжество:

«Народ! — сказал Александр *Знаменитый*, старший из витязей, — благослови память Михаила! Он вышел из битвы с *хоругвию отечества*, с телом Мирослава, обагренный кровию бесчисленных врагов и собственною, собрал остатки храбрых людей житых, *дружины великодушных* и в самом бедствии казался грозным Иоанну — враги видели нас еще не мертвых и стояли неподвижно. Радость победы изображалась на их лицах вместе с ужасом: они купили ее смертью славнейших московских витязей. Народ и чиновники! Многие новгородцы погибли славно: радуйтесь! Некоторые спаслись бегством: презирайте малодушных! Мы живы, но не стыдимся! Считите знаменитых граждан: их осталось менее половины, все они легли вокруг *хоругви отечества*». — «Считите нас! — сказал начальник *дружины великодушных*, — из семи сот чужеземных братьий ново-

городских видите третью часть: все они легли вокруг Мирослава» [3, с. 713–714].

Неустрасимые новгородцы не прощают измены, повествователь подчеркивает, что нет большего бесчестия для воина, чем предать в бою сограждан: несмываемым, смертельным позором покрывается также весь род предателя. Такая судьба постигла всю семью Димитрия Холмского, в решающий момент противостояния перешедшего на сторону Иоанна:

«Старцы, мужи и юноши да славят здесь кончину героев и да клянут память изменника Димитрия!» — «Клятва, вечная клятва его имени и роду!» — воскликнули все чиновники и граждане, — и брат Димитрия упал мертвый в толпе народной, — и супруга его отчаянная бросилась в шумную глубину Волхова» [3, с. 716].

Бесславной смерти предателя противопоставляется трагическая, но светлая и возвышенная скорбь по воинам мужественным и стойким, героям, до последнего вздоха сражавшимся за свой дом, родных, Родину и убеждения. Суровые слова об отданном сполна отечеству долге и вечной славе павшим в бою повествователь неспроста вкладывает в уста Марфы Посадницы именно в тот момент, когда она скорбит и о собственных сыновьях, отдавших жизни за Новгородскую республику:

«Здесь лежат знаменитые витязи: совершились их подвиги; они успокоились в могиле и ничем уже не должны отечеству, но отечество должно им вечною благодарностию. О воины новгородские! Кто из вас не позавидует сему жребию! Храбрые и малодушные умирают: блажен, о ком жалеют верные сограждане и чьею смертью они гордятся! Взгляните на сего старца, родителя Михаилова: согбенный летами и болезнями, бесчадный при конце жизни, он благодарит небо, ибо Новгород погребает великого сына его. Взгляните на сию вдовицу юную: брачное пение соединилось для нее с гимнами смерти, но она тверда и великодушна, ибо ее супруг умер за отечество...» [3, с. 715–716].

Литература

1. Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Московский журнал. 1792. Ч. VI. Кн. 3. Июнь. С. 238–277. Здесь и далее орфография и пунктуация произведений автора приведены в соответствие с ныне действующими правилами.
2. Карамзин Н. М. Наталья, боярская дочь // Московский журнал. 1792. Ч. VIII. Декабрь. С. 237–278.
3. Карамзин Н. М. Избр. соч.: в 2 т. Т. 1. — М.; Л., 1964.

4. Позднякова Е. Г. Фольклор в художественной структуре русской литературы XVIII века: пути развития: монография. — Курган, 2007.
5. Сигида Н. А. Проблема героизма в философии воспитания // Философия образования. № 2 (47). 2013. С. 140–147.
6. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет. — М., 1995.

Ф. В. Макаричев,
Санкт-Петербург

ПАРАДОКСЫ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Научная проблема классификации художественных образов Ф. М. Достоевского, с одной стороны, касается развития представлений о самом предмете исследования (от социальной типологии и психологии — к поэтике, психопоэтике и психологии творчества), с другой — содержательным является отражение научной методологии в предмете исследования. Художественная методология имеет, как минимум, *индивидуальное* и *социокультурное*, в данном случае, *историко-литературное* преломление (борьба литературных течений, умонастроений, взглядов, литературных форм и пр.). Это преломление имеет диахроническую и синхроническую перспективы. Нарушение и разрушение канонов нормативной эстетики романтиками начала XIX в. (как они себя называли) было Достоевским углублено и продолжено. Но это отрицание отживших и отживающих форм прошлого имело и локальный историко-литературный масштаб. Разумеется, предложенное деление условно: индивидуальное всегда подчеркнет над-индивидуальное, но для того, чтобы выражение *индивидуального* получило бы еще и глубокий культурный резонанс как в настоящем, так и в будущем, необходимо, чтобы оно по существу отвечало требованиям времени. Поэтому принципиально важна сама история освоения творческого наследия Ф. М. Достоевского.

Г. К. Щенников, комментируя понятие «тип» у Достоевского, сделал важное замечание: «Тип у Достоевского сочетает широту представительства с редким индивидуальным своеобразием, поскольку в нем чрезвычайно развито личностное начало. С. Аскольдов про-

тивопоставлял Достоевского в этом плане другим русским писателям: Гоголь и Лесков изображают *тип*, Островский и Л. Толстой — *характеры*, а Достоевский — *личности*» [4, с. 48] (выделено мной. — Ф. М.). Может показаться, что высказывание Г. К. Щенникова содержит некий оксюморон — «редкое индивидуальное своеобразие типа», а слова С. Аскольдова как будто ярче иллюстрируют особенности художественного мира Достоевского, и происходит это благодаря использованию контрастного сравнения: дело именно не в *сочетании*, а в *противопоставлении*.

Об универсальном качестве героев Достоевского рассуждает и Д. С. Лихачев: «Его герои — постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности или стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности» [5, с. 65]. Иными словами, согласно Г. К. Щенникову, предельно широко понимаемый *тип* у Достоевского — уже и не тип в полном смысле этого слова. Трудно признать Раскольникова *типичным* убийцей, Порфирия Петровича — *типичным* следователем, Свидригайлова — *типичным* циником. Мы коснулись героев переднего плана, но если обратить внимание на героев второго и третьего планов, то и здесь можно констатировать примерно то же самое: не только Лебезятникова и Лужина трудно отнести к банальными (*типичным*) пошлякам, но даже и вовсе эпизодическую Дуклиду представить *типичной* проституткой. Она и производит столь своеобразное впечатление на Раскольникова именно потому, что нарушает принятые в ее среде нормы поведения. Уже на примере одного романа очевидно, что «типологический» уровень дезавуируется Достоевским повсеместно: его затмевает яркая творческая индивидуальность героев. Она сосредоточивается не только в образах главных действующих лиц, но отчетливо проступает в образах персонажей второстепенных.

Высказывание Д. С. Лихачева попадает в контекст дифференциации, предложенной им самим в другой работе: «В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского,

но в них воплощены только второстепенные действующие лица» [6, с. 95]. Так, ориентация на «тип» и «характер», по мнению ученого, противоречит «базовым» творческим установкам писателя.

Именно в контексте этих размышлений Д. С. Лихачева замечание Г. К. Щенникова приобретает неожиданно новое звучание: «редкое индивидуальное своеобразие второстепенных действующих лиц». К сожалению, сам Г. К. Щенников не пошел по пути выявления этого «своеобразия». Надеемся, что синтез этих идей двух выдающихся литературоведов послужит путеводной нитью для дальнейшего исследования. Ведь обращение к «индивидуальному своеобразию» второстепенных персонажей в рамках их типологической или характерологической соотнесенности обещает много новых и оригинальных открытий в освоении художественного наследия Ф. М. Достоевского.

Итак, вернемся к последнему замечанию Д. С. Лихачева. Утверждение ученого, что в «характерах» и «типах» у Достоевского воплощаются лишь второстепенные персонажи, представляется вполне резонным и обоснованным. Но только на первый взгляд. При большем приближении это тонкое наблюдение обнаруживает интересный парадокс. Дело в том, что художественное своеобразие этих второстепенных *характеров-типов* зачастую превосходит своеобразие героев переднего плана: характеры «второстепенных» персонажей оказываются «богаче», «живее» и разнообразнее характеров главных героев. Если проследить логику рассуждения Д. С. Лихачева, то получается, что именно они, как «второстепенные действующие лица», в которых воплощены «характеры и типы», создают «наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета».

Интересно, как с этим согласуется такое признание самого Достоевского: «Избегнуть ту ошибку в «Идиоте» и в «Бесах», что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того, чтобы *прямо объяснить истину* (курсив Ф. М. Достоевского. — *Ф. М.*). Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать, и второстепенностям отводить место незначительнее, совсем короче, а действие совоккупить лишь около героя» [3;

т. 9, с. 412]. Получается, что эти «второстепенности» и сами немало увлекали писателя. Но в таком случае представляется весьма сомнительным, чтобы столь «увлекательные» индивидуально-своеобразные типы-характеры, вокруг которых разворачивается множество «второстепенных происшествий», как в «Идиоте» или «Бесах», «противостояли свободе сюжета». Скорее, наоборот — эту «свободу» они «сюжету» и обеспечивали. Невольно вспоминается пушкинское признание: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее» [8, с. 138].

Достоевский болезненно реагирует на свою увлеченность этими «второстепенностями», мешающими раскрытию главной мысли. Речь в его признании идет о «выходящих из мерки» *второстепенных персонажах* и действиях, сосредоточивающихся вокруг них. Эти второстепенные герои и связанные с ними сюжеты образуют самостоятельные «эпицентры» романа, угрожают нарушить композиционную стройность и цельность произведения.

«Свобода сюжета» — это то, что отрицает фабульное предначертание. Вместе эти понятия образуют своего рода диалектическую пару (если опираться на «формалистское» понимание *сюжета* и *фабулы*). Действительно, какое ограничивающее влияние на сюжет способны оказать, например, «вирши» капитана Лебядкина в «Бесах» или завиральные пассажи генерала Иволгина в «Идиоте»? Свободе может противостоять лишь некая закономерность, предначертанность. Но эту закономерность предполагает, скорее, фабула: именно она должна иметь заданную логику. И эта логика во многом определяется главной идеей произведения, логикой характера или характеров. Но эта логика характеров и главная идея нарушаются у Достоевского бурной сюжетикой (интригами, скандалами, внезапными сценами, неожиданными сюжетными поворотами). Здесь находит отражение и сложный генезис романного творчества Достоевского в целом. В подготовительных материалах к романам все начинается с характеров, далее следует бурная сюжетика (или интрига, как ее часто называет сам Достоевский), наконец, «цементирующей» основой фабулы часто выступает та или иная идеологема. Примечательным является впечатление А. Л. Бема об особенностях художественной организации произведений Ф. М. Достоевского, которые он выразил в полемике с А. С. Долининым: «...для большинства исследователей именно идейно-философская сторона произведений Достоевского

покрывает собою все его творчество. Некоторые исследователи склонны думать, что самая завязь произведений его связана с той или иной идейной задачей. А. С. Долинин в статье «Исповедь Ставрогина» говорит, например: «Видится ясно такая последовательность в творческом замысле. Сначала идеи религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка, рядом с ними герои, эти идеи воплощающие или их реализующие, а потом, уже к ним приспособляясь, разворачивается сложный сюжет. Так строится произведение как бы в трех параллельных плоскостях, и далеко не всегда они в строгом соответствии; отсюда и те «внезапные идеи» и «эксцентрические события», о которых говорил еще Михайловский. Взаимоотношения идей между собою родственных или враждебных, группирующихся вокруг одной центральной, ее пополняющих или детализирующих, — определяет собою взаимоотношение между собою главных действующих лиц, тем самым и сюжетную тему, точнее говоря, порядок последовательности в размещении материала по частям и главам».

Мне представляется совершенно верным положение, что произведение Достоевского строится «как бы в трех параллельных плоскостях», но думаю, что далеко не всегда творческим стимулом у него являются идеи «религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка». <...> Я совершенно согласен, что у Достоевского не всегда налицо полное соответствие трех параллельно развивающихся планов произведения. Особенно часто это несоответствие сказывается между бессознательно развиваемым ходом действия и обрисовкой характеров, обнаруживающих идеальную сущность основного героя всех произведений, самого их автора, и идейным обоснованием самого произведения» [1, с. 320–321].

Образы *главных героев* несут на себе отпечаток закономерностей идейного замысла, с ними связаны основные смысловые линии произведений, тогда как на образах второстепенных персонажей «почиет благодать художественного воображения» [2]: здесь писатель в значительно меньшей степени связан фабульно-композиционными обязательствами и способен дать волю своей фантазии. Таким образом, план второстепенных персонажей образует яркий, колоритный фон, который не только «подсвечивает» образы главных героев, но и «завершает» (М. Бахтин) последние. Этот план может иметь не только функционально-подчиненное, фабульное значение, но и приобретать самостоятельное, сюжетообразующее.

На эту напряженность сюжетно-фабульных взаимоотношений в романе Достоевского обратил внимание Р. Г. Назиров: «Сюжет «Идиота» отягощен остатками отвергнутых вариантов <...>. Отсюда такое огромное количество «нестреляющих ружей» <...> и брошенных на полдороге образов <...>. Лишь постепенно, по мере приближения к финалу, фабула как бы «очищается» от случайного, пробивается к свету, словно стройный молодой побег дерева» [7, с. 249]. С этим согласуется еще один феномен художественного генезиса в произведениях Достоевского: прообразы главных героев многих произведений в подготовительных материалах зачастую «богаче» своих «чистовых» реализаций. Характеры художественных прототипов в черновиках оказываются настолько сложными и противоречивыми (Картузов, Идиот), что не могут быть воплощены в одном образе и реализованы в рамках одной романной судьбы. Не только логика характера, но и идейный замысел произведения противится такой художественной сложности, «бесконечному» расширению характера. Поэтому писатель редуцирует эти сложные характеры до более простых, выводя носителей более сложных на периферию сюжетного пространства, иногда даже пространства других произведений. Стихии художественного воображения противостоит логика идейного замысла, которая стремится удержать эту стихию в русле основной темы, в рамках единой фабулы.

На наш взгляд, высказывание Д. С. Лихачева о «характерах» и «типах» Достоевского вступает в противоречия и с художественным генезисом романов писателя. По черновым записям Достоевского мы узнаем о принципиально важном *сюжетообразующем* значении *характеров* для романного творчества: «Есть возможность сделать эти лица во плоти, а не идеями только» [т. 11, с. 196]. Подготовительные материалы к «Бесам» начинаются со слов: «*Все дело в характерах*» [т. 11, с. 58], в черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевский составляет целый список характеров [т. 7, с. 155–165]. Они даже пронумерованы и, надо признать, во многом редуцированы в окончательном тексте в угоду основной *фабуле*, вступающей в напряженные взаимоотношения со *свободой сюжета*. Еще одна запись, в черновиках к «Бесам»: «Создать характеры. ... Короче. Но все от *формы*. Создать формы. Вполне определить характеры. Подсочинить сюжет» [т. 11, с. 60]. Если Достоевский берется «подсочинить сюжет» только после детальной обработки характеров, то о какой же «свободе сюжета»

рассуждает Д. С. Лихачев? Можно предположить, что вначале Достоевским движет логика: «определить характеры», а затем, поставив эти характеры в определенные положения, «подсочинить сюжет». Но «характеры» главных героев в процессе работы начинают непомерно расширяться; их носители оказываются неспособными вписаться в ту или иную фабулу, что провоцирует своего рода «коллажную сюжетику» — большое количество разнообразных, а порой и взаимоисключающих вариантов сюжета явно превосходят возможности реалистического повествования. Понятие «логика характера» перестает работать в силу избыточного жизнотворчества персонажей; их творческая индивидуальность нарушает не только типологические, но и характерологические пропорции. Писатель вынужденно редуцирует эти образы в угоду фабульной необходимости, иногда диссоциируя одного героя на нескольких, в результате чего в чистовых вариантах романов мы встречаем этих героев как бы «очищенными», упрощенными, но и отчасти хранящими память о своем художественном «прошлом». При этом путь главных героев черновых вариантов повторяется спонтанно развивающимися второстепенными персонажами в чистовиках.

Литература

1. Бем А. Достоевский. Психоаналитические этюды // Исследования. Письма о литературе. — М., 2001. С. 245–332.
2. Власкин А. П. Живая вода воображения в образной системе произведений Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность: материалы XXVIII Международных Старорусских чтений 2013 г. — Великий Новгород, 2014. С. 35–42.
3. Достоевский Ф. М. ПСС: в 30 т. — Л., 1973–1990. Далее в тексте статьи ссылки на произведения писателя и черновики к ним даются с указанием тома из ПСС и страницы.
4. Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник. — Челябинск, 1997.
5. Лихачев Д. С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Он же. Литература — Реальность — Литература. — Л., 1981. С. 53–72.
6. Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Он же. Литература — реальность — литература. — Л., 1981. С. 73–96.
7. Назиров Р. Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. — Уфа, 2010. 408 с.
8. Разговоры Пушкина: репринт. воспроизведение изд. 1929 г. / собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. — М., 1991. 318 с.

**ГЕНДЕРОЛОГИЧЕСКИЕ «ОТКРЫТИЯ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ «ИГРОК»**

Гендерологические искания Ф. М. Достоевского от произведения к произведению расширялись и углублялись. Вместе с тем, как зачастую и случается в истории сложных явлений, на начальном этапе творчества эти искания писателя были в некотором отношении *прорывными*. В первые произведения Достоевского оказались заложены такие интуиции и наблюдения о взаимоотношениях мужчин и женщин, которые, развиваясь и набирая художественную аргументацию, впоследствии будут питать его гендерологические представления. Достоевский был принципиально нацелен на изображение «явлений становящихся, нарождающихся» [7, с. 48], что напрямую выражалась и в потенциальной художественной перспективности отдельных мужских и женских характеров, а также в их реализуемых по сюжету инстинктах поведения [2]. И здесь писатель действительно (перефразируем его самого) многое «угадывал и... *не ошибался*». Примечательно, что в гендерологическом аспекте такое мы наблюдаем уже на ранних этапах творчества Достоевского, с первого его романа «Бедные люди».

Перспектива для гендерологических исканий Достоевского после каторги была связана, как это часто бывает, с его жизненным опытом. А в жизненном опыте, вслед за каторжным, кардинальными были влюбленность и женитьба на Марии Исаевой (она была младше его на 3 года), а затем отношения с Аполлинарией Сусловой (разница в 19 лет). И наконец, в его жизнь вошла Анна Сниткина (уже 25 лет разницы в возрасте).

Непосредственное преддверие «великого пятикнижия» — роман «Игрок». Было бы странно, если бы в нем не наблюдалась гендерологическая направленность. Роман написан во многом «по следам» романа с Аполлинарией Сусловой, но, в то же время, и в момент знакомства с Анной Григорьевной Сниткиной, которая выполняла работу стенографистки.

В романе, безусловно, отразился богатейший мужской опыт писателя, связанный с его взаимоотношениями с Аполлинарией Сусловой.

Именно эта женщина послужила впоследствии прототипом для многих героинь инфернального психотипа в творчестве писателя [1], [3]. В «Игроке» личный опыт писателя выразился прежде всего в воспроизведении колоритных нюансов взаимоотношений главного героя, Алексея Ивановича, с Полиной. С ее стороны колоритность сказывается, например, в следующем: «Между нами установились какие-то странные отношения, во многом для меня непонятные, — взяв в соображение ее гордость и надменность со всеми. Она знает, например, что я люблю ее до безумия, допускает меня даже говорить о моей страсти — и уж, конечно, ничем она не выразила бы мне более своего презрения, как этим позволением говорить ей беспрепятственно и бесцензурно о моей любви. “Значит, дескать, до того считаю ни во что твои чувства, что мне решительно всё равно, об чем бы ты ни говорил со мною и что бы ко мне ни чувствовал”» [4, с. 219–220]. Не менее колоритны такие признания: «Я люблю без надежды и знаю, что после этого в тысячу раз больше буду любить вас. Если я вас когда-нибудь убью, то надо ведь и себя убить будет; ну так — я себя как можно дольше буду не убивать, чтоб эту нестерпимую боль без вас ощутить. Знаете ли вы невероятную вещь: я вас с каждым днем люблю *больше*, а ведь это почти невозможно. И после этого мне не быть фаталистом?» [4, с. 231].

Герою-повествователю остается лишь вновь и вновь подчеркивать неординарность этих взаимоотношений, как, например, в таком признании: «Полина и всегда была для меня загадкой, — до того загадкой, что, например, теперь, пустившись рассказывать всю историю моей любви мистеру Астлею, я вдруг <...> был поражен тем, что почти ничего не мог сказать об моих отношениях с нею точного и положительного. Напротив того, *всё было фантастическое, странное, неосновательное и даже ни на что не похожее*» [4, с. 246]. Учитывая прежний художественный опыт Достоевского, здесь можно найти некоторые ассоциации с повестью «Хозяйка», где Ордынова и Катерину связывали подобные же, психологически совершенно не проясненные взаимоотношения. В повести «Хозяйка» любовные отношения, страсть — фантастичны и необъяснимы, неподконтрольны самим героям. Но в отношениях между Ордынцевым и Катериной многое обуславливала духовная связь, которая в «Игроке» совершенно не предусмотрена.

Однако один нюанс в романе «Игрок» можно назвать открытием. В минуту откровенности Алексей заявляет Полине: «Зачем деньги, вы

спрашиваете? Как зачем? Деньги — всё!» [4, с. 229]. Это отчасти предвещает будущую *идею* Аркадия Долгорукого в «Подростке». В то же время герой «Игрока» декларирует свою любовь как высшее, вполне самоотверженное чувство. И вот наступает решающая проверка: «Клянусь, мне было жаль Полину, но странно, — с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, — *моя любовь отступила как бы на второй план*. Это я теперь говорю; но тогда еще я не замечал всего этого ясно. Неужели я и в самом деле игрок, неужели я и в самом деле... так странно любил Полину?» [4, с. 300]. Получается, что страсть к деньгам может если не преодолеть, то всё-таки «отодвинуть на второй план» страсть к женщине. Достаточно очевидна здесь художественная преемственность по отношению к пушкинской «Пиковой даме» (Германн и Лиза). Однако сказался, конечно, и личный болезненный опыт Достоевского, который на тот момент был действительно одержим *игроманией* [6, с. 403–410]. Л. И. Сараскина по этому поводу делает интересное наблюдение: «Так в историю создания романа «Игрок» включилась мистика денег: аванс, полученный под замысел сочинения об игроке, автор бросает на игорный стол в заведении экстра-класса и проигрывается “весь”» [6, с. 409–410].

Еще примечательнее обозначенное у Достоевского противостояние *мистики игры* и *мистики любви*. Первая будет преодолена писателем в пользу второй лишь позднее, в пору создания романа «Идиот», когда писатель будет уже счастливо женат на А. Г. Сниткиной-Достоевской [6, с. 456–494].

Возвращаясь к роману «Игрок», отметим еще одну перспективную гендерологическую трансформацию. Здесь прежние, почти бесконфликтные «женские пары», например, Наташа и Катя в «Униженных и оскорбленных», преобразуются в контрастно-конфликтные. Говорить о «любловном треугольнике» в романе «Униженные и оскорбленные», как это делает Л. И. Сараскина, было бы упрощением. Сюжетные роли здесь распределены по двум накладывающимся друг на друга «многоугольникам», в которых отдельные фигуранты совпадают. С одной стороны: Иван Петрович — Наташа — Нелли. С другой стороны, это Иван Петрович — Наташа — Катя — Алеша. Относительно первой расстановки сама Наташа с женской пронизательностью открывает глаза Ивану: «Знаешь что, Ваня, <...> мне кажется, она тебя любит. <...> Это ожесточение оттого, что ты не

понимаешь ее любви, да и она-то, может быть, сама не понимает себя; ожесточение, в котором много детского, но серьезное, мучительное. Главное, — она ревнует тебя ко мне» [5, с. 387]. Второе распределение «векторов влюбленности» еще сложнее во многом за счет того, что женщины пытаются избежать соперничества. Наташа отпускает Алешу к Кате, и в этом содержится сложная смесь смирения и расчета. А Катя, будучи еще неискушенной во взаимоотношениях с людьми (как с мужчинами, так и с женщинами), рассчитывает едва ли не на союз и дружбу с соперницей. Вот характерный их диалог: «Катя села на ручку кресел Наташи, не выпуская ее из своих объятий, и начала целовать ее руки.

— Если б вы знали, как я вас люблю! — проговорила она плача. — Будем сестрами, будем всегда писать друг другу... а я вас буду вечно любить... я вас буду так любить, так любить...<...> Я буду его очень любить, Наташа, и вам обо всем писать. Кажется, он будет теперь скоро моим мужем; на то идет. И они все так говорят. Милая Наташечка, ведь вы пойдете теперь... в ваш дом? — Наташа не отвечала ей, но молча и крепко поцеловала ее» [5, с. 398–399].

Иное дело женские образы в романе «Игрок». Да, здесь еще нет прямого столкновения женщин, но Полина и мадмуазель Бланш — предвестие противостояний Аглаи и Настасьи в «Идиоте», Катерины Ивановны и Грушеньки в «Братьях Карамазовых». Во-первых, Полина и мадмуазель Бланш — контрастны по своим человеческим качествам, в том числе по способности на любовь. Несомненно и то, что мадмуазель Бланш — образ более упрощенный, чем, например, образы Настасьи Филипповны или Грушеньки. Бланш — обычная содержанка, и ее отношения с мужчинами полностью определяются меркантильными интересами, чего нельзя сказать о Настасье Филипповне и Грушеньке. Характерна сцена «соблазнения» Алексея Ивановича после того, как мадмуазель Бланш узнала, что он выиграл в казино крупную сумму: «Она выставила действительно восхитительную ножку, смуглую, маленькую, неисковерканную, как все почти эти ножки, которые смотрят такими миленькими в ботинках. Я засмеялся и начал натягивать на нее шелковый чулочек. Mademoiselle Blanche между тем сидела на постели и тараторила.

— Eh bien, que feras-tu, si je te prends avec? Во-первых, je veux cinquante mille francs. Ты мне их отдашь во Франкфурте. Nous allons a Paris; там мы живем вместе et je te ferai voir des etoiles en plein jour (Ну

что ты будешь делать, если я тебя возьму с собой?.. я хочу пятьдесят тысяч франков... Мы едем в Париж... и ты у меня увидишь звезды среди бела дня). Ты увидишь таких женщин, каких ты никогда не видел <...> сверх того, я согласна жить на твоей квартире месяц, два <...>. Мы, конечно, проживем в два месяца эти сто пятьдесят тысяч франков. Видишь, *je suis bonne enfant* (я добрая девочка) и тебе вперед говорю <...>. Да знаешь ли ты, что один месяц этой жизни лучше всего твоего существования» [4, с. 301–302].

Более того, образ мадмуазель Бланш совершенно лишен драматизма (в отличие от Грушеньки) или трагизма (что принципиально важно для образа Настасьи Филипповны). Характер этой героини «Игрока» не предполагает психологической сложности и глубины, а значит, и не допускает неоднозначной оценки. В дальнейшем творчестве этот женский тип — содержанки — у Достоевского усложнится и будет связан с комплексом социально-психологических проблем женщин, вынужденных идти на содержание к мужчинам. Драматизм в романе «Игрок» характерен в первую очередь для образа Полины. Ее отношения с Алексеем Ивановичем предвосхищают отношения Настасьи Филипповны с князем Мышкиным. И несмотря на то, что в романе «Игрок» нет такой сцены открытого противостояния между женщинами, как в «Идиоте», явно вырисовывается треугольник: Полина — Алексей Иванович — мадмуазель Бланш. Встреча Полины и Алексея Ивановича спустя почти два года после основных событий невозможна не только потому, что женское достоинство Полины унижено любовью к недостойному Де-Грие. Эта встреча невозможна и потому, что Алексей Иванович, влюбленный в Полину, поддается соблазнам мадмуазель Бланш и уезжает за ней в Париж. Князь Мышкин, бросаясь за Настасьей Филипповной, может быть хотя бы оправдан с христианской точки зрения: он пытается спасти несчастную и страдающую женщину. В отношениях Алексея Ивановича к мадмуазель Бланш об этом речь не идет. Полина не может простить не только предательство Де-Грие, но и предательство Алексея Ивановича, причем, совершенного дважды: ради игры и ради другой женщины.

Таким образом, роман «Игрок» — это произведение, в котором, во-первых, получают художественное воплощение те мужские и женские образы, которые станут константными для последующего романного творчества писателя. Во-вторых, в романе заявлено противостояние

контрастных женских характеров, которое далее усилится и будет определять напряженность психологического сюжета в романах. В-третьих, страсть к женщине и страсть к деньгам, которые соперничают в душе героя, проявятся в характерах мужских персонажей романов «Идиот» и «Братья Карамазовы», а в романе «Подросток» возникнет еще более сложное сочетание: идея-страсть стать «ротшильдом» и страсть к женщине приведут к ряду драматических событий в жизни Аркадия Долгорукого.

Литература

1. *Астман М.* Образ «инфернальной женщины» в русской литературе // Отклики. — Нью Хэвен, 1986. С. 83–96.
2. *Власкин А. П.* О женском воздействии на мужчин в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 35. — СПб., 2017. С. 235–250.
3. *Двойнишникова Т. Ф.* Женские образы Ф. М. Достоевского: итоги и перспективы изучения (на материале русского и англоязычного литературоведения 1970–2000-х гг.): дис. ... канд. филол. наук. — Улан-Удэ, 2006. 239 с.
4. *Достоевский Ф. М.* ПСС: в 30 т. Роман «Игрок». Т. 5. — Л., 1973. С. 208–318.
5. *Достоевский Ф. М.* ПСС в 30 т. Роман «Униженные и оскорбленные». Т. 3. — Л., 1972. С. 169–442.
6. *Сараскина Л. И.* Достоевский (ЖЗЛ). — М., 2011. 864 с.
7. *Щенников Г. К.* Тип // Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник. — Челябинск, 1997. С. 48.

*О. Н. Соболева,
Санкт-Петербург*

«ЭКСТАТИЧЕСКАЯ АУРА ДОСТОЕВСКОГО» И НЕЙРОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ СОЗНАНИЯ

Представления об эпилепсии как о священной болезни пришли из глубины веков. Считалось, что эпилепсия связана с вселением в тело духов, что эта болезнь посылается человеку в наказание за несправедную жизнь. С другой стороны, эпилепсия нередко ассоциировалась с особой одаренностью, открытием «третьего глаза», даром прозорливости, трансами, наблюдавшимися у святых и пророков. Подтверждением этому служил тот факт, что многие великие

люди, например Сократ, Александр Македонский, Юлий Цезарь, лорд Байрон, Петрарка, Альфред Нобель, Федор Достоевский, были больны эпилепсией.

Однако уже Гиппократ, написавший в 400 г. до н. э. трактат «О священной болезни», связывал проявления эпилепсии с работой мозга — он полагал, что приступы, присущие этому заболеванию, провоцируются солнцем, ветрами и холодом, изменяющими консистенцию мозга.

В XVIII в. эпилепсию отождествляли с сумасшествием. В XIX в. стали изучать как самостоятельное заболевание, а в XX в. в связи с появлением электроэнцефалографии возникло новое представление — ученые зафиксировали электрические разряды, которые совпадали с эпилептическими приступами. После этого началось бурное развитие эпилептологии как отдельного направления в неврологии. В последние годы значительный прорыв в изучении этого заболевания связан с развитием методов функциональной нейровизуализации и генетики.

Уникальное исследование эпилепсии — исследование глазами художника — представлено в русской литературе благодаря гению Ф. М. Достоевского. Известный русский психиатр В. М. Бехтерев, который считал, что психическая деятельность возникает в результате работы мозга и что в исследовании психических процессов следует опираться на достижения физиологии, с большим интересом относился к творчеству Ф. М. Достоевского.

В. М. Бехтерев утверждал, что человечеством всегда будут цениться «художественные воспроизведения больной души», что «труд художника может оказаться несомненно ценнее труда врача, ибо и врач, чтобы воспроизводить внутренний мир душевнобольного человека, должен быть художником, а между тем врачебная деятельность далеко не часто, а вернее — очень редко, совпадает с художественным талантом» [1, с. 135].

Ф. М. Достоевский так писал о замысле романа «Идиот»: «Давно уже мучила меня одна мысль... Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека» [3, с. 61]. «Вполне прекрасный человек» Достоевского, князь Лев Николаевич Мышкин (как и сам автор романа), болен эпилепсией. В силу этого он испытывает все страдания, присущие этой болезни. Но с другой стороны, в этой болезни есть одна секунда, которая дарит такое блаженство, ощущение *высшего синтеза жизни*,

что за этот момент можно отдать всю жизнь. Правомерно ли такое отношение к болезни?

Современная медицина рассматривает эпилепсию как «хроническое заболевание головного мозга, характеризующееся повторными судорожными приступами, которые возникают в результате чрезмерной нейронной активности и сопровождаются различными клиническими и параклиническими проявлениями» [6, с. 50]. Как отмечается в классическом учебнике В. А. Гиляровского [2], типичный припадок эпилепсии протекает «с правильностью заведенной граммофонной пластинки». Он начинается внезапно, лишь в течение коротких мгновений некоторые больные ощущают те или другие влияния, возвещающие приступ. Иногда это как бы легкое дуновение (аура) на лице, вспышки красного света, ощущение увеличения предметов, удлинения собственных рук или ног, галлюцинаторное восприятие свиста, барабанного боя, своеобразного запаха, ощущение сосания под ложечкой, онемения языка, надвигания чего-то огромного, страх или экстаз, иное восприятие времени. У некоторых больных за несколько часов перед приступом отмечаются нервозность, беспокойство, головокружение, головная боль.

В романе Достоевского «Идиот» подробно описывается состояние князя Мышкина перед припадком. По-видимому, герой романа не всегда может отделить реальность происходящего от восприятия, граничащего с галлюцинациями или страхом перед ними. Утром на вокзале *«князю вдруг померещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз, в толпе, осадившей прибывших с поездом. Поглядев внимательнее, он уже ничего более не различил. Конечно, только померещилось; но впечатление осталось неприятное»* [4, с. 216]. Князь в этот день грустен, задумчив, рассеян. У него болит голова. Он часто отвечает «неохотно» — в разговоре с Лебедевым и с его племянником, — а иногда, напротив, твердо, нетерпеливо, «как бы очнувшись». Признается Лебедеву, что чувствует себя «не так здоровым», что «голова тяжела, от дороги, что ль». Лебедев озадачен, ему кажется, что князь стал равнодушен, его поражает «внезапная рассеянность князя», несовместная с его обычной вежливостью и внимательностью.

В двенадцатом часу, после затруднений и колебаний, еще не решившись окончательно, князь идет разыскивать «один дом» — дом Рогожина. Подходя к дому, еще только угадывая, что это «тот самый дом», князь Мышкин «сам удивился своему необыкновенному волне-

нию; он и не ожидал, что у него с такою болью будет биться сердце». Достоевский как бы не разделяет волнение героя, его тяжелые предчувствия (ведь князь не случайно рассказывает Рогожину про то, как крестьянин зарезал приятеля, соблаздившись его серебряными часами; не случайно говорит, что Настасья Филипповна, выходя за Рогожина, возможно, «в воду или под нож идет»; не случайно все время возвращается в своих мыслях к ножу Рогожина) и физическое ощущение боли в сердце.

В доме, под впечатлением «чрезвычайно странного и тяжелого» взгляда Рогожина, князю что-то припомнилось — «недавнее, тяжелое, мрачное». И опять Достоевский не разделяет: действительно ли «припомнилось», действительно ли князь видел глаза Рогожина на вокзале, или ему «померещилось», князь говорит, что чувствует себя, как бывало «лет пять назад, когда еще припадки приходили».

В разговоре с Рогожиным князь задумывается, не слышит вопроса, «в рассеянности», «как бы под влиянием сильной задумчивости» и тяжести в голове дважды берет ножик Рогожина, потом вздрагивает, «совершенно опомнившись», и извиняется, ссылаясь на болезнь. В половине третьего Лев Николаевич отправляется в гостиницу, чтобы встретиться с Колей; не дождавшись Коли, к четырем часам князь «вышел и направился машинально куда глаза глядят». При этом он *«не замечал ни прохожих, ни где именно он идет. Он был в мучительном напряжении и беспокойстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения»*. Он был не в состоянии мыслить ясно, *«не хотел разрешать нахлынувших в его душу и сердце вопросов»* [4, с. 253].

К шести часам он «очутился» на вокзале, свое состояние он осознавал как «мрак», но из повествования нельзя выделить: был ли то мрак душевного отчаяния или надвигался припадок болезни? Он взял билет в Павловск, когда «на мгновение ярким светом озарился мрак», но передумал уехать, так как его *«что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он склонен был думать»* [4, с. 254]. Он что-то припоминал, потом забывал, оглядывался с беспокойством, что-то искал. Иногда осознавал, что он «в особенно болезненном настроении», какое бывало с ним при начале припадков. *«Он знал, что в такое предприпадочное время он бывает необыкновенно рассеян и часто даже смешивает предметы и лица, если смотрит на них без особого, напряженного внимания»* [4, с. 255].

В таком состоянии он вернулся к окну лавки, где был выставлен в числе товаров нож, потом опять впал в забывчивость. И опять автор романа не разделяет болезнь и действительность, напряжение болезненного и предгрозового состояния: *«может быть, и эпилептическое состояние его все более и более усиливалось. Гроза, кажется, действительно надвигалась, хотя и медленно. Начинался уже отдаленный гром. Становилось очень душно...»* [4, с. 258].

Мешается и сознание героя: с одной стороны, он сам осознает, что болезнь возвращается («может быть, припадок с ним будет непременно сегодня»), и стремится к светлому сознанию и ясному душевному восприятию: надо, *«чтобы теперь все было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и пусть все это совершится свободно и... светло. Разве не способен к свету Рогожин?»* [4, с. 260]. А с другой стороны, «он опять верил своему демону», «странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более» — ему припоминался «как надоевший музыкальный мотив» племянник Лебедева в виде убийцы, всплывала мысль, что «Рогожин убьет», он мучительно припоминал признаки безумия, которые заметил в Настасье Филипповне.

Однако автор наконец описывает явные признаки болезни героя романа: *«с ним произошла опять, и как бы в одно мгновение, необыкновенная перемена: он опять шел бледный, слабый, страдающий, взволнованный; колена его дрожали, и смутная, потерянная улыбка бродила на посинелых губах его: «внезапная идея» его вдруг подтвердилась и оправдалась, и — он опять верил своему демону!»* [4, с. 262]. Образ демона возникает как бы из переживаний героя, из его сознания, но становится образом болезни, которая наконец овладела человеком, лишила его физических сил. И все-таки внутренняя борьба продолжается: князя мучает чудовищность, «унизительность» убеждения в том, что предчувствия могут оправдаться, и при этом он сопротивляется мраку, обвиняя себя самого, сравнивая себя с больной женщиной, верящей во всякое предчувствие, называя себя «бесчестным», «человеком без сердца» и трусом. «Прекрасный человек», каким задумал Достоевский своего героя, не может поверить в греховное состояние мира и расплачивается за это приступом болезни.

Начало припадка совпадает с началом грозы, это похоже на крушение мира, на конец света. Одновременно «грозовая туча поглотила

вечерний свет, и в то самое время, как князь подходил к дому, туча вдруг разверзлась и пролилась». И в это же самое мгновение князь узнал прятавшегося Рогожина, понял, что «сейчас все разрешится», увидел — теперь неоспоримо увидел — «давешние глаза, *те же самые*», успел крикнуть: «Парфен, не верю!» — и почувствовал *необычайный* внутренний свет. Это и было начало припадка эпилепсии.

С точки зрения медицины, «характерные признаки приступов изменчивы и зависят от того, в каком участке мозга начинается нарушение и как далеко оно распространяется. Могут иметь место временные симптомы, такие, как, например, потеря ориентации или сознания, а также нарушения движения, ощущений (включая зрение, слух и вкус), настроения или других когнитивных функций» [12]. У людей, подверженных эпилепсии, также часто встречаются «психологические нарушения, в частности тревожные расстройства и депрессия» (там же). Считается, что «аура удовольствия («иктальное счастье», «экстатическая аура», «аура Достоевского») — очень редкое проявление эпилепсии, в отличие, например, от приступов страха [5].

В большинстве случаев аура воспринимается больными как неприятное ощущение, тем не менее в современной научной литературе встречается описание отдельных случаев височной эпилепсии, при которой пациенты могли испытывать сильные приятные ощущения, удовольствие или экстаз. Зафиксирован случай эпилепсии височной локализации с необычными ощущениями «выхода из тела, сопровождающиеся экстазом «астральные перемещения» в пространстве» [7, с. 40]. В ряде случаев пациенты свидетельствовали о религиозных или духовных переживаниях, ощущениях, которые они не могут описать словами, «так как эквиваленты подобных чувств и переживаний отсутствуют в реальной жизни» [7, с. 39]. Между тем, «именно и только язык, будучи культурным феноменом, <...> соединяет объекты внешнего мира с нейрофизиологическими феноменами» [8, с. 91]. Следовательно, это состояние, которое нельзя описать словами, является своеобразным прорывом, оно показывает, что есть возможности восприятия, обусловленные не только языком и внешним миром, в сознании есть и другие представления о реальности, о времени, о человеческих возможностях. Все эти представления присутствуют у Достоевского, герой которого задается вопросом: «Что же в самом деле делать с действительностью?» — и говорит, что

в момент «перед самым припадком», среди «грусти» и «душевного мрака» ему становилось понятно «необычное слово о том, что *времени больше не будет*».

Ряд пациентов, участвовавших в исследовании, сообщили, что они (как и князь Мышкин в романе «Идиот») *хотят*, чтобы у них возникали подобные приступы.

Не случайно медики обращаются к творчеству великого русского писателя Достоевского, считается, что именно его перу принадлежит «первое и наиболее яркое и известное описание экстатической ауры» продромального (предприступного) состояния. Развернутое описание приступа позволяет «предположить его вторично-генерализированный характер» [7, с. 41].

«...вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакою силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак.

С ним случился припадок эпилепсии, уже очень давно оставившей его. Известно, что припадки эпилепсии, собственно самая падачая, приходят мгновенно. В это мгновение вдруг чрезвычайно искажается лицо, особенно взгляд. Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек. ...

...князь...вдруг упал навзничь, прямо вниз по лестнице, с размаху ударившись затылком о каменную ступень... От конвульсий, биения и судорог тело больного спустилось по ступенькам ... до самого конца лестницы.

...Тотчас же были приняты надлежащие меры. Князя перенесли в его номер; он хоть и очнулся, но в полное сознание довольно долго не приходил. Доктор, приглашенный для осмотра разбитой головы, дал примочку и объявил, что опасности от ушибов нет ни малейшей. ... уже чрез час князь довольно хорошо стал понимать окружающее...» [4, с. 266–267].

Нужно отметить, что, несмотря на симптомы «предприступного» состояния, «припадок был спровоцирован ... сильнейшей эмоциональной провокацией» (там же) — он начался в тот момент, когда князь столкнулся лицом к лицу с Рогожиным. «Первые симптомы приступа («необычайный внутренний свет озарил его душу»), по всей вероятности, представляют собой проявление экстатической ауры, предполагающей начало приступа в структурах височной доли» [7, с. 41–42].

Описание минуты перед припадком, которая дает герою ощущение «молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни», так оценивается в медицине: «... в романе встречается развернутое, необыкновенно красивое описание экстатической ауры... аналогов которого в мировой литературе нет» [7, с. 42]: *«в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясности, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия», не что иное как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И однако же он все-таки дошел, наконец, до чрезвычайно парадоксального вывода: «Что же в том, что это болезнь? — решил он, наконец, — какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного*

слития с самым высшим синтезом жизни?» Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог... Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от гашиша, опиума или вина, унижающие рассудок и искажающие душу, ненормальные и несуществующие? Об этом он здраво мог судить по окончании болезненного состояния. Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания, — если бы надо было выразить это состояние одним словом, — самосознания и в то же время самоощущения в высшей степени непосредственного. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!», то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни. Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: оцепенение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих «высочайших минут». Серьезно, разумеется, он не стал бы спорить. В выводе, то есть в его оценке этой минуты, без сомнения, заключалась ошибка, но действительность ощущения все-таки несколько смущала его. Что же в самом деле делать с действительностью? Ведь это самое бывало же, ведь он сам же успевал сказать себе в ту самую секунду, что эта секунда, по беспредельному счастью, им вполне ощущаемому, пожалуй, и могла бы стоить всей жизни. «В этот момент, — как говорил он однажды Рогожину... мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет»» [4, с. 256–257].

Состояние князя, когда он «машинально» бродил по городу «куда глаза глядят», не замечая прохожих, «смешивая предметы и лица», пребывая «в мучительном напряжении и беспокойстве», тоскуя, в медицине характеризуется как описание «продромального» состояния, «включающее возможные элементы автоматического поведения и нарушения восприятия», при этом не исключается, что «эти симптомы могут быть отражением сложных фокальных приступов без вторичной генерализации с серийным (возможно, статусным) течением, также исходящих из височной доли» [7, с. 43].

При первом знакомстве с Епанчиными князь рассказывает о своей болезни, о том, что, когда его «с лишком четыре года» назад везли

на лечение в Швейцарию, «после ряда сильных и мучительных припадков» он «только молча смотрел и ... даже ни о чем не расспрашивал», а «если болезнь усиливалась... впадал в полное оупение, терял совершенно память, а ум хотя и работал, но логическое течение мысли как бы обрывалось». Здесь речь идет о «когнитивных нарушениях» в клинической картине болезни (там же). «Однако эти когнитивные нарушения были транзиторными и наблюдались только при серийном течении вторично-генерализированных приступов». После однократного приступа, случившегося после нескольких лет ремиссии (речь идет о припадке князя в гостиной Епанчиных), явные нарушения памяти, мышления или внимания выражены не были» [7, с. 44]: *«припадок, бывший с ним накануне, был из легких; кроме ипохондрии, некоторой тяжести в голове и боли в членах, он не ощущал никакого другого расстройства. Голова его работала довольно отчетливо, хотя душа и была больна»* [4, с. 628]. Можно ли в данном случае (как и при описании припадков, спровоцированных нападением Рогожина) говорить об эмоциональной провокации приступа эпилепсии? Вопрос спорный. Кроме того, «систематические исследования, устанавливающие связь между эмоциями и провокацией приступов при эпилепсии, в настоящее время отсутствуют» [7, с. 49]. При этом эпилептические приступы, провоцируемые высшими психическими функциями, возможно, «более распространены, чем считается, и этот феномен требует дальнейшего изучения», так как «изучение пациентов с экстазическими приступами — возможный путь к пониманию нейрональных основ сознания и самосознания» (там же).

Известный российский нейролингвист Татьяна Черниговская считает, что именно сейчас, в век нейробиологии, когда мы попали в «цивилизационный слом», крайне важно узнать мозг, «потому что именно он обеспечивает наше представление о мире», а «мозг чуть ли не живет своей жизнью» [10].

Т. В. Черниговская утверждает, что мы так и не знаем, что такое сознание и можно ли создать его искусственно. «Обладает ли на самом деле свободой личность? А есть ли «свобода» у нейронной сети? И если найдутся ответы на все эти вопросы, то устоим ли мы перед соблазном капитально залезть в собственные мозги и не сойдем ли из-за этого с ума?» [11]. Мозг «может нам лгать. Он может предоставлять нам вообще не существующую информацию. Пример тому — галлюцинации». Исследования показали, что при галлюцинациях

«в определенных зонах мозг работал так, как будто бы человек действительно слышал голос, который никогда не звучал, и видел чертей, которых никогда не было. Мозг совершал ложную работу, заикливаясь сам на себя, и производил новый мир» [9]. Невольно встает вопрос: что же представляет собой «аура Достоевского»? Представления мозга, заикливающиеся на самом себе, или прорыв в новую реальность? Т. В. Черниговская также говорит, что время — одно из интересных понятий. «Есть мнение, что время существует только у нас в голове. Мозг порождает время, чтобы как-то разобраться с этим миром, и что никакого, так называемого четвертого измерения, не существует. Есть и обратная точка зрения... По одной из версий, время — та сила, что питает звезды, что оно участвует во Вселенной как физическая сила». Кроме того, время поддается влиянию. «Например, определенные химические препараты могут замедлять или ускорять время. При депрессиях, эпилепсии, маниакальных состояниях оно ведет себя иначе. То есть патология дает нам большую информацию на эту тему».

По мнению Т. В. Черниговской, наука пока не в состоянии объяснить многие вещи, проявления которых не укладываются в физическую картину мира — то, что Н. П. Бехтерева называла «Зазеркалье». «Но мы не можем закрывать глаза на то, что их немало: вещие сны, невероятное предчувствие, интуитивные попадания, экстрасенсорные восприятия. Есть слишком много случаев, которые подтверждены. Я бы не стала их приписывать к сказкам и истерическим выплескам. Скорее, у нас пока нет никаких инструментов, чтобы с этим что-то сделать» (там же).

Таким образом, приходится признать, что, с одной стороны, предпринятое Ф. М. Достоевским описание эпилептического приступа, экстатической ауры продромального состояния, «когнитивных нарушений» в клинической картине болезни соответствует медицинским представлениям, подтвержденным исследованиями пациентов с «височной эпилепсией», с другой стороны, несмотря на актуальность проблемы понимания того, что представляют собой мозг и сознание, у современной науки нет инструментов исследования и ответа на вопрос, что означает описанная гениальным художником минута «высшего бытия».

Литература

1. Белов С., Агитова Н. В. М. Бехтерев о Достоевском (публикация) // Русская литература. 1962. № 4. С. 134–140.

2. *Гиляровский В. А.* Психиатрия. Руководство для врачей и студентов. — М., 1954. URL: <http://www.psychiatry.ru/lib/1/book/93/chapter/25> (дата обращения: 04.12.19).
3. *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. II. М.; Л., 1930.
4. *Достоевский Ф. М.* Идиот. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. — М., 1957.
5. *Мухин К. Ю., Миронов М. Б., Барлетова Е. И.* Эпилептические ауры: клинические характеристики и топическое значение. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epilepticheskie-aury-klinicheskie-harakteristiki-i-topicheskoe-znachenie> (дата обращения: 07.12.19).
6. *Османов З. А.* Роль эктопии нейронов в белое вещество при эпилепсии // Известия Российской Военно-медицинской академии. 2019. Т. 2. № S1. С. 50–52.
7. *Пылаева О. А.* «Эпилепсия Достоевского», эмоциональная провокация приступов и экстатические переживания в структуре эпилептических приступов (обзор литературы) // Русский журнал детской неврологии. 2010. Т. V. Вып. 4. С. 39–50.
8. *Черниговская Т. В.* До опыта приобрели черты... (мозг человека и породивший его язык) // ЛОГОС. 2014. № 1(97). С. 79–96.
9. *Черниговская Т. В.* О «лжи» мозга. URL: https://spb.aif.ru/society/science/vospitat_geniya_nelzya_tatyana_chernigovskaya_o_vremeni_i_lzhi_mozga (дата обращения: 28.12.19).
10. *Черниговская Т. В.* Свобода воли и нейроэтика. Лекция нейролингвиста. URL: <https://snob.ru/selected/entry/55396/> (дата обращения: 28.12.19).
11. *Черниговская Т. В.* Чего мы не знаем о мозге. URL: <https://snob.ru/selected/entry/12358/> (дата обращения: 28.12.19).
12. Эпилепсия. ВОЗ. URL: <https://www.who.int/ru/news-room/fact-eets/detail/epilepsy> (дата обращения: 04.12.19).

*Л. Л. Ружанская,
г. Верона, Италия*

«ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ» В ПРОЗЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА

2020 год — год 95-летия Юрия Валентиновича Трифонова. Писателя, который не перестает быть востребованным, хотя та реальность, в которой он жил, уже стала историей. Однако эта реальность в его произведениях никогда не была плоской, в ней всегда были подтексты, отсылающие к главным вопросам человеческого бытия. О чем бы Ю. В. Трифонов ни писал, все в конечном итоге сводилось к «вечным темам».

Именно так — «Вечные темы» — называется рассказ из посмертно опубликованного сборника «Опрокинутый дом», который необычен

с точки зрения тематики для такого «московского» писателя, как Юрий Валентинович Трифонов. Цикл «Опрокинутый дом» включает в себя и французскую тему — «Посещение Марка Шагала», и американскую, и финскую, экскурс в детство и воспоминание об отце писателя, как бы завершающее цикл жизни самого Трифонова. Как отмечает Наталья Иванова, на первый взгляд перед нами рассказы о загранице. «Но на самом деле, отталкиваясь от заграничных впечатлений, мысль Трифонова упорно возвращается на родину, в Москву... Читатель не найдёт в этом цикле экзотики, описаний достопримечательностей, путевых впечатлений. И Америка, и Италия, и Финляндия упорно возвращают писателя к себе, являются лишь фоном для самоанализа, для работы самосознания» [1, с. 286]. Это высказывание относится ко всему циклу рассказов, мы же сконцентрируем наше внимание на путешествии автора по Италии — рассказах «Кошки или зайцы?», «Смерть в Сицилии» и «Вечные темы».

В этих трех рассказах можно выделить отдельные знаки итальянского текста. В них присутствуют такие коннотаты Италии: «Кошки или зайцы?» — Рим, Дженцано; «Вечные темы» — Рим и имплицитно Тоскана, Лукка; «Смерть в Сицилии» — Сицилия, Палермо, Монделло. Это позволяет, как нам кажется, говорить об еще одном присутствии «итальянского» текста в русской прозе. В этих рассказах воплощается образ Италии, увиденный Трифоновым.

«Римские знаки» присутствуют в большей мере в рассказе «Кошки или зайцы?». Это, конечно же, не ведуты, это город, вернее его атрибуты, знаки, с и г н а т у р ы (воспользуемся термином Цивьян [3, с. 41]), пропущенные через внутреннее восприятие и сиюминутное настроение повествователя. Вчитаемся в первую фразу рассказа «Кошки или зайцы?», который открывает цикл и включает в себя отсылку к раннему рассказу писателя «Воспоминание о Дженцано» 1965 года.

«Я приехал в город через восемнадцать лет после того, как был здесь впервые». Автор не сразу называет город, в который он приехал. Только после фразы «Тогда мне было тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами. Теперь мне пятьдесят три, я не бегаю, не прыгаю, не играю в теннис, не курю и не могу работать ночами. Тогда приехал в Рим в толпе туристов, теперь я здесь один» становится ясным, куда и когда приехал автор. Таким образом, уже в зачине рассказа намечается оппозиция, на основе которой и строится повествование. Эта оппозиция оформлена и вер-

бально (частотность использования наречий времени *тогда* и *теперь*, причем *тогда*, естественно, относится к тому себе, то есть ко времени предыдущего рассказа, к себе тридцатипятилетнему, а *теперь* — к настоящему времени). Если мы рассмотрим использование этих временных структур, то можно отметить определенный параллелизм использования слов с наличием значения темпоральности и их соответствия с римским хронотопом и хронотопом Дженцано. Важность этой временной оппозиции усиливается также благодаря анафорической конструкции: «тогда мне было тридцать пять...», «тогда приехал в Рим...», «тогда вокруг были друзья...».

Трифонов, как и другие его литературные предшественники, причастные к созданию римского текста, обозначает Рим словосочетанием В е ч н ы й город (согласно традиции, с прописной буквы). «Вечность» Рима образно представлена так: «Здесь, в Риме, перемешаны тысячелетия, перепутаны времена, и точное время трудно определить». Топонимы Рима представлены и атрибутами пейзажа, и водным пространством: палящий зноем «воскресный пустой Рим, полувысохший Тибр, желтеющий на камнях...» Но это не праздничное римское лето, это увядающая природа, скорее осенний пейзаж, символизирующий старение. Осень как эпилог человеческой жизни.

Интересно, что и Дженцано, городок в окрестностях Рима, расположенный на Альбанских холмах, названный сначала «городишко», тоже маленький в е ч н ы й город (но уже со строчной!). «Городишко не изменился за восемнадцать лет». Прежний автор воспринимал Италию как Элизий, но со временем его видение Италии меняется. Пятидесятитрехлетний писатель возвращается в Дженцано спустя 18 лет, и в рассказе присутствует и тоска, и ностальгия по прошлому, и разочарование, и совершенно очевидно изменение точки зрения, то есть коннотаты итальянского текста претерпевают изменения в видении писателя. Вечный город Рим и вечный городок Дженцано уже не радуют автора, как прежде.

Точно закреплено и пространство обитания автора в его последний приезд в Рим. В рассказе «Кошки или зайцы» это отель Сан-Рафаэль — один из самых престижных и знаменитых отелей Рима. Противопоставление себя сегодняшнего и себя тогдашнего благодаря римскому топониму можно отметить и в рассказе «Вечные темы», в названии которого имплицитно присутствует Рим и действие которого происходит в Риме. В этом рассказе назван отель Феникс на *via Nomentana*,

также говорящий о сегодняшнем благополучии писателя. Именно в этом отеле и происходит встреча автора с бывшим редактором известного толстого журнала, который 22 года назад отказал Трифонову в публикации его рассказов, обозначив их содержание как вечные темы.

Эта встреча с автором слов-приговора писателю («Все какие-то вечные темы») происходит в Вечном городе. В этом есть какой-то фатализм. Встреча с редактором, по словам жены писателя, может принести несчастье. «Я слышала, что людей, которые приносят несчастья, в Италии называют ПОРТО НЕРО, то есть приносящие черное. И никогда нельзя произносить порто nero вслух».

Топонимы Рима в этом рассказе очень четко закреплены. Отель на Виа Номентана. Трастевере... район Рима по ту сторону Тибра. «Господин добирался издалека. Потом я догадался, что он шел из Трастевере пешком, как я когда-то ходил, экономя лиры».

В Вечном городе время поменяло местами героев. «Лицо судьбы», напоминающее лицо палача-редактора Закса, который в свое время отказался печатать рассказы Трифонова, превратилось в человека «с опустевшим лицом». Его лицо было по-прежнему пегое, дряблое, презрительное, но что-то важное в его лице исчезло. «Это было лицо опустевшее, как может опустеть старая площадь в час сумерек. Мы видели такую площадь в Лукке, и как раз вечером: она была круглая, тихая, пепельная...». Интересно, что здесь появляется еще один коннотат — Тоскана, Лукка, знаменитая полукруглая площадь в Лукке. «Тосканский» текст внедряется в общий итальянский текст. После краткого описания площади в Лукке Трифонов говорит: «Площадь в Лукке с ее покоем и старостью, вот что напоминало лицо пришедшего». В гостинице Закс спрашивает автора, не бывал ли он ночью в Колизее? «Надо непременно пойти в Колизей ночью!» Колизей — еще один клишированный образ Рима. Закс уезжает в Америку навсегда и прощается со всеми, и с Европой тоже. «Почему я и говорю: надо идти в Колизей ночью». Прощание с Европой, Римом, цивилизацией. Непременное присутствие Колизея как клише в описании Рима и у предшественников Трифонова, писавших о Риме. Здесь же ночной Колизей выступает как символ конца эпохи и определенного отрезка человеческой жизни.

И наконец «Смерть в Сицилии». Само название рассказа — это явная отсылка к рассказу Томаса Манна «Смерть в Венеции», но

представляет собой как бы противопоставление венецианскому хронотопу. Это еще одно важное путешествие к себе самому. Цель поездки — вручение литературной премии Монделло, которую в результате получает чех из Парижа. И параллельно — знакомство с пожилой кофейного цвета синьорой Маддалони, муж которой был главарем мафии, и именно он лежит под асфальтом одной из улиц Палермо. Рассказ начинается вопросом: «Что можно понять за несколько дней в чужой стране? Можно ли догадаться о том, как люди живут? И как умирают?» И далее: «...Сицилия — это жаркая комната с окнами на море, где с раннего утра надо опускать жалюзи, иначе скоро нечем будет дышать». Комната отеля, в которой находится автор, комната с опущенными жалюзи, напоминает душную непригодную для жизни камеру. Сама Сицилия — комната с окнами на море и в то же время замкнутое пространство. Жалюзи надо опускать, иначе скоро нечем будет дышать. «Я упал на этот остров вблизи африканского побережья... Ведь ты на острове финикийцев, карфагенян, римлян, арабов, остготов, норманнов, Рожера Спуллийского, кровавой Сицилийской вечери... но не можешь ни на чем сосредоточиться... тебя разбирает мытуха...».

Пейзаж в «Смерти в Сицилии» описан так: «с шести часов вечера отчетливо виден весь громадный сине-голубой залив, керамический склон горы на противоположной стороне и отдаленная вершина на горизонте (имеется в виду вулкан Этна), белеющая треугольником как парус». Интересно отметить, какая цветовая гамма в «Смерти в Сицилии». Если в «Кошках или зайцах» преобладает желтый цвет (опять же клише: и у предшественников Трифонова Рим жёлт) и цвет исчахшей зелени, то палитра Сицилии такова: «это Красная луна, встающая над морем, и тогда вспоминаешь, что рядом Африка». Это море, водное пространство, окружающее остров и... запах рыбы, почему-то напоминающий «острое зловоние рыбы, как в «Гастрономе» у Сокола, когда туда привозят в грузовиках сырую рыбу и пьяненькие рабочие толкают по желобу в подземелье тяжелые ящики, в которых трепыхаются хвосты...». Белый цвет — это дома и желтые жалюзи. А кругом «ртутным блеском горит черная ночь».

Портрет же синьоры Маддалони ассоциируется с чернотой и загадочностью. Женщина в черном шуршащем платье, в кружевном черном платке, скрывающем лицо. Только мелькает в синеватом белке

черный огненный глаз. Доминируют мрачные тона. Здесь, как нам кажется, автор выходит из клише, о котором говорилось выше. Здесь мы видим отсутствие восприятия Италии как райского Элизия, здесь развитие темы страха, ужаса и тайны. В конце рассказа мы читаем: «Но нельзя обмануть то, что самое страшное в мире — смерть в Сицилии».

Сицилия прежде всего традиционно связана с понятием мафии. Однако, несмотря на кажущуюся банальность образа, у Трифонова эта тема приобретает неожиданный ракурс. «Остров кровавой Сицилийской вечери» — так называет Трифонов Сицилию. Тема мафии переплетается с судьбой людей, разбросанных по свету. Ключевая сцена — встреча с синьорой Маддалони, которая оказывается казачкой, превратившейся в старую, кофейного цвета синьору. Синьора Маддалони в молодости жила в Ростове. «Двадцатые годы? Новочеркасск... эмиграция... Я слушаю в ошеломлении. Ростов, Новочеркасск, Миронов. Это как раз то, чем я теперь живу. Что было п р а м о и м прошлым. Каким загадочным небесным путем мы прикоснулись друг к другу...». И здесь проявляется интертекстуальность прозы Трифонова. Явная отсылка к роману «Старик». То есть все рассказы из «Опрокинутого дома» возвращают нас к предыдущим созданиям автора. Поэтому и не случаен выбор названия цикла. Не случайно весь цикл рассказов называется «Опрокинутый дом».

Италия — это повод осмыслить свою прошедшую жизнь и поиск самого себя. Концовка рассказа «Кошки или зайцы» — это возвращение к себе раннему, переоценка своего творчества и новое видение Италии. Концовка «Вечных тем» — мотив дороги, поезд. «Мы ехали из Рима в Милан. Далекo на севере был наш дом. Сейчас там стояли морозы...». Концовка рассказа «Смерть в Сицилии»: синьора Маддалони после погружения в воспоминания вдруг произносит, смотря вглубь автора пронизывающим бессильным оком: «Самое страшное, знаете что? Смерть в Сицилии...» А далее мы читаем о признании автору Мауро в том, что на этой улице где-то под асфальтом лежит муж синьоры Роберто Маддалони, который исчез 11 лет назад.

Здесь, как нам кажется, следует подчеркнуть необычность трактовки «сицилийского» хронотопа. Сама Сицилия уподобляется «жаркой комнате» с окнами на море, а Мауро, который везет героя к синьоре Маддалони, появляется в комнате героя в знойное «послеобед». Эпитеты, сопровождающие этот образ Сицилии, жара, зной, чернота,

жалюзи. Два раза появляется образ «обугленная керамическая скала». «Неужели на этой обугленной керамической скале можно прожить всю жизнь?» Это только отдельные примеры авторского использования концептов «жара» и «зной», несущих определенную семантическую нагрузку.

Итак, мы выделили основные коннотаты итальянского текста в поздних рассказах Трифонова. Хотелось бы отметить еще одну точку зрения в связи с обсуждаемой нами темой. Недавно, просматривая в Интернете различные материалы, посвященные итальянским мотивам в русской поэзии, поскольку эта тема меня всегда привлекала, я прочитала статью Елены Невзглядовой, которая, обращаясь к серебряному веку, приводит ряд примеров видения Италии разными поэтами того времени. В ее анализ также включены тексты Иосифа Бродского и Александра Кушнера. Подробно описывается цикл итальянских стихов Кушнера, и, что неожиданно, автор вспоминает о Трифонове. Именно о его цикле «Опрокинутый дом». Невзглядова высказывает мнение, что в любых, самых экзотических обстоятельствах чужой жизни, человек, ищущий смысл, как его ищет писатель, видит словно в опрокинутом отражении на воде себя и свой дом. Люди живут, страдая, и отчаиваясь, и надеясь везде одинаково. «Я вижу свой дом, но в перевернутом виде... Почему-то мне кажется, что всё имеет отношение ко всему. Всё живое связано друг с другом». С заключением автора статьи — «Вот и Италия наш Опрокинутый дом» — нельзя не согласиться.

Нам кажется, трифоновскую Италию можно прочесть в более общей картине «русской Италии». «Естественно, что для каждого автора обращение к Италии оправдано тем, что он описывает свое, индивидуальное и в этом смысле неповторимое видение — и он прав. И не его вина, что эти видения оказываются настолько совпадающими: слишком отчеканено культурное клише Италии в нашем сознании» [4, с. 444].

Литература

1. *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. — М., 1984.
2. *Трифонов Ю.* Опрокинутый дом. — М., 1999.
3. *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. — СПб., 2001.
4. *Цивьян Т. В.* «Умопостигаемая Италия» Комаровского // Василий Комаровский. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. — СПб., 2000.

*Е. Е. Орехова,
г. Воронеж*

**СУДЬБА И ВРЕМЯ: АРХЕТИП РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ
В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
ОЛЕГА ПАВЛОВА**

Олег Павлов (1970–2018) пришел в литературу с армейской темой, повествуя о буднях солдат, охраняющих «зону» (цикл рассказов «Караульные элегии» (1990), повести «Казённая сказка» (1994) и «Карагандинские девятины» (2001), роман «Дело Матюшина» (1997). В 1998 году вышел сборник «Степная книга», куда вошли рассказы, создававшиеся в течение десяти лет и сложившиеся в целостную картину художественного мира. Одновременно разрабатывал писатель и другие темы: есть у него книги, возвращающие в детство (повесть «Школьники» (1999), роман «В безбожных переулках» (2001)), есть погружение в мир больницы (рассказы «Митина каша» (1996) и «Конец века» (1996), цикл очерков «Дневник больничного охранника» (1996, опубликован в 2012)) и выход из него в жизнь города, оттеняющую одиночество человека (роман «Асистолия», (2010).

Первая же крупная вещь молодого прозаика привлекла к нему внимание критиков и собратьев по литературному цеху. «Казённую сказку» высоко оценили Виктор Астафьев и Георгий Владимов, в рецензиях преобладали положительные отзывы, повесть вошла в шорт-лист русского Букера и получила премию журнала «Новый мир». Уже тогда критики в попытках определить место писателя в отечественной литературе стали формировать образ Олега Павлова из тех черт, которые, по устоявшейся традиции, помогают категоризовать и классифицировать участника литературного процесса.

Спустя некоторое время интерес к творчеству Павлова постепенно сместился с постсоветского пространства на территорию Европы, США, Юго-Восточной Азии. Его книги переводили на различные языки (английский, французский, китайский, итальянский, голландский, польский, венгерский, хорватский), читали, изучали, обсуждали — и также создавали образ писателя в соответствии с собственным видением литературной системы координат. Подстегнуло этот интерес и присуждение Павлову престижной международной премии *Angelus Award* в 2017 году.

Как нам представляется, сопоставление интерпретаций, предлагаемых российской и зарубежной критикой, помогает уяснить некоторые особенности восприятия классической и современной русской литературы иностранными читателями. Это, в свою очередь, имеет значение для планирования и реализации педагогических стратегий ознакомления иностранных студентов с литературным процессом последних десятилетий.

Материалом для данной работы послужила подборка англоязычных рецензий на переводы книг Олега Павлова — во-первых, практика показывает, что интерес к изучению современной русской прозы проявляют именно студенты из США и стран Западной Европы, а во-вторых, опора на переводные издания служит фильтром, позволяющим отобрать для исследования мнения людей, интересующихся русской литературой, но не владеющих русским языком на уровне, достаточном для чтения ее в оригинале (тем самым мы исключаем из поля зрения профессиональных русистов и концентрируемся на аудитории, максимально приближенной к нашему студенческому контингенту).

Итак, первым — и национально универсальным — инструментом классификации творческой индивидуальности писателя является сравнение его манеры и мировоззрения с именитыми предшественниками. Обнаруженное сходство может квалифицироваться как подражание или наследование, но в любом случае оно позволяет поместить рецензируемое или анализируемое произведение в диахронический литературный контекст.

«Тяжелая проза» Олега Павлова с момента первых публикаций подталкивала критиков к аналогиям. В ее языке соотечественники отмечали влияние Лескова и Платонова (И. Борисова), в остро сатирической социальности видели след Гоголя и Салтыкова-Щедрина (А. Савельев), разработку лагерной темы относили на счет влияния Шаламова и Солженицына (С. Федякин). Впрочем, Павлов открыто называл Солженицына своим учителем и говорил о том, что начал писать о пережитом, встретив описание Карабаса (лагеря, где проходил службу) в «Архипелаге ГУЛАГ». Действительно, Павлов вслед за Солженицыным представляет армию и «зону» как модель общества в целом и говорит о внутренней несвободе, ограниченности бытия. Однако в его версии между советским и современным демократическим режимами нет существенных отличий в образе жизни

среднего, «маленького» человека. В «Степной книге», например, есть рассказы, действие которых происходит в первые годы после революции («Один грек»), во время расцвета тоталитаризма («Старорежимный анекдот») и в конце восьмидесятых. Для писателя важно не историческое время, а способ организации общества, обеспечивающий прочность его структуры. Не государственный режим, а уклад жизни. Не просто машина, но некое подобие вечного двигателя. Этот двигатель функционирует за счет внутренних ресурсов, вне зависимости от личности людей, занимающих то или иное место в «механизме». Образной иллюстрацией этого тезиса можно считать финал рассказа «Смерть военкора», где и после исчезновения корреспондента «по сей день» появляется в газете «одно и то же», будто она сама рождает статьи. В этом просматривается уже не солженицынский, а совсем иной — гоголевский — литературный след.

Что характерно, художественную связь Павлова с Гоголем особенно охотно отмечают зарубежные критики. Феб Таплин считает, что корни «Казённой сказки» уходят «в сатирическую традицию Гоголя и Платонова» [7], Марсель Теру пишет: «Павлов придает своему миру совершенно особый колорит: смесь трагедии, абсурда и черной комедии, которая течет в жилах русской литературы ещё со времен творчества Николая Гоголя» [9]. Кристофер Таухен уточняет: «Павлов умело лавирует между черной комедией и трагедией, делая повесть более гуманной и серьезной, чем многие сатиры» [6]. В статье, посвященной «Карагандинским девятинам», Джордж Уолден видит влияние Гоголя в символике и характерах, восходящих к «Мертвым душам» (главный герой Институтсов совмещает в себе черты Чичикова и Ноздрева, а весь сюжет вращается вокруг тела солдата Мухина, которое надо отправить домой для погребения), и в построении сюжета, по-гоголевски демонстрирующего реальность, которая выглядит, как гротеск (критик приводит в пример поэтику «Ревизора») [10]. Уолден не одинок в подобных выводах: «Иногда трудно сказать, до какой степени Павлов преувеличивает в описаниях лагерной жизни. Это создает пугающий эффект, придавая правдоподобие отрывкам, которые в других текстах были бы просто восприняты как фарс», — замечает Таухен [6].

Гоголь, Платонов и Солженицын — имена, которыми маркируют тематику и творческую манеру Павлова и в России, и за рубежом. Неудивительно, что западные критики не упоминают Лескова или

Шаламова, которые не столь известны за пределами России, но интересно, что в англоязычных рецензиях на трилогию «Повести последних дней» часто фигурирует имя Достоевского. В синопсисе британского издательства говорится о неотвратимости «преступления и наказания» Матюшина и о том, что его «ад прежде всего психологичен — и не менее универсален, чем ад Данте или Достоевского» [9]. О психологическом сходстве измученного Матюшина с героями Достоевского пишет Феб Таплин [8]. И даже те, кто не склонен делать Павлову комплимент, сравнивая его роман с «Преступлением и наказанием», признают внутреннюю связь «Дела...» с «Записками из Мертвого дома» — «этим странным гибридом мемуаров и беллетристики, в основе которого лежит жизнь Достоевского на сибирской каторге» [5].

Любопытно отметить тот факт, что стремление поместить современного писателя в классический контекст нашло отражение в переводе заглавий на английский язык. Над тремя частями трилогии работали три разных переводчика, но каждый из них не удержался от аллюзии.

Первым был Ян Эплби, благодаря которому «Казённая сказка» теперь известна англоязычным читателям под заглавием *Captain of the Steppe* («Степной капитан», перевод 2012 г.). Фактически переводчик не просто вывел в заглавие главного героя повести капитана Хабарова, но и номинировал его как наследника «капитанской темы» в русской литературе. Впрочем, аллюзия не была фантазией переводчика — к ней стремился сам писатель, предпосылая повести посвящение: «Русским капитанам, этим крепчайшим служакам, на чьих горбах да гробках покоилось во все времена наше царство-государство, вечная им память». Безусловно, эти слова вызывают в памяти пушкинского капитана Миронова, лермонтовского Максима Максимыча и толстовского капитана Тушина, о чем не раз писали российские критики [1]. Но если Павлов ставит капитана Хабарова в один ряд с героями классических произведений, то Эплби закладывает в подтекст аналогию между авторами.

Схожим образом поступает и Эндрю Бромфилд, переводя «Дело Матюшина» как *The Matiushin Case* (перевод 2013 г.), что означает переход из казенно-бюрократического дискурса в детективный и, как результат, — уже упоминавшуюся аналогию с «Преступлением и наказанием».

«Карагандинские девятины» в переводе Анны Гунин звучат как *Requiem for a Soldier* («Реквием по солдату», перевод 2014 г.), присоединяясь уже к мировой культурной традиции. Возможно, эта идея была навеяна аллюзией на девять кругов дантовского ада, а возможно, и ощущением вненациональности экзистенциальных переживаний героев. Критики указывают на обе эти линии, трактуя, однако, «микроросм индивидуального сошествия в ад» как метафору ужасов российской истории [8].

Здесь прослеживается попытка вписать прозу Олега Павлова в контекст западной культуры, сохранив все обозначенные выше русские корни, и эту стратегию нельзя считать выражением идеи одного литературного обозревателя. На сайте британского издательства *And Other Stories* опубликовано интервью из *The Calvert Journal*, где курсивом выделены слова Павлова о том, что он отрицает свою причастность к «литературному ренессансу» начала XXI века: «Моим ренессансом, если можно так выразиться, были Андрей Тарковский и Дюрер, Ван Гог и Диккенс, Эдгар Аллан По и Фолкнер. Это ренессанс, идеалом которого была не красота как таковая, а вера в человека» [7]. Обозреватель *Booktrust* видит ситуацию несколько иначе: «Репутация и стиль Павлова ставят его в ряд таких авторов, как Жене и Берроуз, а также сравнивают с Фолкнером и Кафкой» [5]. Следуя той же логике, языковую «русскость» павловской трилогии сводят к ее стереотипной трактовке в духе психоанализа: «О произволе жестокого и униженного существования сигнализируют вещи, происходящие «как-то», «невольно», «неизвестно почему», «сами собой»... Своеобразное русское настроение «фаталистической летаргии» довлеет над всем, кроме тех случаев, когда герои заняты бесконечным воровством или пьянством» [10].

Два полюса стереотипных представлений о русском писателе дает статья в британской газете *The Guardian*: «Павлова одни почитают как философского гения, чьи книги отражают суть России, а другие сбрасывают со счетов как пьяного ворчуна» [8]. И то, и другое в равной мере удалено от реальности, о чем говорится в той же статье, но заслуживает внимания как самостоятельный факт. В отечественной критике тоже можно встретить полярные характеристики Павлова, испытавшие влияние иных стереотипов. На отрицательном полюсе будут находиться такие черты, как, например, отсутствие чувства юмора и излишняя трагедизация сюжетов (К. Анкудинов), тогда как

положительными характеристиками станут талант стилиста (Д. Чкония), предельная честность и исповедальность (В. Былинский), незыблемость моральных устоев и духовных ориентиров (П. Басинский).

Показательным примером того, как в наши дни рождаются архетипичные по своей сути образы, может служить селективность в отношении биографических деталей, отбираемых для жизнеописания Павлова. Страдательный опыт юности, вызревшее из него творчество, яркий литературный дебют, громкая слава и борьба за свои убеждения, оппозиция литературному мейнстриму, помощь молодым одаренным авторам — всё это отражает реальные факты, но в тех формулировках и той комбинации, которые создают сакрализованный историей русской литературы образ мятежного писателя-правдоискателя. Финальным штрихом к этому образу стало пророческое предвидение финала своей жизни: говоря об «Асистолии», Павлов объяснял происхождение замысла романа и заглавной метафоры тем, что «мужчины в этом возрасте умирают в России именно от сердца». Через несколько лет писатель скончался от инфаркта. Ему было всего 48. Преждевременная смерть повлекла высказывания критиков, обобщающих события последних лет в архетипическом для русской литературы ключе: «Олега Павлова убили издатели, критики, литчиновники и «собратья» по перу» [2].

Подобные наблюдения раскрывают литературоцентричность сознания русского человека, интерпретирующего жизнь как текст, но несколько не умаляют заслуг Олега Павлова перед отечественной словесностью. Напротив, сопоставление культурно закрепленных особенностей восприятия литературы читателями из разных стран помогает преподавателю скорректировать форму подачи материала, избежать возможных диссонансов и заместить стереотипы непосредственными впечатлениями от художественных произведений.

Литература

1. Басинский П. Ангел наш! // Российская газета. 2017. № 245(7411).
2. Павлов Олег. Живое и мертвое слово: беседа Александра Карасёва и Кириллы Анкудинова // Литературная Россия. 2018. № 41.
3. Савельев А. До мозга костей // Литературная Россия. 2018. № 45.
4. Чкония Д. Павлов дает шанс // Дружба народов. 2010. № 10.
5. Harrison Brandy. «The Matiushin Case» by Oleg Pavlov // URL: <http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/2014/08/29/latest-review-the-matiushin-case-by-oleg-pavlov/>

6. *Tauchen Christopher*. Oleg Pavlov's «Captain of the Steppe» // Words without Borders. The online magazine for international literature. May 2013. URL: <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/oleg-pavlovs-captain-of-the-steppe>
7. *Taplin Phoebe*. Man of letters: Oleg Pavlov is leading a literary renaissance. Don't ask him to be happy about it // Calvert Journal. 17 June 2013. URL: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/1065/oleg-pavlov-literary-renaissance>
8. *Taplin Phoebe*. «The Matiushin Case» by Oleg Pavlov — the dehumanisation of a Soviet soldier // The Guardian. Thu 21 Aug 2014.
9. *Theroux Marcel*. Praise for *Captain of the Steppe* // URL: <https://www.andotherstories.org/authors/oleg-pavlov/>
10. *Walden, George*. For unknown reasons // TLC. URL: <https://www.thetls.co.uk/articles/for-unknown-reasons/>

*М. А. Черняк,
Санкт-Петербург*

ТЕРМИН «ДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИСАТЕЛЕЙ

Проблемы изучения детского чтения и определения места книги в современном обществе оказываются в эпицентре сложно переплетенных, прямо и косвенно взаимообусловленных социальных стереотипов и мифов. В мире зрителей статус книги изменился настолько, что это существенным образом отразилось и на статусе самой детской литературы. Сегодня происходит становление новой «модели детского чтения». Что читают современные подростки? Как воспринимают писатели вызовы нового поколения? Очевидно, что книги, входящие в круг детского чтения, считаются самыми социально действенными: ведь становление человека напрямую связано в том числе и с набором прочитанных в детстве книг. Нельзя не согласиться с мнением известного историка литературы М. Чудаковой, которая в своей книге «Не для взрослых. Время читать» пишет: «В отрочестве складываются привычки. Хорошие или плохие, но на всю жизнь. Совершаются благородные поступки — потому что тяга к добру еще не задавлена, не скорректирована корыстными или еще какими-нибудь расчетами. Принимаются важные решения. И некоторые люди следуют тому, что решили в отрочестве, всю свою жизнь. В это важное, но короткое время или прочитываются некоторые книги — или не прочитываются

уже никогда. Потому что есть три закона чтения, и два с половиной из них выведены мною лично. Первый: нет книг, которые читать — рано. Второй: есть книги, которые читать — поздно. И третий: именно в отрочестве надо составить список книг, которые в жизни надо обязательно успеть прочесть» [7].

Сам термин «детское чтение» является очень расплывчатым и трудно дать ему научное определение. Поэтому я обратилась к активным действующим лицам современной детской литературы с детским (а поэтому очень сложным) вопросом: что такое детское чтение?¹

Анна Ремез: Она очень долго думала, глядя на большой шкаф в комнате своей дочери, заполненный книгами. В каждой из этих книг скрывался кем-то придуманный мир, непохожие друг на друга персонажи, чьи-то поражения и победы, какие-то удивительные места. А самое главное — всё это менялось в зависимости от того, кто читал книгу, потому что каждый человек представляет себе прочитанное совсем по-своему. «Значит, детское чтение — это воображение». Взгляд ее упал на книги, которые сохранились с собственного детства. «Значит, детское чтение — это то, что мы храним, чтобы разделить со своими детьми». Потом она посмотрела на книжки, из которых ее дочка уже выросла. «Значит, детское чтения меняется в течение всего детства, и одни книги уходят, их место занимают другие». Потом она посмотрела на стопку книг, недавно взятых в библиотеке. «Значит, детского чтения никогда не бывает достаточно, потому что книги, которые хочется прочитать, не кончаются!» Потом она посмотрела на книги, которые сочинила сама. «Значит, детское чтение — это вдохновение». И, наконец, писательница села за ноутбук и написала вот что: «Детское чтение — это счастье».

Ася Петрова: «Детское чтение — это любой текст на любую тему, написанный одновременно максимально откровенно и максимально корректно по отношению к психике ребенка».

Юрий Нечипоренко: Детское чтение можно понимать по-разному, например то, что нравится детям. Однако здесь много сомнительного, есть авторы, которые нравятся детям, но не дают пищи ни уму, ни сердцу. Детское чтение для меня — то, что увлекает и развивает ребенка в самом лучшем направлении, что дает ему вектор развития,

¹ Автор статьи искренне благодарна всем участникам опроса за интересные ответы и размышления.

формирует лучшие черты личности на примерах достойного поведения героев. То, что обогащает ребенка.

Наталья Алексеева: Детское чтение — это дверь в огромный, разнообразный мир, каким его создал Господь. В этом мире нет «правильного» и «неправильного»; в этом мире каждому найдется важное место — и человеку, и крошечной букашке, и какой-нибудь одноклеточной «туфельке»; в этом мире — все разные, и оттого все друг другу интересны. Планета Земля, Космос, подводный мир, так и не исследованная Вселенная, многоликий человеческий мир — такой трудный для постижения и такой важный... А ты — маленький, и тебе все равно, кем тебя считают — гуманитарием, технарем, естественником или еще кем-то. Книги для тебя — это двери во всевозможные миры, распахнутые настезь. Во-вторых, мир детского чтения — это мир, где нет точных ответов, где нет четкой границы между добром и злом; где самая большая сила — это любовь. Любовь творит чудеса. Один маленький мальчик, слушая, как мама читает ему про Крокодила Гену, сказал: «Шапокляк не злая. Просто ее еще пока никто не полюбил». В-третьих, погружаясь в мир детского чтения, ребенок вдруг понимает, что он — ЧЕЛОВЕК — и это значит, что ничто человеческое ему не чуждо. Ребенок понимает, что он имеет право злиться, жадничать, завидовать, тосковать. Имеет право быть разным. Переживая жадность, прожорливость и эгоизм вместе с Карлсоном; переживая одиночество и неуверенность с Малышом, на следующее утро ребенок просыпается другим. И... становится более человечным, прощая ошибки другим людям. Становится ЧЕЛОВЕКОМ. В-четвертых, в детских книгах тот, кто еще мал и слаб, может быть мужественным, могущественным, благородным и всесильным. Он может спасти целый мир. Просто потому что он силен духом, умеет достигать цели и мечтать. Пройдя трудный путь с Мио, который побеждает злого рыцаря Като, ребенок постигает этот способ жить — выбирать трудные пути, расти, побеждать свои слабые стороны и становиться сильнее. В-пятых, шестых и десятых: если в жизни ребенка случилось по-настоящему прожить «мир детского чтения», значит, вся жизнь будет яркой, разнообразной, осмысленной. Что бы ни происходило вокруг. Ведь самое главное, что делает круг детского чтения, это создание и питание внутренней Вселенной человека. На протяжении всей долгой, интересной жизни.

Нина Дашевская: В этом чтении для меня важно все то же, что и во «взрослой» литературе. Но подростки сталкиваются с этими вопросами, проблемами, мыслями, ощущениями впервые, поэтому там многое острее и свежее... детское чтение — это то чтение, которое может быть интересно и детям, и взрослым. Для того, чтобы читать эти книги, не обязательно обладать большим жизненным опытом и литературным багажом читателя. А второй смысл «детского чтения» — это чтение детьми, как дети читают. Этого нам никогда уже не повторить. Потому что в детстве уходишь в книгу полностью, автору безоговорочно веришь, не думаешь, «как это сделано», не оцениваешь, не сравниваешь. Остроты детского чтения во взрослом возрасте уже не почувствовать, а жаль.

Светлана Мосова: Детское чтение — это «воспитание чувств». Это познание мира. Потому что книги (как и любое другое искусство) есть квинтэссенция жизни.

Мария Ботева: Детское чтение — это то, что читают дети, то, что родители читают детям. Это не обязательно те книги, которые написаны для детей. Есть какое-то наше представление о детском чтении, но вполне может быть, что чтение какого-то конкретного ребенка не укладывается в наше представление. Может быть, он читает не книги, а сообщения в соцсетях, каких-нибудь форумах в интернете. Это тоже, я думаю, можно отнести к детскому чтению. Может быть, бог знает что еще входит в состав чтения.

Андрей Жвалевский: Это текст, который дети читают с удовольствием.

Евгения Пастернак: Детское чтение — это процесс. Процесс, в котором участвует ребенок с рождения. Плюс его окружение: родные и друзья. Это процесс, в котором ребенок взаимодействует со всеми текстами, до которых может дотянуться.

Тим Собакин: Это, когда у тебя есть секретная книга. Которую ТАЙНО читаешь. И никто больше не знает о ней.

Сергей Махотин: Это огромная надежда на собственное будущее счастье.

При всем многообразии объяснений этого термина очевидно, что детское чтение — абсолютно необходимая составляющая нормального взросления и естественного становления личности. Причем, детское чтение может быть секретным и тайным (как его воспринимает Тим Собакин), а может быть объединяющим семью (как его воспринимает

Галина Юзефович: «Чтение вслух — это такая совместная структурированная досуговая практика, которая позволяет вместе с ребенком делать что-то осмысленное, что доставляет радость обоим и что потом становится питательной средой для разговоров. Книга, прочитанная совместно, создает возможность для человеческого, наполненного разговора. Во-первых, она помогает качественно провести время вместе со своим подростком, а во-вторых, создает общие воспоминания, общий контекст, то, к чему ты потом вернешься и обсудишь, и вспомнишь: «А помнишь, как?..» [8]»

«Детская литература может спасти российский книжный бизнес», — считают современные издатели. Действительно, кризис российского книжного рынка в меньшей степени затронул сегмент детской литературы, и сейчас, по мнению экспертов, судьба всей издательской индустрии зависит от того, удастся ли удержать интерес детей и подростков к чтению, или они предпочтут Интернет [2]. Возможно, именно поэтому сегодня актуализировались споры о современной детской литературе, о стратегиях и тенденциях ее развития. «Детской литературы в России вообще-то нет. Ее нет ни как свода текстов, входящих в круг детского чтения, и ни как плеяды авторов, представляющих национальную литературу миру, и уж точно ни как ниши на книжном рынке. Ее нет как института, включающего в себя писательский, читательский и профессиональный исследовательский цех, находящиеся в постоянном, желателно — плодотворном, взаимодействии» [5], — это утверждение критика М. Скаф вызвало массу дискуссий в профессиональной среде. К сожалению, эта точка зрения бытует и среди школьных учителей, и книжных продавцов, и, конечно, родителей, покупающих своим детям вечный классический набор, состоящий из книг их детства.

Писательница Е. Усачева с болью говорит о сложной ситуации, в которой оказалась детская литература: «Последнее время ее все хотят структурировать. Придумали возрастные значки. Перепуганные редакторы стали требовать от авторов «прилизанных» текстов — без ругани, без насилия, без разговоров о сексе и спиртном. Без всего этого тексты становятся дистиллированными, пустыми, безликими. Они теряют правду, остроту. Автору запрещают собственное мнение. Либо ты всё убираешь, тебе ставят «12+» и тебя читает, действительно, тот читатель, на кого книга рассчитана, либо ты получаешь расстрельные «16+» и тебя уже никто не читает» [6]. Похожим ощущение-

нием делится Д. Вильке: «Вот разрушили иммунную систему детской литературы, получился такой ребеночек-доходяга. Его спасли, выхостили в палате интенсивной терапии. Жить будет вроде. Но то температурит, то еще чего. <...> Не помню, кто сказал: «Все мы сидим на плечах у гигантов». Нам сидеть негде. Мы висим в пустоте. И это неприятное ощущение». Писатель А. Жвалевский, в какой-то мере подводя итог дискуссии, обозначил свою позицию следующими словами: «Есть ощущение, что в нашем споре правы все. Да, детской литературы в России сегодня не существует. Но она существует. Как это возможно? Точно так же, как полужизнь кота Шредингера — на квантовом уровне. Мы сейчас находимся в точке бифуркации. Детлит бурно развивается, но он в очень уязвимом состоянии. Любое, с виду незначительное, воздействие может радикально изменить состояние. Наше поколение может стать той самой «плеядой» — но может оказаться и потерянными поколением» [3].

Говорить с подростком о его сверстниках, задавать и решать вместе с ним непростые житейские задачи, отвечать на вызовы современности — задача для писателя не из легких. Она усложняется и потому, что современный подросток переходного возраста, разбирающийся в гаджетах лучше своих родителей и ориентирующийся в пространстве Интернета лучше своих учителей, крайне чувствителен к любого рода фальши. Не случайно результаты социологических опросов свидетельствуют, что юного читателя раздражает «сладкая» и «добренькая» литература с хэппи-эндом, они требуют серьезной и проблемной, пусть горькой, но честной литературы.

Когда-то Ю. М. Лотман высказал очень точную мысль о разделении читательской аудитории: «Существуют два типа аудитории. «Взрослая» с одной стороны и «детская», «фольклорная», «архаичная» с другой. Первая относится к художественному тексту как получатель информации: смотрит, слушает, читает, сидит в кресле театра, стоит перед статуей в музее, твердо помнит: «руками не трогать», «не нарушайте тишину», и уж конечно «не лезьте на сцену» и «не вмешивайтесь в пьесу». Вторая относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картину не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесу вмешивается, мешая актерам, бьет книжку или целует ее. В первом случае — получение информации, во втором — выработка ее в процессе игры» [4, с. 377–378]. Это разделение, свойственное в большей степени литературе для

маленьких читателей, не исчезает и по мере взросления этого читателя. Отношение с текстом у читателя-подростка столь же непосредственные и эмоциональные.

В последние годы возник и развивается миф о том, что подростки перестали читать и на досуге лишь играют в компьютерные игры. Так например, главный герой романа М. и С. Дяченко «Цифровой» — четырнадцатилетний подросток Арсен, жизнь которого проходит в сети. В реальной жизни он — талантливый манипулятор. Он мастерски манипулирует не только вымышленными героями компьютерных игр, но и родителями. «У меня дома две приставки, — с ужасом думает Арсен о папе и маме. — К телевизору и ноутбуку». Действительно, его родители живут заэкранными проблемами, бедами и радостями, причем не собственными и не семейными. В блоги ушло все материнское тепло, а в ленту новостей — отцовский интерес к жизни. Они отвыкли друг от друга в суете бесконечной работы, дней и недель, порезанных на фрагменты звонками будильника. Родители верят, что сын ходит в школу, в то время как тот разводит и продает виртуальных щенков и под аватаркой всемогущего Министра обладает огромной властью в онлайн-игре «Королевский бал». А детская писательница Марина Бородицкая психологически точно описывает новое поколение читателей так:

Интернет —
это просто большой интернат:
в нем живут одинокие дети,
в нем живут одаренные дети
и совсем несмышленные дети.
А еще в нем живут
кровожадные,
беспощадные,
злые, опасные дети,
которым лучше бы жить
на другой планете.

Но они живут
вместе с нами
в большом интернате,
и от них, словно эхо, разносится:
— Нате! Нате!
Подавитесь! Взорвитесь!
Убейтесь!
Умрите, суки! —
и другие подобные звуки.

Мы бы вырубili им свет,
но боимся тьмы.
Мы позвали бы взрослых,
но взрослые — это мы.

Важно отметить, что детская и подростковая литература, являясь непосредственной частью историко-литературного процесса и вбирая в себя все его основные черты и тенденции, тяготеет к массовой литературе с ее формульностью, тематической заданностью, эскапизмом. Возможно поэтому именно детская литература, солидаризируясь с тенденциями современного масскульта, берет на себя некую «учительную» роль. И, что принципиально, речь здесь идет не о дидактизме детской литературы советского периода, а об особых культуртрегерских проектах.

Одним из важных маршрутов тематических и жанровых поисков являются всевозможные формы диалога со школьной классикой, своеобразный «литературный апгрейд». Конечно, вспоминается «Родная речь» П. Вайля и А. Гениса и «Литературная матрица», составленная П. Крусановым и В. Левенталем. Но это замечательные примеры нон-фикшена. А в последнее время появился целый ряд заметных, номинированных на разные премии произведений, построенных на ироническом, подчас провокационном диалоге с классикой «золотого века», представленной в школьной программе по литературе. Девятиклассник Захар Табашников, герой повести Елены Клишиной «Спойлеры» (книга — лауреат премии им. В. П. Крапивина, высоко оцененная экспертами), получает от учительницы литературы предложение: чтобы хоть как-то сдать ЕГЭ, ему нужно за лето не только прочесть книги школьной программы, но и написать о них на своей страничке в соцсети. При всей эпатажности пересказа школьной классики сленгом современного подростка («Бедная Лиза» — это про секс, а «Горе от ума» — про заезжего мажора, «Обломов» — история дауншифтера «и лоха») Захар делает очень важное для своих одноклассников дело: он поступки литературных героев осмысляет со своей точки зрения, поворачивая классику лицом к своим ровесникам. Повесть Клишиной вступает в естественный диалог с повестью Ая эН «Библия в смсках», сюжет которой связан с тем, что пожилая родственница задумала передать наследство и поставила родственникам единственное условие — за определенный период прочесть всю Библию. Герои произведения, брат с сестрой, поделили ее между собой

и кратко пересказывали друг другу в смсках. Пьеса Евгении Пастернак и Андрея Жвалевского «Образ Чацкого скачать бесплатно» про то, как ситуация Грибоедова может разыгрываться в наши дни в московской школе, а Юлия Яковлева в «Азбуке любви» представляет диалоги из классики через общение в чате или мессенджере, упаковывая старые, почти вечные истории в современные форматы. Авторы всех этих текстов при всей их схожести и различии стремятся к одному: освободить своих читателей от стереотипного, мертвого, «егэшного» восприятия классики.

«Только в России школьные учителя литературы не обязаны следить за книжными новинками. Результат — учитель литературы и школьная программа бесконечно далеки от реальной жизни и не ассоциируются у наших детей с интересным, современным чтением и с литературным процессом в принципе», — справедливо возмущается главный редактор издательского дома «Самокат» И. Балахонова. Разрыв между современной литературой и современным читателем грозит литературе гибелью. Думается, что раздражить, спровоцировать на диалог, заставить оглянуться вокруг может и должна именно актуальная словесность, в том числе адресованная именно современному ребенку.

«Детские книги — как мифы, они задают мирозданию фундаментальные вопросы. Ответы на них годятся для всех, потому что у детей, а тем более зверей и пуще всего — плюшевых, нет своей истории, биографии, своего уникального прошлого. Герои детских книг обобщены и универсальны, как олимпийские боги, христианские святые или психоаналитические архетипы. В них, даже самых маленьких, влезает больше, чем кажется. Пользуясь этим, детские книги вмещают весь мир и делают его выносимым» [1, с. 260], эти слова А. Гениса дают основание верить, что хороших детских книг, вмещающих наш странный, но прекрасный мир, будет все больше. И главное — они найдут своего читателя — маленького и большого.

Литература

1. Генис А. Уроки чтения. — М., 2016.
2. *Детская литература* может спасти российский книжный бизнес. URL: <http://www.pro-books.ru/articles/71>
3. Жвалевский А. Детлит Шредингера. URL: <http://az-book.info/detlit-shredingera>
4. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. — Таллин, 1992.

5. Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. 2012. № 12.
6. Усачева Е. Время к весне // Литературная Россия. 2013. № 9.
7. Чудакова М. О. Не для взрослых. Время читать. М., 2012. URL: https://mir-knig.com/read_3571-2
8. Юзефович Г. Не заставляйте детей читать, если не любите этого сами. URL: https://www.pravmir.ru/author/user_49/

Т. В. Кривошапова,
г. Нур-Султан, Республика Казахстан

ПРИРОДА ЦИТАТ — ЭПИГРАФЫ В КНИГЕ БАХЫТА КАИРБЕКОВА «МНОГОТОЧИЕ»

Новая книга популярного казахстанского русскоязычного поэта и кинорежиссера Бахыта Каирбекова «*Многоточие*» за пределами Казахстана достаточно известна. А на родине это человек тем более популярен — он не только признанный поэт, выпускник Литературного института в Москве, но и достаточно плодовитый кинорежиссер. За его плечами свыше сотни документальных фильмов, и все они проникнуты знанием и поэзией, чувством любви к своей земле и ее обычаям, глубоко раскрывают духовные истоки кочевой цивилизации. Он говорит о вечном и остро чувствует связь времен.

Сегодня Бахыт Каирбеков — заслуженный деятель искусств Казахстана, отмечен дипломами и призами 1-го Международного телефорума «Содружество стран СНГ» в Москве, Открытого форума российского телевидения «Лазурная звезда» в Сочи, 5-го Евразийского телефорума в Москве. Он член Союза писателей СССР с 1983 года, Союза кинематографистов Казахстана, действительный член Евразийской академии телевидения и радио. Переводит на русский язык произведения поэтов и прозаиков Казахстана.

На вечере, который прошел в Нур-Султане в столичном театре «Астана Опера» в ноябре 2019 года, Бахыт Каирбеков представил увесистый том под названием «*Многоточие*». А эпитафой для него он выбрал такие строки:

Все о смерти, а значит — о жизни...
Все о яви, а значит — о сне...
Все о грязи, а значит — о чистом...
Все о ночи, а значит — о дне... [2, с. 5]

Книга вышла в свет в 2018 году, имея оригинальное авторское жанровое определение: стихотворный пэчворк. Этот термин имеет отношение к декоративным видам искусства: так традиционно называют лоскутное шитье, но в наши дни в этом стиле создают игрушки, одежду и др. Надо полагать, что Бахыт Каирбеков одним из первых внедряет это понятие в литературный текст и не случайно один из циклов книги носит заглавие «Лоскутное одеяло». Имеется в виду своеобразная установка автора на эклектичную композицию книги, включающей различные типы художественной речи (стихи и прозу), а также жанровые подсистемы.

Эпиграф — это один из значимых элементов «рамы» художественного текста, в которой, по словам Ю. М. Лотмана [4, с. 255], есть начало и конец, а если брать во внимание публикацию в литературном журнале, то это еще и имя автора, заглавие, жанровое определение, посвящение, эпиграф, предисловие, год и место создания [ср. 3]. В книге количество рамочных компонентов уменьшается, так как имя автора упоминается единожды, а остальные встречаются выборочно. В «Многоточии» Б. Каирбекова эпиграфы представляют собой весьма значимый компонент, их несколько десятков, в отдельных случаях они совпадают с посвящениями, заглавиями, датировкой текста и указанием на место его создания. Кроме того, показательно, что эпиграфы в абсолютном большинстве носят цитатный характер, то есть это так называемое «чужое слово», которое должно ассоциироваться со «своим», авторским. Таким образом создается эффект эстетического взаимодействия текстов.

Функциональная роль эпиграфов в «Многоточии» обусловлена интегрированностью литературных традиций различных эпох, демонстрирует кругозор автора и его историко-культурные взгляды. Любопытно, что гоголевская цитата, использованная в качестве эпиграфа, взята из сборника «Ревизор» 1846 года и является, по мнению автора, вторичной: *«Не оживет, аще не умрет, — говорит апостол. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть»* [2, с. 92]. Короткое эссе с этим эпиграфом содержит «объяснение названия третьей книги стихов «За живую водой».

А в объемном цикле «Лоскутное одеяло» есть и весьма показательная цитата из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя: *«Признаюсь, я бы совсем не пошел в департамент, зная заранее, какую кислую мину сделает наш начальник отделения. Он уже давно мне*

говорит: «Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой?» [2, с. 383] Точки соприкосновения с авторским текстом, скорее, метафоричны, они связаны с образом ералаша, так как в стихах имеет место своего рода «поток сознания».

В книге есть небольшие эссе, где на нескольких страницах помещены тексты, столь же вторичные, связанные с темой смерти. Это и своеобразный процесс чтения. Эпиграф из «Войны и мира» Каирбеков цитирует по эссе Ивана Бунина «Освобождение Толстого»: «Князь Андрей, умирая: Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило — никого не любить, значило — не жить этой земной жизнью» [2, с. 93]. Еще один эпиграф из Толстого: «Пора проснуться, чтобы умереть» поэт предваряет коротким предисловием: «Дня три назад написал стихотворение, сейчас нашел к нему эпиграф». Стихотворение датировано 1986 годом, и первый стих как бы развивает смысл толстовской фразы: «Я засыпаю, погружаюсь в сон...» [2, с. 96]

Многочисленные эпиграфы книги связаны и с пушкинским наследием, причем они нередко совмещаются с посвящениями. Это свидетельство пристального внимания к творчеству великого русского поэта. Так, стихотворение с заглавием «Нелли Бубэ» 2017 года предваряется пушкинскими строками: «Кастальский ключ волною вдохновенья / В степи мирской изгнанников поит». Написанный в Стамбуле текст Каирбекова содержит и так называемые «водные» образы (безмерность ручья, живая вода) [2, с. 129].

В том же году Каирбеков пишет стихотворение «Молельня тенгрианца», созданное в Армении, в монастыре Гегард, вырубленном в скале. Очень характерна пушкинская цитата, избранная в качестве эпиграфа: «В глуши, во мраке заточенья» [2, с. 319]. Это всем знакомый текст («Я помню чудное мгновенье...»); в авторском стихотворении упоминается имя Пушкина («как Пушкин в Болдино, страшась чумы...»), а также комментируется факт молитвы, обращенной к Небу: «В пещере каменной, как суслик иль сурок...».

А небольшой цикл «Осенний ноктюрн», адресованный Александре, также предваряется пушкинскими строками: «Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой... / Но там, увы, где неба своды / Сияют в блеске голубом, / Где тень олив легла на воды, / Заснула ты последним сном». В эпиграф взяты два стиха из первой строфы, а также первый катрен третьей, последней октавы [2, с. 369].

Несколько эпиграфов из Пушкина, последовательность стихов в которых иногда нарушена, встречаются и в финальной части последнего цикла «Лоскутное одеяло»: это стихотворение «Дом № 13» (2018), куда в качестве эпиграфа помещены отрывки из путешествия Онегина («*Я жил тогда в Одессе пыльной... / Какой во мне проснулся жар! / Какой волшебною тоскою / Стеснялась пламенная грудь!*») [2, с. 429]. И наконец, последний эпиграф предпослан стихотворению без названия «Забудьте про меня — я превратился в птицу»: «*Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья*» [2, с. 473].

В отрывке «Из дневника 1986 г.» помещен эпиграф из короткого стихотворения 1940 года Анны Ахматовой: «*Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз*» [2, с. 98]. Здесь же и перевод стихотворения Абая, о котором сказано: «Легли, как свое».

А в стихотворении «Жажда творчества» Каирбеков совмещает посвящение Марине Султановой с эпиграфом из Марины Цветаевой: «*Я — брeнная пена Морская*». Интерес представляет и наличие сноски, в которой дано объяснение имени: Марина — женская форма старинного редкого имени Марин, происходящего от латинского слова «маринус» — морской [2, с. 127]. Хорошо известен читателям и эпиграф из раннего стихотворения Цветаевой, предваряющий стихотворение 2016 года «Я сегодня рассыпан, рассеян»: «*Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черед*» [2, с. 418]. Два последних стиха содержат установку на творческую эволюцию, которая присутствует и в стихотворении Каирбекова, включающем в текст образ кевври — керамического сосуда, который в Закавказье используется для приготовления вина: «*Напитаться, стать ягодой зрелой, / И попасть в узкогорлый кувшин, / Пленом жизни я выберу кевври — / Буду я вековечен, как джинн*». Налицо точки соприкосновения с цветаяевским эпиграфом; это своеобразная аллюзия, ассоциативный ряд которой составляет форма (у Каирбекова) и содержание (у Цветаевой).

Каирбеков использует несколько эпиграфов из текстов еще одного из семи великих поэтов XX века — Александра Блока. Стихотворение 1993 года «Мы осени всполохи, яркие, поздние» [2, с. 161] предваряет эпиграф из статьи Блока «Интеллигенция и революция»: «*Мы бездомны, бессемейны, / бесчинны и нищи*». Далее поэт продолжает, рассуждая уже о современной России: «что же нам терять?»

Обращает на себя внимание год создания текста: он связан с драматическими переломными событиями после распада Советского Союза.

Стихотворение «И нет печальной повести» (реминисценция из трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» в переводе Б. Пастернака) 1981 года предваряет эпиграф из еще одного великого поэта XX века — «И дольше века длится день...» [2, с. 222] Эта фраза стала заглавием первого большого романа Чингиза Айтматова, который по цензурным соображениям назывался вполне прозаически — «Буранный полустанок». Это цитата из позднего стихотворения Пастернака «Единственные дни» (1959), завершающего последний цикл поэта «Когда разгуляется».

Единичные эпиграфы связаны с творчеством Владимира Маяковского, Семена Кирсанова, Ивана Ефремова, Булата Окуджавы. Как правило, они обращены к конкретным топосам (Кипр — у Ефремова, Одесса — у Владимира Маяковского): *«Вы думаете, это бредит малярия? / Это было, было в Одессе»* [2, с. 428]. Стихотворение, начиная с первых строк, представляет собой своеобразную реминисценцию поэмы «Облака в штанах»: «Влюбиться бы, как Вова в одесситку»). Без упоминания конкретного топоса даны эпиграф из Семена Кирсанова (*«Есть город, который я вижу во сне»*) [1, с. 425] и Булата Окуджавы: *«Александр Сергеевич прогуливается»* [2, с. 426].

Одним из близких друзей Каирбекова был Виктор Бадиков, литературовед, автор книг и статей о русскоязычных поэтах Казахстана. Поэт посвящал ему стихи на протяжении многих лет и тяжело переживал его безвременную трагическую смерть. Так, к «Письму другу», датированному 1981 годом и содержащему посвящение Виктору Бадикову, предпослан развернутый эпиграф из Юрия Домбровского, содержащий суждения об Иване Шухове — известном прозаике, на протяжении многих лет возглавлявшем редколлегию казахстанского литературно-художественного журнала «Простор»: *«Настоящая скорбь в таких случаях либо сражает сразу, либо приходит с опозданием. После того, как ты примиришься с тем, что вот этого человека, охочего до смеха и хорошей шутки, стихов, любившего слушать чужие вещи и тщательно прятанного даже от друзей свои, хотя они были порой на голову выше тех, которыми он искренне восхищался, — так вот этого человека уже нету! Каждое воспоминание о большом человеке, которого ты знал и любил, есть рассказ о твоей*

собственной жизни» [2, с. 132]. Стихотворение адресовано Бадикову, погибшему в 2008 году, что позволяет сделать предположение о том, что эпиграф был предпослан ему значительно позже. А стихотворение, созданное в год смерти друга — «Не царское это дело...» сопровождается уточнением «Из любимых выражений В. Бадикова». За стихами следуют «Письма из Ольштына» 1981–1983 года и «Письма из Москвы» (1988), отправленные Бадиковым своему другу. Завершает этот несобранный цикл небольшое стихотворение 2017 года «Львам-аруахам» [2, с. 146] с посвящением отцу — Гафу Каирбекову и другу — Виктору Бадикову. Оба они родились в один день — 15 августа, под созвездием Льва, а вторая часть заглавия — «аруахи» (обереги) восходит к тенгрианским представлениям о бессмертии души, к которым было принято обращаться в трудных житейских ситуациях.

Каирбеков в 2014 году снимался в роли известного казахстанского прозаика Мориса Симашко и посвятил ему стихотворение 24 декабря (дата смерти писателя), предварив его эпиграфом «*И вдруг наступила тишина. Такая тишина, что перестало биться сердце*» (Искушение Фряги) [2, с. 311]. Еще один эпиграф из Симашко сопровождается стихотворением «Разлученный со счастьем»: «*Слова им были ни к чему*» [2, с. 312], в котором речь идет о последнем пристанище писателя и утрате любимой.

Поэт использует в качестве эпиграфов и цитаты из творений знаменитых философов (Конфуций, Мишель Монтень, Мирче Элиадэ и др.), что свидетельствует о его эрудиции и личных предпочтениях. А вот эпиграф из казахского фольклора в книге только один: стихотворение «Бегство Карабая» (2003) открывается фразой из знаменитой казахской лиро-эпической поэмы «Козы Корпеш и Баян сулу» («*По степи шла молва о сумасбродстве жадного Карабая, нарушившего клятву*» [2, с. 259].

Заглавие книги («Многоточие») является основой интерпретации в двух эпиграфах: из Владимира Набокова («Многоточие это следы ушедших на цыпочках слов») [2, с. 472] и известного филолога И. А. Бодуэна де Куртенэ («Многоточие относится к «особого рода знакам препинания, когда что-то не доканчивается или подразумевается») [2, с. 223].

Если подводить итоги рассмотрению роли эпиграфов в последней книге Бахыта Каирбекова, то следует признать, что доминируют в ней содержательно-концептуальная и идейно-тематическая функции. Поэт

продолжает традиции в основном русской и отчасти европейской литературной классики. В абсолютном большинстве случаев здесь речь идет о цитации. В «Записках блокадного человека» Л. Я Гинзбург писала следующее: «Свои слова никогда не могут удовлетворить; требования, к ним предъявляемые, равны бесконечности. Чужие слова всегда находка — их берут такими, какие они есть; их всё равно нельзя улучшить или переделать. Чужие слова, хотя бы отдаленно и неточно выражающие нашу мысль, действуют, как откровение или как давно искомая и обретенная формула. Отсюда обаяние эпитафий и цитат» [1]. Каирбеков видит во многочисленных эпитафиях возможность утверждения принципа соборности, с их помощью создавая эффект присутствия литературного единства эпох и народов.

Литература

1. *Гинзбург Л. Я.* Записки блокадного человека. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/quote/1150859-zapiski-blokadnogo-cheloveka-lidiya-ginzburg> (дата обращения: 12.10.2020).
2. *Каирбеков Б. Г.* Многоточие. Стихотворный пэворк. Стихи, эссе. — Алматы, 2018. 500 с.
3. *Каргашин И. А.* Эпитафия как способ маркирования «ролевой» лирики // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 2, февраль. Т. 1. Гуманитарные науки. [Электронный ресурс]. Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/epigraf-kak-sposob-markirovaniya-rolevoy-liriki/viewer> (дата обращения: 12.10.2020).
4. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М., 1970. С. 255–265.



Раздел III

Анализ художественного произведения в группах иностранных студентов и стажеров гуманитарного профиля



*И. А. Митрофанова,
О. А. Старовойтова,
Санкт-Петербург*

ПРИРОДНЫЙ МИР И ЧЕЛОВЕК: РАССКАЗ В. Г. РАСПУТИНА «В НЕПОГОДУ» НА ЗАНЯТИЯХ С ИНОСТРАННЫМИ УЧАЩИМИСЯ

Современное человечество переживает эпоху нарастания экологических проблем: природные катаклизмы называются первыми в формируемой СМИ информационно-новостной повестке. Однако медийный дискурс не дает возможности вывести сущность отношений природного мира и человека в начале XXI в. на онтологический уровень. Такую возможность предоставляет русская литература, в которой начиная с эпохи сентиментализма формировалась традиция разработки многоаспектной проблематики отношений природы и человека.

В. Н. Топоров в своей монографии показал, как природа стала самоценным элементом поэтики, выполняющим различные функции: она создает атмосферу, участвует в сюжетостроении, становится «собеседницей души страдающего человека» в карамзинской прозе [4]. В дальнейшем описания природы составили мощный текстовый объем в русской литературе XIX–XX вв.: поэзия близкой человеку природы в мире дворянской усадьбы, на лоне которой осуществляется

его нравственное воспитание; природа как утешительница страданий простого народа; природа в сложных отношениях с историей человечества; природа как родной мир России и мн. др.

Технологический прорыв современной урбанистической цивилизации, цифровая революция привели к тому, что чтение текстов школьниками заменяется знакомством с их кратким содержанием, а интернет поставляет читателю креолизованный медиапродукт, в котором, как в трэвел-текстах, доминирует визуальный ряд, а следовательно, утрачивается способность «воображать» — воспринимать словесное изображение природы, вызывающее из образной памяти читателя чувственно переживаемые образы, напр.: *Лед нынче по теплой зиме отжался от Ангары дальше обычного, и белое его поле было разрисовано лапчатыми узорами от подтаявших снежных наносов. Вода выливалась из-под льда широким и спокойным потоком, чуть горбящимся и чуть покачивающимся с боку на бок, и долго магнетически вела за собой взгляд* [3, с. 419–420].

Проблема восприятия читателем природного мира в словесном произведении порождает проблему обучающего чтения в любой аудитории, в том числе иностранной. В. Г. Распутин — автор, на которого в первую очередь должен пасть выбор, когда поднимается тема природы, поскольку в повествовательной прозе последней трети XX — первого десятилетия XXI вв. именно ему принадлежат уникальные, эстетически самоценные образные описания природы, ср.: *...солнце <...> опустошенное, меднистое, отгоревшее, садилось на краю горизонта на невесть откуда взявшееся небольшое облако, похожее на белого оленя в прыжке с подогнутыми ногами и разлохмаченным хвостом* [3, с. 421].

Оба приведенных выше описания природы взяты из опубликованного в 2003 г. рассказа В. Г. Распутина «В непогоду», выбор которого для работы в иностранной аудитории обусловлен несколькими причинами.

Во-первых, региональный компонент обучения. Это сибирский текст, в котором описывается уникальное пространство — масштабная панорама Байкала с пика Черского: «Несмотря на то, что Байкал имеет много уникальных мест, звучащих как сибирская экзотика для россиян, Распутин постоянен в выборе изображенного байкальского пространства <...> это самая близкая к Иркутску точка Байкала — исток

Ангары» [2, с. 115–116]. Узнаваемость пространственных координат, фактографичность (зимняя пристань возле Лимнологического музея; терренкур; старый и изможденный трудяга теплоход «Бабушкин»), местная топонимика (Шаман-камень), лексика с предметной семантикой (взгорок, обрыв, смотровая площадка, каменистый выступ скалы, машинный тракт) — для художественного мышления Распутина характерно признание первостепенной значимости конкретной, существующей в реальности картины природы.

В рассматриваемом рассказе отражен и определяющий распутинскую философию природы антропоцентризм как сотворчество природного и человеческого на Байкале (*тут сама природа устроила смотровую площадку, а человек благоустроил ее* [3, с. 418]). Байкал вообще сопричастен жизни людей, он обжит людьми, целителен для них. Таким образом, региональный компонент оказывается представленным в рассматриваемом тексте как нельзя лучше.

«Смело и вдохновенно накладывает краски невидимый художник», — замечает писатель о природе-художнике [3, с. 423], но это именно он, мастер слова, рисует читателю удивительные картины. Яркий и образный язык распутинского рассказа, способствующий осознанию учащимися высокого эстетического статуса описаний природы в словесном произведении, является вторым фактором в пользу названного текста. В качестве примера укажем лишь на такую языковую особенность, как широко используемые автором колоративы: *белое ледяное поле, белесая тьма; золотистое свечение льда, золотистая ткань солнца; горы в розовом снегу; Байкал алел; стайка облаков запылала пурпурным восторгом, гранатовой сочностью*. И даже встретившийся рассказчику на горе *мужик с пыхающим медным лицом* дополняет эту разнородную и выразительную тематическую группу.

Важную часть работы с текстом должно составить знакомство с высоким стилем, который, по мнению некоторых исследователей (напр. [1]), мало востребован и с осторожностью используется в современной речевой, в том числе и литературно-художественной практике. Распутин органично использует высокий стиль современной речи: *Да, всю свою золотистую ткань, всю свою горячую, а затем и теплую щедрость снизало солнце в эту огромную волшебную чашу, в это неиссякаемое лоно, рождающее Ангару <...>* [3, с. 421].

В тексте рассказа автор искусно переплетает все страты языка: высокую лексику (*фигуры согбенно крались; мир, осиянный солнцем и покоем*) — особенно для передачи сложно формулируемых состояний (*воспарил от этого видения <о виде с пика Черского> на крыльях чувственного восторга*); разговорную (*оттиснул дверь в улицу; никакая холера не пристанет; тем же макарон; сигануть на скамейку; из раздевалки дурноматом гремела музыка*), региональную (*пихло; снег уже почти вытаял, оставаясь грязными и сморщенными лафтами только в низких и затененных местах*). Таким образом, высокий стиль, оформляющий у Распутина редкие, аксиологически выделенные контексты, сочетается с бытовой речью, фрагментами, выражающими ироническую модальность, прямой публицистической речью, подавая пример гармонизированного сочетания различных речевых стилей.

Будучи самоценными, пейзажные зарисовки, однако, не являются для автора рассказа самоцелью — в этом заключается главная причина выбора рассказа для работы.

Производя впечатление достоверных образных представлений самой природы, они не фотографичны. Распутин неслучайно раскрывает в рассказе технику письма: «У нашего брата лучшие картины получаются не с природы, а с помощью воспоминаний и представлений, которые еще живее, сочнее и четче становятся в предположениях, недоступных глазу» [3, с. 425]. В современной прозе писатель создал неповторимую философско-художественную концепцию именно взаимоотношений природы и человека: *...встанешь перед западной стороной, где из-под белого ледяного поля выливается в широкую горловину меж берегов торжественная новороженница Ангара, и не можешь отвести глаз. Тут главное, ни с чем больше не сравнимое целение, тут столь полное и счастливое обезболивание от ран жизни, до которого чувства наши не достают* [3, с. 418]. Главные составные элементы байкальского пейзажа: вода, небо, свет солнца — становятся символическими, когда рождают переживание созерцаемых картин, в первую очередь заката, как чуда: *Но уж влез, встал под ветрами и облаками между небом и землей, окинул взглядом широко и безбрежно открывшееся чудо, задохнулся и воспарил от этого видения на крыльях чувственного восторга — этому названия нет!* [3, с. 418] Чудо, создаваемое природой, и возможность человека его

достигать рассказчик определяет как высшую точку человеческого земного бытия.

Развитое чувственное познание мира имеет у Распутина гносеологический потенциал и определяется как мирочувствование: человек мистически переживает природу. Это происходит именно на Байкале, который имеет статус символического образа — сакральный объект, дарующий возможность приобщения к тайне: *Я еще долго стоял на каменистом выступе скалы, приближенный, казалось, к тайным и могучим силам неба* [3, с. 423].

Главенствующая роль в земном бытии современного человека отводится исключительно природному началу. Синтаксический параллелизм следующего фрагмента акцентирует внимание читателя на глагольных метафорах, последовательно называющих важнейшие физические, душевные и духовные действия, определяющие в социуме традиционные роли матери, няни, воспитателя, учителя, духовного наставника, которые персонализируют природный объект — Ангару: *...размышлял я и печалился о судьбе Ангары, по-матерински **вспоившей и вскормившей** меня в детстве в полутысяче километров отсюда, **напитавшей** мою душу вечной любовью и благодарностью к ней, **украсившей** ее красками и линиями своей красоты, **наговорившей** сказки, которые продолжают звучать во мне еще и теперь, **научившей** язык мой словам, которые и склонили потом меня к моей профессии, **наплескавшей** в меня **сострадательные слезы**...* [3, с. 420]. (Здесь и далее в цитатах выделение наше. — И. М., О. С.)

Проблема двух героев — человека и природы — в рассказе «В непогоду» необычайно сложна, и при работе с иностранными обучающимися (в зависимости от уровня подготовки) мы бы предложили читать текст не сразу целиком, а разделив его на блоки (в некоторых группах можно ограничиться одним из них): 1) закат над Ангарой, 2) буря, 3) интерпретация бури героями рассказа. Представленные далее рассуждения обобщают опыт чтения данного рассказа в иностранной аудитории: для работы на занятиях отбирались указанные фрагменты рассказа.

В первой части рассказчик погружается в зрительное и слуховое восприятие окружающей природы: *Стоит он <санаторий> на солнцеприпечном взгорке как раз над истоком Ангары — картина волшебная и могучая, из тех редкостных и неизъяснимых, перед которыми немеет*

наш язык, со смятением и растерянностью называя их неземными [3, с. 417]. У Распутина пространственные отношения человека и природы задаются неизменной пространственной точкой зрения героя: чтобы видно было далеко (*огромный, растянутый на все четыре стороны мир*) и вольно (*пока я стремительной птицей пролетал над Ангарой*), что позволяет автору работать с определенной лексикой.

Связь природного и человеческого в пределах конкретного человеческого существования выходит на первый план и в эпизоде, в котором речь заходит о смерти. Органичный в понимании Распутина уход из земного мира влечет за собой *перерождение в силу, в бесконечную родительскую любовь, преображающуюся в земные картины: одну из них и наблюдал я последним мирным вечером накануне пурги — ласковую, теплую, в переливах несказанной красоты, никак не хотевшую сходить с Байкала* [3, с. 434].

Вторая часть — разыгравшаяся непогода — рассматривается как начало природной катастрофы планетарного масштаба. Здесь важно проанализировать все языковые средства, использованные автором для создания соответствующей атмосферы, и реакцию на непогоду не только человека, но и природных объектов: *...гудело, шумело, бухало, плескалось и билось безостановочно. Сосны и кедры перед окнами, выламываясь, ходили ходуном, всплескивали в отчаянии ветками и стонали от ураганного северного ветра* [3, с. 423]; *Отодвинув штору, я выглянул: в грязных лохмотьях и лоснящихся пятнах темноты возилось и завывало — как предшествование чего-то окончательно жуткого* [3, с. 433]; *Раньше ветры были... тоже хорошие были ветры, ничего не скажешь. Дух захватывало, как налетит да громоток устроит. Но раньше налетит по пути, чтоб дальше пролететь. А этот так и целит прямо в тебя, так и целит! Так и норовит тебя с земли сдуть!* [3, с. 429]. Последняя цитата, представляющая в корпусе текста комментарий женщины-вахтера, заканчивается выводом, который автор полностью разделяет — непогода стала наказанием за человеческие грехи: *...набедокурили, а теперь: циклон, циклон! — Это она уж о нашем вмешательстве в природу. <...> Это с нас спрос пошел* [3, с. 428–429].

Третья часть рассматривается как сопровождаемая печалью рефлексия писателя о современном человечестве, запугивающем себя

новостями о катастрофах: *Из адových глубин вырывается на пастбища и города кипящая лава вулканов, с гор сходят потоки камней и грязи и устремляются на хлебоборные долины, огромные ледяные материки, вбитые в отроги гор со дня сотворения мира, снимаются со своих становищ и ползут вниз, выдирая, вспахивая и уничтожая на пути все живое и неживое* [3, с. 437]. Вместе с рассказчиком учащиеся приходят к осознанию того, что каждый человек отвечает за начавшуюся катастрофу и от каждого зависит, продлится ли хаос или нет. Мистически воспринимает герой лесковский рассказ «На краю света», уверившись, что чтение его способствует разгулу стихии. То есть в сверхчеловеческом природном мире — как в гармонии красоты, так и в начавшемся природном хаосе — заключено человеческое этическое начало, за которое ответствен каждый (*Это нас уже требуют к ответу; Не миновать нам всем в скором времени испытаний* [3, с. 436]).

Рассказ «В непогоду» как никогда актуален: любой современный читатель воспримет его в самом что ни на есть близком плане — экологическом. Он также чрезвычайно интересен и важен как для понимания этнокультурных особенностей описания сибирской природы (представлен в том числе мифологический материал: байкальские легенда о дочери Байкала Ангаре, миф о богатыре Сибире), так и в плане развития языковой компетенции обучающихся: именно в контекстах, посвященных связи природы и человека, идиостиль Распутина демонстрирует лексическое богатство, стилевые возможности современного русского литературного языка. Текст сложен для иностранных учащихся — он многомерен, язык его образен, но работа с ним позволяет совершенствовать разнообразные компетенции — языковую, коммуникативную, эстетическую, страноведческую.

Литература

1. Волков А. А. Курс русской риторики. — М., 2001.
2. Подрезова Н. Н. Феномен Байкала в художественной прозе Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. В. Г. Распутина: материалы. — Иркутск, 2012. С. 115–129.
3. Распутин В. Г. В непогоду // Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана: повесть, рассказы / послесл. В. Курбатова. — Иркутск, 2004. С. 417–444.
4. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. — М., 1995.

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Если спросить иностранных студентов, приехавших учиться в Россию, каких русских писателей они знали, живя на родине, то почти наверняка они назовут три имени: Достоевский, Толстой, Чехов (прежде всего как драматург). Так сложилось, что творчество А. С. Пушкина, который для русских является главой национальной литературы, в других странах известно не столь широко, как творчество названных писателей. Чем же особенно привлекают зарубежных читателей произведения Достоевского и Толстого? Глубиной психологизма и важностью поставленных ими проблем, которые можно назвать универсально философскими. Но разве столь же универсальной проблематики мы не находим в произведениях Пушкина? С этой точки зрения мы изучаем со студентами-иностранцами гуманитарных специальностей драматический цикл Пушкина «Маленькие трагедии», который, как мы заметили, очень мало известен в других странах.

Цикл «Маленькие трагедии» был написан в 1830 году, когда Пушкин, приехав в Болдино летом, был вынужден остаться там из-за начавшейся в России эпидемии холеры. Этот период в его творчестве, получивший название «Болдинской осени», отмечен поиском новых тем и форм, а также углублением философской проблематики.

Произведение обращает на себя внимание необычностью своей формы. В самом его названии уже заключен некий парадокс: трагедия, в классическом понимании жанра, не может быть «маленькой». Она должна состоять из нескольких актов, в которых действие проходит все свои стадии от завязки до кульминации и завершается развязкой. Произведение Пушкина состоит из четырех небольших пьес, в которых основное место занимает не действие как таковое, а речь персонажей. Именно в монологах главных героев пьес мы и находим завязку, кульминацию и развязку того, что происходит в пьесах. Как пишет Д. Л. Устюжанин, «маленькие трагедии начинаются прямо с кульминации» [6, с. 27]. Е. Г. Александрова отмечает: «Маленькие трагедии» предельно малы... однако небольшой (по количеству сцен

и действующих лиц) объем безграничен в своем смысловом наполнении» [1, с. 2].

Четыре пьесы не связаны ни общим действием, ни общими героями. И время, в которое происходят события пьес, тоже разное. В целом оно охватывает эпоху от позднего средневековья («Скупой рыцарь») до конца восемнадцатого столетия («Моцарт и Сальери»), то есть до эпохи, не столь еще далекой в 1830 году. Еще одна важная особенность этого произведения — в каждой из пьес Пушкин использует сюжет, уже известный в литературе и знакомый каждому культурному читателю того времени. Это легенда о Дон Жуане, к которой неоднократно обращались европейские писатели, поэма Вильсона «Чумный город», а также смерть Моцарта, убитого, согласно распространенной версии, композитором Сальери. (Что касается пьесы «Скупой рыцарь», Пушкин отсылает читателя к «трагикомедии» английского писателя Уильяма Шенстона «Скупой рыцарь», что являлось литературной мистификацией, поскольку ничего похожего на пушкинское произведение в творчестве Шенстона нет.) Однако каждый раз известный сюжет оказывается для Пушкина лишь отправной точкой для построения собственного оригинального идейно-художественного целого. И, анализируя каждую из пьес, составляющих цикл, мы находим в них общие закономерности, общность центральных героев, их стремлений, взлетов и падений. Не случайно одним из выбранных Пушкиным эпиграфов к произведению была строка из оды «Бог» Г. Р. Державина: «Я царь, я раб, я червь, я Бог».

Открывается цикл «Маленьких трагедий» пьесой «Скупой рыцарь». Снова парадокс: рыцарство несовместимо со скупостью, рыцарь должен быть великодушным и щедрым. Центральный герой пьесы Филипп прежде был настоящим рыцарем, отважным и благородным. Но теперь он понимает, что времена рыцарства прошли, и теперь деньги — это та сила, которая правит в современном мире. «Пушкин придавал особенное значение тому, что его скупец не кто иной, как именно рыцарь» [3, с. 583]. И деньги становятся для него смыслом и целью существования. Для него не имеет значения, откуда и как приходят к нему деньги, добыты ли они путем убийства и ограбления или это последние деньги, отнятые у бедных. Но вот еще одно противоречие: владея несметным богатством, Филипп не тратит на себя ни гроша, живет как аскет и ничего не дает своему сыну. Возникает вопрос: для чего Филиппу нужно это богатство? На этот вопрос он сам отвечает:

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья... [5, с. 111]

И мы понимаем, для чего Филиппу нужно золото. Он чувствует себя Богом на Земле, богатство дает ему власть над людьми и абсолютную свободу от всех земных желаний. Интересно обратить внимание на тот факт, что роман Бальзака «Гобсек» писался в одно время с «Маленькими трагедиями», и в нем французский писатель по своему подходит к этой же теме. Главный герой романа — ростовщик, живущий как нищий, но владеющий огромным богатством, с помощью которого он держит в руках весь Париж и наслаждающийся своей властью, — явно перекликается с героем Пушкина. При этом Пушкин в 1830 году еще не знал романа Бальзака, а Бальзак не читал Пушкина. Однако, как отмечал Д. Д. Благой, «В числе вопросов, привлекавших к себе особенно пристальное внимание поэта, было происхождение на его глазах ... утверждение «железного» «века торгаша»... роста власти денег, купли-продажи» [3, с. 581].

Однако претензия скупого рыцаря на богоравенство кончается разрушением и гибелью. Богатство поработщает его. Страх потерять золото ни на минуту его не покидает, из-за золота он вызывает на поединок сына, последнее движение Филиппа — к ключам от подвала.

Другая эпоха и другая история представлены в пьесе «Моцарт и Сальери». Исследуя в ней чувство зависти, Пушкин уходит от обычного понимания этого слова. Его завистник Сальери восстает против естественного неравенства людей. Он считает, что гений должен быть наградой за труд. Но появляется Моцарт, который сочиняет легко,

не бережет свой талант, любит веселье и общество женщин. В Сальери восстает чувство справедливости.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма (...)

Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолею
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству. [5, с. 123]

Ему кажется, что Моцарт — это ошибка, и эта ошибка сделана на небесах. А исправить эту ошибку должен он, Сальери. Таким образом, мы вновь видим героя, который, чувствуя себя равным Богу, пытается спорить с ним. Уничтожить Моцарта необходимо ради спасения искусства. Моцарт молод, он может прожить еще много лет и написать много гениальных произведений. Но после его смерти умрет и музыка, потому что сочинять как он никогда не сможет никто. Убивая Моцарта, он чувствует, что исполняет некий тяжелый долг.

Стараясь убедить самого себя в собственной правоте, он вспоминает известную легенду о том, что изображая Христа в композиции «Пьета», Микеланджело убил своего натурщика. Он совершил злодеяние, но это злодеяние он совершил ради искусства. Сальери испытывает облегчение. Но кратковременная гармония разрушена. Уходя навсегда, Моцарт говорит фразу, которая заставляет Сальери мучиться тягостным вопросом. Если гений и злодеяние несовместны, значит он, Сальери, не гений, а злодей, который присвоил себе право решать за Бога, кто должен жить, и кто не должен.

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодеяние
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана? [5, с. 134]

Таким образом, и в этой трагедии перед нами герой, который также претендует на равенство с Богом. Но кончается это падением, катастрофой. В финале этой и других пьес, по словам О. Л. Довгий, «в силу вступит закон мировой мести, высшего возмездия» [3, с. 28].

В следующей пьесе, «Каменный гость», обращаясь к легенде о неотразимом соблазнителе женщин Дон Гуане, убивавшем соперников на дуэлях и убитом каменной статуей, Пушкин пытается понять феномен Дон Гуана. Как возможно годами любить, соблазнять женщин, изменять им, любить других снова и снова? И почему ни одна женщина не могла устоять перед Дон Гуаном? В пьесе мы находим ответ на эти вопросы. Вспоминая об умершей возлюбленной Инезе, Дон Гуан говорит, что в ней мало было «истинно прекрасного».

...Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной. [5, с. 139]

И мы понимаем, что такой человек может любить женщин без конца, потому что в каждой он находит что-то особенное, каждая женщина — единственная, даже если завтра он забудет ее и полюбит другую. И когда он говорит женщинам о любви, они верят, поскольку в этот миг он действительно любит и говорит правду. Своего рода женским двойником Дон Гуана в пьесе становится актриса Лаура, возлюбленная Гуана. Оставшись наедине с Карлосом, который ревнует ее к Гуану, она, отвечая на вопрос, любит ли она Гуана, говорит:

В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя. [5, с. 147]

А через несколько минут, когда Гуан, убив Карлоса, спрашивает Лауру, давно ли она любит его, Лаура совершенно искренне удивляется:

Кого? ты, видно, бредишь. [5, с. 152]

Незадолго до этого, когда Карлос пытался заставить Лауру задуматься о будущем, Лаура отвечает ему:

Тогда? Зачем
Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли? [5, с. 148]

И Дон Гуан, и Лаура — оба живут одним днем, одной минутой, и они счастливы, и совершенно не ревнуют друг друга.

Но и в этой пьесе гармония в жизни героя рушится, когда Гуан встречает Донну Анну. В католической Испании XVI века, с ее жесткими законами и религиозной моралью, Дон Гуан не мог рассчитывать на любовь этой женщины, ревностной христианки, мужа которой он убил на дуэли. Но именно этой женщины он теперь добивается. Назвавшись чужим именем, Дон Гуан добивается благосклонности Анны, чувствует, что понравился ей, она назначает ему свидание. Кажется, герой получает все, чего он хотел. Но Гуану уже мало простой человеческой любви. И он бросает отчаянный вызов небесам, приглашая надгробную статую командора «прийти попозже» и «встать у двери на часах». Известно, что во всех произведениях о Дон Гуане герой появляется в маске. И только единственный раз — у Пушкина — Дон Гуан снимает маску. Он сам разрушает идиллию с Анной, открываясь ей. Его гордость и потребность самоутверждения не знают пределов, он требует от этой женщины любви вопреки всем религиозным, моральным и человеческим законам. И он получает то, что хочет. Но сразу же наступает час расплаты, возмездия. Пришедшая статуя убивает Дон Гуана своим страшным рукопожатием, Гуан и Анна «проваливаются», то есть, вероятно, попадают в ад. И опять стремление героя поспорить с Богом, встать вровень с ним кончается катастрофой и гибелью.

«Пир во время чумы», завершающий цикл, перекликается с той жизненной ситуацией, в которой произведение было написано. Эпидемия холеры в России. В пьесе перед нами экзистенциальная ситуация — неизбежность смерти. В обычной жизни люди не часто задумываются о смерти, живут, как будто они бессмертны. Но в данном случае смерть уже рядом, и нужно как-то к этому отнестись. И в пьесе мы видим разные варианты этого отношения. Открывается пьеса монологом Молодого человека, который предлагает забыть о смерти, жить так, как будто ее нет.

...невозможно быть,
Чтоб мы в своем веселом пируванье
Забыли Джексона! ...
Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться. Итак,
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив. [5, с. 175]

Его поддерживает Луиза, стремящаяся спрятаться от смерти в пьяном угаре, в безумном веселье. Но оказывается, что люди, которые прячутся от смерти, больше всего боятся ее и совершенно не готовы к ней. Проезжает телега с умершими, и Луиза в ужасе теряет сознание.

Другая позиция выражена в песне Мэри. Смерть победить невозможно, но возможно победить страх смерти. Любовь оказывается сильнее смерти, поскольку заставляет человека забыть о себе и думать о любимом.

Если ранняя могила
Суждена моей весне –
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, –
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней. [5, с. 177]

Другая позиция, смелого и гордого человека, бросающего вызов небесам, выражена в песне Вальсингама. В своем монологе он призывает окунуться в пиры и веселье, но при этом не забыть о смерти, а «восславить царствие чумы». Он говорит о том, что есть особенные, сильные натуры, которым доступно наслаждение играть со смертью, смотреть ей в глаза и не бояться ее. Победив страх смерти, человек чувствует себя сильным и бессмертным, как Бог.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог [5, с. 181].

Но появляется священник, который напоминает пирующим о христианских ценностях, о неизбежности страданий в земной жизни. Помня о страданиях Христа, человек должен смиренно принимать посланные ему страдания. Он призывает пирующих разойтись по домам. Однако Вальсингам возражает ему — дома их печальны, а «юность любит радость». И тогда священник призывает вспомнить о тех, кто уже покинул этот мир. И Вальсингам понимает, что преступив данные Богом законы, он навеки погубил себя, навсегда разорвав связь с ушедшими любимыми.

Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... [5, с. 183]

В финале Вальсингам «остается, погруженный в глубокую задумчивость».

Таким образом, во всем четырех пьесах мы видим один и тот же тип героя — человека, который стремится почувствовать себя великим, могущественным как Бог, свободным от нравственных и религиозных законов. Но каждый раз безумное стремление кончается крахом или гибелью. Человека как высшую ценность и меру всех вещей утвердил гуманизм эпохи Возрождения. «Пир во время чумы» перекликается с «Декамероном» Боккаччо.

Ренессансный роман утверждает гуманистические идеи, физическое и духовное величие человека. Пушкин через несколько столетий показал, что современная ему европейская цивилизация, сформировавшаяся в период от позднего средневековья («Скупой рыцарь») до Французской революции («Моцарт и Сальери»), основанная на этих идеях, ставящая человека вровень с Богом, саморазрушительна и неминуемо придет к гибели. В «Маленьких трагедиях», как ни в одном другом произведении Пушкина, звучит тема божественного гнева, наказания и возмездия. По словам Анны Ахматовой, «быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина» [2, с. 186].

В заключение студентам предлагается просмотреть художественный фильм «Маленькие трагедии» М. Швейцера и написать эссе, проанализировав любую из пьес (по выбору) и дать характеристику центрального героя.

Литература

1. *Александрова Е. Г.* Постановка исследовательских проблем в осмыслении художественного своеобразия «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // *Филология и литературоведение.* 2012. № 12.
2. *Ахматова А. А.* Каменный гость Пушкина // *Пушкин. Исследования и материалы.* — М., 1958. Т. 2. С. 185–195.
3. *Благой Д. Д.* Бездна души // *Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826–1830).* — М., 1967. С. 562–673.
4. *Довгий О. Л.* Тема возмездия в «Маленьких трагедиях» Пушкина и сочинениях Барри Корнуолла // *Новый филологический вестник.* 2010. Т. 14. № 3.
5. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 7. — М., 1994.
6. *Устюжанин Д. Л.* Маленькие трагедии А. С. Пушкина. — М., 1974.

*Э. Пойнтнер,
Санкт-Пёльтен, Австрия*

ЖИЗНЬ НАСТОЯЩАЯ И МНИМАЯ (Размышления о мотивах в творчестве Антон Чехова, Ивана Бунина и Артура Шнитцлера)

Антон Чехов (1860–1904), Иван Бунин (1870–1953) и Артур Шнитцлер (1862–1931) — авторы, герои произведений которых решали вечные вопросы в различных общественных ситуациях. Все трое работали в русле великого реализма и натурализма, чувствуя в то же время, что вопросы, которыми задаются реалисты, как и их ответы, важны, но недостаточны.

Кажется, что эти авторы, как и другие, остро ощущали, что реальная жизнь и задачи общества довольно сильно расходятся. Это, как известно, привело и к находкам психоанализа. Зигмунд Фрейд всю свою научную жизнь старался найти настоящую жизнь под слоями искусственно созданной обществом реальности.

С этим связана и критика языка. Язык скорее отражает искусственную реальность, чем настоящую жизнь, и символисты в дальнейшем занимались как раз поиском ответа на этот вопрос: как найти реальность за иллюзиями?

1. А. Чехов

В большом количестве своих произведений Чехов поднимает вышеозначенную тему. Надо сказать, что важные герои русской литературы

часто думают, что они поступают так, как надо. Это Эраст у Карамзина («Бедная Лиза»), Евгений Онегин, Печорин, Чацкий, Базаров, Обломов и многие другие. Убежден в правильности своей жизни и Иван Ильич в рассказе Л. Н. Толстого, до своего заболевания. Характерно, что другие персонажи стараются убедить их в том, что они живут как раз не так, как надо: это Ленский, Вернер, Одинцова, Штольц. Иван Ильич понимает это, когда наблюдает за «буфетным мужиком Герасимом». Герои Чехова, действуя «как надо», одновременно знают, что они живут не так, как надо. Они живут как будто две жизни: одну, в которой они выполняют обязанности, другую — в которой они более или менее свободны.

Дмитрий Дмитриевич Гуров в «Даме с собачкой» (1898) когда-то хотел стать «оперным певцом», у него почти идеальная московская жизнь: есть деньги, семья, хорошая профессия. Он часто изменяет своей жене, которую не любит. Анна Сергеевна в подобной ситуации. Она вышла замуж за довольно богатого человека и живет в хорошем доме в хороших условиях. В отличие от Гурова она не может жить свободно, а должна соблюдать более строгие для женщин общественные правила.

Встреча в Ялте дает им возможность на время освободиться от скучной «обыкновенной» жизни, и оба понимают, что они должны вернуться в нее. Трудности начинаются, когда Гуров нарушает свою рутину и продолжает свой роман с Анной Сергеевной.

Таким образом, Чехов развивает в Гурове тему «правильной биографии» на трех уровнях:

- Гуров знает, что надо жить, как положено (семья, работа);
- Гуров живет тайной жизнью (изменяет жене);
- Гуров знает, что надо жить по-другому (с Анной Сергеевной).

В «Герое нашего времени» наблюдаем схожие ситуации: первая позиция — позиция Максима Максимыча, вторая — Вернера, третья — Печорина.

В рассказе «Дом с мезонином» (1896) главный герой (он же является рассказчиком) — художник, пейзажист. Он проводит время в имении помещика Белокурова. Жизнь героя протекает на трех уровнях:

- он должен работать художником;
- он ничего не делает;
- он знает, что надо сделать, чтобы улучшить общество.

На втором и третьем уровне появляются женщины: Женя-Мисюсь встречается с ним на втором уровне. Оба ничего не делают и как бы влюбляются, потому что других возможностей изменить жизнь нет. На третьем, социальном уровне, художник спорит с Лидой. Она хочет улучшить жизнь крестьян, а он отрицает это, утверждая, что нужно полное изменение общества. В итоге и то, и другое бесполезно, а «праздная» любовь между художником и Женей в таких условиях тоже не может существовать.

Белокуров и мать Волчаниновых — типичные представители первого уровня: они живут своей жизнью, не меняя в ней ничего.

Художник в «Доме с мезонином» соединяет в себе позиции Обломова и Штольца: он ничего не делает (Обломов), хотя знает, что надо делать (Штолец).

2. Иван Бунин

У Бунина идея настоящей, реальной жизни открывается в определенные моменты, которые быстро проходят. Типичные примеры — рассказы «Солнечный удар» (1925), «Темные аллеи» (1938) и другие.

Персонажи Бунина получают возможность коротко увидеть, пережить, вспомнить счастье как настоящую жизнь. Таким образом, их «нормальная» жизнь под сомнением или в опасности. В «Солнечном ударе» поручик хочет просто развлечения с молодой женщиной, а ситуация оборачивается совсем по-другому: она в самом деле действует, как он хотел — развлекается с ним и уезжает, не оставляя ему даже своей фамилии. Но он внезапно осознает, что у него было несколько часов «настоящей» жизни, а когда она уезжает, его «нормальная» жизнь испорчена.

Немного сложнее ситуация в «Темных аллеях». Разговор между Николаем Ивановичем и Надеждой, в котором вспоминается прошлое, ведется с двух точек зрения: Николай Иванович говорит так, как принято, а Надежда говорит правду. Таким образом, ситуация переворачивается: дворянин, «его превосходительство», вдруг видит настоящую жизнь, а простая женщина знает гораздо больше о ней, чем он:

— Боже мой, боже мой! — сказал он, садясь на лавку и в упор глядя на нее. — Кто бы мог подумать! Сколько лет мы не видались? Лет тридцать пять?

— Тридцать, Николай Алексеевич. Мне сейчас сорок восемь, а вам под шестьдесят, думаю?

— Вроде этого... Боже мой, как странно!

— Что странно, сударь?

— Но все, все... Как ты не понимаешь! Усталость и рассеянность его исчезли, он встал и решительно заходил по горнице, глядя в пол. Потом остановился и, краснея сквозь седину, стал говорить: — Ничего не знаю о тебе с тех самых пор. Как ты сюда попала? Почему не осталась при господах?

— Мне господа вскоре после вас вольную дали. (...)

— Замужем, говоришь, не была?

— Нет, не была.

— Почему? При такой красоте, которую ты имела?

— Не могла я этого сделать.

— Отчего не могла? Что ты хочешь сказать?

— Что ж тут объяснять. Небось помните, как я вас любила.

Он покраснел до слез и, нахмурясь, опять зашагал.

— Все проходит, мой друг, — забормотал он. — Любовь, молодость — все, все. История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит. Как это сказано в книге Иова? «Как о воде протекшей будешь вспоминать».

— Что кому бог дает, Николай Алексеевич. Молодость у всякого проходит, а любовь — другое дело.

Он поднял голову и, остановясь, болезненно усмехнулся: — Ведь не могла же ты любить меня весь век!

— Значит, могла. Сколько ни проходило времени, все одним жила. Знала, что давно вас нет прежнего, что для вас словно ничего и не было, а вот... Поздно теперь укорять, а ведь, правда, очень бессердечно вы меня бросили, — сколько раз я хотела руки на себя наложить от обиды от одной, уж не говоря обо всем прочем. Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала, а вы меня — помните как? И все стихи мне изволили читать про всякие «темные аллеи», — прибавила она с недоброй улыбкой.

— Ах, как хороша ты была! — сказал он, качая головой. — Как горяча, как прекрасна! Какой стан, какие глаза! Помнишь, как на тебя все заглядывались?

— Помню, сударь. Были и вы отменно хороши. И ведь это вам отдала я свою красоту, свою горячку. Как же можно такое забыть.

— А! Все проходит. Все забывается.

— Все проходит, да не все забывается.

— Уходи, — сказал он, отворачиваясь и подходя к окну. — Уходи, пожалуйста. И, вынув платок и прижав его к глазам, скороговоркой прибавил: — Лишь бы бог меня простил. А ты, видно, простила.

Она подошла к двери и приостановилась: — Нет, Николай Алексеевич, не простила. Раз разговор наш коснулся до наших чувств, скажу прямо: простить я вас никогда не могла. Как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было. Оттого-то и простить мне вас нельзя. Ну да что вспоминать, мертвых с погоста не носят.

— Да, да, не к чему, прикажи подавать лошадей, — ответил он, отходя от окна уже со строгим лицом. — Одно тебе скажу: никогда я не был счастлив в жизни, не думай, пожалуйста. Извини, что, может быть, задеваю твое самолюбие, но скажу откровенно, — жену я без памяти любил. А изменила, бросила меня еще оскорбительней, чем я тебя. Сына обожал, — пока рос, каких только надежд на него не возлагал! А вышел негодяй, мот, наглец, без сердца, без чести, без совести... Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. Будь здорова, милый друг. Думаю, что и я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни.

Она подошла и поцеловала у него руку, он поцеловал у нее.

И в конце:

«Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! “Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...” Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?» И, закрывая глаза, качал головой.

Разговор отличается тем, что Надежда очень внимательно слушает и опровергает высказанное Николаем Алексеевичем: Он считает, что они не виделись лет 35, но она точно знает, что 30. Она согласна, что «молодость проходит», но «любовь — другое дело». Он уверен, что не могла так долго любить, а она утверждает, что могла, но говорит «с недоброй улыбкой». Она согласна, что «все проходит», но «не все забывается». Он надеется, что Бог его простит и думает, что она простила, но она, не говоря о Боге, возражает, что не простила.

Николай Алексеевич вспоминает, что в их молодости были «волшебные минуты». Это для Бунина очень важный мотив. Волшебные минуты открывают глаза людям. Те же самые волшебные минуты описываются и в стихотворении Н. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842), которые цитируются (кстати, неточно) в тексте:

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Река была тиха, ясна,
Вставало солнце, птички пели;
Тянулся за рекою дол,
Спокойно, пышно зеленея;
Вблизи шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея.

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели —
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели.
О, если б кто увидел их
Тогда, при утренней их встрече,
И лица б высмотрел у них
Или подслушал бы их речи —
Как был бы мил ему язык,
Язык любви первоначальной!

Он верно б сам, на этот миг,
Расцвел на дне души печальной!..

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было ни слова;
На лицах виден был покой,
Их жизнь текла светло и ровно,
Они, встречаясь меж собой,
Могли смеяться хладнокровно...
А там, по берегу реки,
Где цвел тогда шиповник алый,
Одни простые рыбаки
Ходили к лодке обветшалой
И пели песни — и темно
Осталось, для людей закрыто,
Что было там говорено,
И сколько было позабыто.

Стихотворение Н. Огарева вряд ли являлось и является общеизвестным. Но оно наполнено скрытой символикой. Мотив «темных лип аллеи» отражен в названии рассказа и сборника рассказов, причем «липы» появляются в воспоминании Николая Алексеевича, а не Надежды, которая говорит только о «темных аллеях». «Аллея» — это что-то между природой и цивилизацией. Обычно она находится по дороге в усадьбу. Липа — это обычно дерево с «положительной семантикой». Но там еще есть «шиповник алый», который расположен на границе между жизнью и смертью. Текст довольно сложный: первая часть описывает встречу, счастье, с шиповником и аллеей темных лип. Вторая изображает ложную жизнь героев «в свете», третья — пустое место их встречи, темное, но уже без лип. Река становится рекой забвения — «и сколько было позабыто».

Забвение — важная тема и у Чехова, и у Бунина. У Чехова Гуров против своего обыкновения не может забыть Анну Сергеевну. В «Солнечном ударе» поручик не может забыть женщину, хотя даже не знает ее имени. Николай Алексеевич думает, что все забыл, что все забывается, и оказывается, что это не так. В конце он вспоминает, что это были «волшебные минуты». От воспоминаний нельзя убежать.

3. Артур Шнитцлер

В текстах Артура Шнитцлера тема «неправильной» жизни занимает центральное место. Персонажи находятся в жизненных обстоятельствах, которые оказываются не настоящими. Поэтому им трудно действовать: они не знают, правда ли то, что они видят, слышат, делают, или это обман. Обман и иллюзия — принципы их жизни:

Du hast eine Frage frei an das Schicksal! Du stellst sie nicht! Tage- und nächtelang quälst du dich, dein halbes Leben gäbst du hin für die Wahrheit, nun liegt sie vor dir, du bückst dich nicht, um sie aufzuheben! Und warum? Weil es sich vielleicht fügen kann, daß eine Frau, die du liebst, wirklich so ist, wie sie alle deiner Idee nach sein sollen — und weil dir deine Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit. (Arthur Schnitzler, «Anatol»)

(Ты можешь поставить вопрос судьбе! Но ты его не ставишь! Днем и ночью ты страдаешь, отдал бы полжизни за истину, а теперь она лежит перед тобой, но ты не нагибаешься, чтобы поднять ее! И почему? Потому что весьма вероятно, что женщина, которую ты любишь, в самом деле оказывается такой, какой она должна быть, по твоей идее, то есть как все, и потому что твоя иллюзия тебе в тысячу раз милее, чем истина. (А. Шнитцлер, «Вопрос Судьбе»)

В рассказе «Traumnovelle» («Новелла о снах») главный герой Фридолин живет, как кажется, хорошей жизнью довольно богатого врача в Вене в начале XX века. У него красивая жена и дочь, у него все, что нужно для благополучной жизни верхнего слоя общества, как у Гурова или других протагонистов Чехова. В отличие от Гурова, Фридолин, по-видимому, любит свою жену. Однако, под идиллией благополучной жизни, в подсознании, спят страсти и желания, про которые и он, и Альбертине так упорно хотят забыть.

Гуров хочет забыть Анну Сергеевну, но ему не удается. Николай Иванович в «Темных аллеях» утверждает, что все забывается, но Надежда отрицает это. Фридолин и Альбертине думают, что они все хорошо забыли, но оказывается, что в подсознании память все еще жива и влияет на их жизнь. Жизнь всех упомянутых персонажей строится на забвении. Она иллюзия, которая работает, пока память не возвращается из подсознания.

Интересно, что Гуров и Фридолин, сознавая, что память нарушает их обыкновенную жизнь, начинают действовать, причем довольно

странно. Гуров едет в город С. и гуляет перед домом Анны Сергеевны. Фридолин сначала гуляет по городу, чувствуя везде эротические возможности, и отклоняет их. Марианне, дочь только что умершего советника, целует Фридолина (а рядом лежит покойник), проститутка Мицци берет его с собой в комнату, но он уходит, и в магазине Гибизера его малолетняя дочь явно предлагает Фридолину свою «любовь». В центре рассказа стоит посещение тайного общества, где проходят сексуальные действия, в которых Фридолин, как чужой, не может принимать участие.

С другой стороны, Альбертине переживает во сне исполнение тайных желаний, связанных тоже с фантазиями секса и насилия.

Оба в реальности не осуществляют то, о чем втайне мечтают: она все это делает только во сне, а его выгоняют из собрания тайного общества.

Когда Альбертине рассказала ему про сновидение, разочарованный Фридолин решает действовать. Он хочет осуществить все возможности, от которых отказался в прошлую ночь. Но ничего не получается. Марианне холодно сообщает ему, что собирается уехать с женихом, проститутка в больнице, дочь Гибизера не интересуется им, и тайное общество навсегда закрыто для него.

В конце рассказа появляется символ: Альбертине положила маску на подушку Фридолина. Жизнь продолжается, как и в рассказе «Лейтенант Густль», в котором молодой лейтенант за одну ночь, в которую он сознает, что придется покончить с собой, понимает всю ничтожность своей жизни. Но случай его спасает: пекарь, который обидел его, скоропостижно умер, и лейтенант, забывая все, живет дальше. Это напоминает героя в «Солнечном ударе» Бунина: и там поручик понимает ничтожность своей жизни, но продолжает жить, как Густль.

Интересно, что в пьесе «Анатоль» (1893) герой живет в своем мире из иллюзий, и хотя у него есть возможность узнать реальность («Frage an das Schicksal»), он не хочет этого. Он не ставит вопрос Коре, он наслаждается прошедшей любовью, вступая в брак, он думает, что для него ничего не меняется. И в повести «Traumnovelle» после всех ночных ужасов жизнь продолжается, как будто ничего не случилось. Герои Чехова, стоя на пороге больших перемен в их жизни, колеблются. Ответить на заданные вопросы должен сам читатель. Герои

Бунина ощущают полное разрушение их иллюзий. В рассказе «Руся» (1940) только алкоголь спасает иллюзию:

За Курском, в вагоне-ресторане, когда после завтрака он пил кофе с коньяком, жена сказала ему: — Что это ты столько пьешь? Это уже, кажется, пятая рюмка. Все еще грустишь, вспоминаешь свою дачную девицу с костлявыми ступнями? — Грущу, грущу, — ответил он, неприятно усмехаясь. — Дачная девица... *Amata nobis quantum amabitur nulla!*¹ — Это по-латыни? Что это значит? — Этого тебе не нужно знать. — Как ты груб, — сказала она, небрежно вздохнув, и стала смотреть в солнечное окно.

В итоге структуру рассмотренных текстов можно представить следующим образом:

	<i>Реальная жизнь</i>	<i>Тайная жизнь</i>	<i>Будущее</i>
«Дама с собачкой»	Семья (жена, дочь, два сына), Москва	Разные женщины, Ялта	Неизвестно
«Дом с мезонином»	Имение Белокурова Жизнь художника Отсталая Россия	Имение Волчаниновых, Женя Утопия	Возвращение в прошлое
«Солнечный удар»	Поездка на пароходе	Встреча в гостинице	Возвращение в прошлое
«Руся»	Поездка с женой	Воспоминание о Русе	Без изменений
«Темные аллеи»	Жизнь дворянина (жена, сын) и владелицы постоянного двора	Воспоминание о волшебных минутах	Без изменений
«Траумновелле»	Семья и профессия	Эротические фантазии	Семья и профессия
«Лейтенант Густль»	Жизнь офицера	Смерть	Жизнь офицера
«Анатоль»	Жизнь поверхностного дэнди	Реальность	Жизнь поверхностного дэнди

¹ Возлюбленная нами как никакая другая возлюблена не будет! (лат.)

Австрийские учащиеся, занимающиеся русским языком, по всей вероятности, знают тексты Шнитцлера и теории Фрейда. Они, «наблюдая за общими темами, сюжетами, художественными приемами, (...) выявляют литературные связи стихийно, когда возникают в их сознании определенные ассоциации с известными уже произведениями отечественной литературы» [1, с. 215].

Тексты, над которыми я размышлял в этой статье, по-моему, могут передать учащимся глубокое понимание другой, чужой, иностранной культуры. «Читая со студентами художественное произведение, мы можем помочь им не только запомнить дату или событие, но и почувствовать атмосферу той или иной эпохи, поразмышлять над поведением героя, живущего в ней» [2, с. 87].

Литература

1. Демихова Е. К. Элементы компаративного анализа на занятиях по комментированному чтению в иностранной аудитории // Русская литература в иностранной аудитории. — СПб., 2019. С. 215–218.
2. Толстухина И. И. Введение иностранных студентов в контекст эпохи при чтении русского художественного текста // Русская литература в иностранной аудитории. — СПб., 2018. С. 83–93.

*С. Ф. Галкина,
Санкт-Петербург*

МЕМУАРНО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

Трудно преувеличить роль чтения неадаптированных текстов при изучении языка. В иностранной аудитории методически целесообразным является обращение к мемуарной литературе. Произведения, написанные «не-писателями», позволяют познакомить обучаемых с интерпретацией действительности такой языковой личностью, для которой написание текста не является основным видом деятельности. Необходимо отметить, что биографическая и мемуарно-автобиографическая литература обладает рядом экстра- и интралингвистические особенности, которые следует учитывать в случае ее использования в качестве материала для внеаудиторного чтения.

И событийная, то есть внешняя, и внутренняя жизнь других людей, особенно людей известных, всегда интересовала современников и потомков. Это нашло отражение в многовековом функционировании в различных культурах и у различных народов жанров документального типа. Практически на всех этапах развития этноса присутствуют биографические тексты. М. М. Бахтин писал, что еще в античности был разработан ряд «...существенных автобиографических и биографических форм», в основе которых лежит: 1) «образ человека, проходящего свой жизненный путь» с целью обрести «истинное познание»; 2) риторическая автобиография и биография [1, с. 58]. На биографические и мемуарные тексты сохраняется устойчивый спрос, что свидетельствует о том, что они интересны читателю и отвечают его потребностям и социокультурным требованиям. Интерес к биографии, колеблющийся, но никогда не сходящий на нет, Г. О. Винокур объясняет тем, что в «... нашей культурной жизни существует ... некая особая область, как бы творчества, содержание которого составляет не что иное, как личная жизнь человека...» [3, с. 18]. Вместе с тем, несмотря на субъективность биографической и мемуарной литературы, событийная сторона реально происходивших событий воспринимается иностранными обучаемыми с большим интересом, что обусловлено психологическими механизмами. Свой жизненный путь человек строит, руководствуясь определенными установками, стереотипами поведения, в совокупности образующими после их реализации биографию. Биографические тексты помогают своему читателю в формировании таких установок. Подобные осознанные и неосознанные психологические установки, существующие при чтении мемуарной литературы, детерминируют устойчивый интерес к произведению.

При выборе текстов, рекомендуемых для чтения, следует учесть такую специфическую черту биографической и мемуарной литературы, как «право на биографию». Ю. М. Лотман в одной из своих статей вводит и обосновывает это понятие, обладатель которого имеет «...особые нормы и право на исключительность поведения (или на антиповедение)» [5, с. 367]. Поскольку «правом на биографию» обладает отнюдь не каждый носитель языка, мемуарные тексты представляют собой интерес в аксиологическом аспекте формирования вторичной языковой картины мира обучающихся.

Вместе с тем, в иностранной аудитории представляют интерес и тексты мемуаристов, выделяющихся не исключительным поведением,

значимостью в культуре, а «типичностью». Такой текст будет восприниматься не только как текст определенной личности, но и как текст о каком-либо историческом событии, об исторической эпохе (например, так были востребованы «военные» мемуары). Чтение таких текстов способствует формированию социокультурных знаний обучающихся.

Биография — неотъемлемая часть жизненного пути, но биография в культуре «предмет эстетический» и, следовательно, она не равна жизненному пути человека. Сама биография представляет собой некий миф, сложившийся либо в культуре, либо в представлении биографа или мемуариста. При этом «...каждая эпоха по-своему представляет то, как надо строить человеческую жизнь и как ее следует изображать на бумаге» [6, с. 40]. Г. О. Винокур отмечал, что работа биографа — это написание, а не описание жизни; также и автобиограф, как биограф, пишет историю своей жизни, а не описывает ее [3, с. 48]. «Написание» это зависит как от личностных, психологических особенностей мемуариста, так и от ситуации эпохи, социальных стереотипов и требований, которые обуславливают особенности интерпретации жизненных событий и фактов. На отбор мемуаристом из объема хранящейся в памяти информации может оказывать кардинальное влияние культурный контекст и его индивидуальная концептуальная картина мира, например: «Как я за товарищей воевал — не мне вспоминать. Но как меня выручали, помню с благодарностью» [4, с. 81].

Биографическая литература востребована не только как определенный жанр, но и как источник сведений о ком-либо, интересующем читателя. В профессиональной филологической или психологической аудитории мемуарная литература может являться объектом или материалом анализа и обсуждения. Другим вариантом работы с текстовым материалом является подборка отрывков из мемуарной литературы, объектом описания которых является одно и то же событие или человек. В этом случае обучающиеся не только анализируют языковой материал, но и сопоставляют его. Использование мемуарной литературы в работе со студентами технических специальностей расширяет формируемую вторичную языковую картину мира. Мемуарная литература представлена в большом объеме, что позволяет найти тексты, интересные для обучаемых и соответствующие их профессиональному профилю. При чтении подобного рода текстов происходит адаптация

к профессиональной русскоязычной среде на уровне не только и не столько усвоения лексики (поскольку текст рассчитан на читателя-непрофессионала, то и пишется он соответствующим языком), но концептов, позволяет сформировать определенные фоновые знания. Причем это усвоение не затрудняется идиостилевыми особенностями автора и художественной концепцией произведения.

Язык того или иного произведения мемуарной литературы определен языковой личностью ее автора. В иностранной аудитории мемуаристика воспринимается как непосредственный рассказ, перцептивные процессы не осложнены языковыми образными средствами, характерными для текстов художественной литературы.

Лексическая организация мемуарных текстов обращает на себя внимание соположением в одном ряду стилистически разнородных элементов, что характерно и для разговорной речи: «лексика разговорной речи чрезвычайно разнообразна по своему составу. В нее входит нейтральная и собственно разговорная лексика, книжно-терминологическая и просторечная» [2, с. 87]. Это позволяет говорить о том, что в своей стилистической организации лексика мемуарного текста имитирует ситуацию непосредственного общения. Обобщенный образ адресата формируется у мемуариста и находит свое воплощение в языке текста. Наиболее точно его, пожалуй, можно охарактеризовать как читателя-собеседника, или, вернее, читателя-слушателя. Это, во-первых, оправдывает читательские ожидания; во-вторых, задается самой коммуникативной ситуацией повествования, рассказывания и находит отражение в разговорном дискурсе мемуарно-автобиографической литературы. Это является дополнительным средством активизации внимания студентов, изучающих русский как иностранный.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. — СПб., 2000. 300 с.
2. *Василенко Т. А., Кольцова Т. И.* Некоторые лексические особенности разговорной речи // *Русская разговорная речь: сборник научных трудов.* — Саратов, 1970. 252 с.
3. *Винокур Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. — М., 1992. 186 с.
4. *Котеночкин В. М.* Ну, Котеночкин, погоди! — М., 1999. 269 с.
5. *Лотман Ю. М.* О русской литературе: ст. и исслед. (1958–1993): История русской прозы. Теория литературы. — СПб., 1997. 845 с.
6. *Руднев В. Я.* Словарь культуры XX в. — М., 1997. 384 с.

И. И. Яценко,

г. Москва

Э. М. Оспанова,

г. Нур-Султан, Республика Казахстан

**«...СИЛ БОЛЬШЕ НЕТ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»
(Мотивный анализ рассказа В. Набокова
«Облако, озеро, башня» в иностранной аудитории)**

Идея мотивного анализа родилась в недрах тартуской семиотической школы, активно разрабатывавшей структурную поэтику текста. Ввел это понятие в научный оборот Б. М. Гаспаров, который полагал, что «в роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте» [1, с. 30–31]. Чаще всего в мотивы организуются разного рода художественные детали — в том случае, если они повторяются. Это может быть звуковая деталь, цветовая, предметная, портретная, пейзажная, речевая. В. В. Набоков является признанным мастером художественной детали, не случайно поэтому его тексты представляются привлекательным материалом для их мотивного анализа в учебных целях.

Рассказ «Облако, озеро, башня» был написан В. Набоковым в 1937 году, когда он с женой из-за усиления антисемитской кампании в Германии вынужден был покинуть эту страну, где жил с 1922 года. Исторические события и жизненные обстоятельства писателя определили антитоталитарную направленность этого текста. Этот рассказ — предупреждение об опасности наступающего фашизма, который эксплуатирует психологию толпы и убивает индивидуальность.

В основе рассказа — антитеза, противопоставление двух миров: хрупкого мира отдельного человека и агрессивного мира легко управляемой толпы. Антитеза реализуется через столкновение мотивов, представляющих эти два мира. Формируются мотивы текста прежде всего с помощью соответствующей лексики. Значительную смысловую нагрузку несет цветовая деталь, характеризующая, с одной стороны, мир мечты героя, русского эмигранта, с другой — агрессивность, грубость группы немцев, которые оказались попутчиками героя в *увеселительной поездке*. Сниженная лексика, подчеркивающая

примитивность мещанской толпы, контрастирует с внутренними монологами героя, строй мысли в которых возвышен, поэтичен и миролюбив. Таким образом, конфликтующие мотивы: «высокая поэзия» — «примитивный юмор»; «интеллигентность» — «грубость мещанской толпы»; «миролюбие» — «агрессивность, доходящая до физического насилия» — в конечном итоге приводят к противостоянию человека как воплощения интеллектуального и духовного начала и человекоподобных особей, которые подчиняются не разуму, а животным инстинктам.

Разрабатывая мотивный анализ рассказа В. Набокова, нельзя не обратить внимание на неоднозначную смысловую нагрузку, которую выполняет заголовок текста: это и отсылка к пейзажу, и символ недостижимой мечты героя, и знак хрупкости мира перед натиском тоталитарного режима. А повторы ситуаций, которые формируют мотив нарастающего торжества агрессивной толпы над непохожей на нее личностью, организуют семантическую композицию рассказа. Мотив же личностной «отдельности», неординарности героя и безликости угрожающей ему толпы красноречиво оформляется с помощью номинаций персонажей.

Выделение и анализ сформированных с помощью вышеназванных средств мотивов — обязательный этап при разработке мотивного анализа текста.

Методика мотивного анализа текста ориентируется на анализ рассказа вслед за автором. Иными словами, формулируя вопросы для притекстовой работы, мы исследуем языковой материал для мотивного анализа текста по мере его (материала) появления. При этом вопросы носят обучающий характер: они требуют от учащихся поиска в тексте мотивообразующих средств или, в случае возможных затруднений обучаемых, эти средства вводятся в задание и предлагается их интерпретировать, определять их смысловую нагрузку. Вопросы очень развернуты, это не означает, что они задаются сразу в полном объеме. Они как бы намечают «маршрут» размышлений читателя, подсказывают, как целесообразно выстраивать рассуждения по предложенному поводу. После вопросов даны предполагаемые ответы учащихся.

Задания для мотивного анализа рассказа

З а д а н и е 1. Автор характеризует своего героя следующими словами: *скромный, милый, кроткий, умные и добрые глаза*. Можно ли на основе столь краткой характеристики попытаться определить, каков этот герой? Вызывает ли он симпатию?

Это типичный русский интеллигент. Ведущая черта его характера — кротость, которая не позволяет ему отстаивать свою правду и обрекает его с самого начала на роль жертвы. Он, безусловно, симпатичен, поскольку тих, скромн, незаметн, но при этом имеет свои представления об этом мире и нисколько не обременяет никого своим присутствием и своими интересами.

Задание 2. Василий Иванович не хотел ехать в эту *увеселительную поездку*. Однако он все-таки возлагает на нее какие-то надежды, связывает с ней мечты. О чем эти мечты? Что ассоциируется для героя со счастьем? Как представления героя о счастье дополняют его характеристику?

Ему видится в этой поездке возможность какого-то *дрожящего счастья*. Счастье в его жизни связано с детством и поэзией. Перед нами духовно развитый человек, с богатым внутренним миром, романтично настроенный. Даже непривлекательная для него ситуация наделяется неким романтическим ореолом — возможностью обретения счастья.

Задание 3. Попутчики героя описаны гротескно. Подтвердите это текстом. Какова цель такого описания? Какие черты — внешние или внутренние, психологические, выделены в их описании? Какие мотивы преобладают в описании этих путешественников?

В описании попутчиков героя все гиперболизировано, насыщено брутальными, отталкивающими деталями: *огромные волосатые колени, лакированный нос, огромные рты, девицы... задастые и неповоротливые, перламутровые когти на грязных ногах и др.* Все в их описании подчеркивает уродливость, внешнюю устрашающую непривлекательность, которая намечает мотив грубости, опасности, исходящей от них; на фоне тихого, незаметного Василия Ивановича в них особенно выражено доминирование физического начала. Совершенно ясно, что в этой компании герою не будет комфортно. Так намечаются два контрастных мотива: мотив интеллигентной кротости, связанный с героем, и мотив потенциальной агрессивности, реализуемый через описание его попутчиков.

Задание 4. Какие цветовые детали доминируют в описании попутчиков Василия Ивановича? Какой мотив поддерживают эти детали?

Преобладают красный-оранжевый-рыжий цвета: *загорелый до цвета петушиного гребня, золотисто-оранжевые колени, рыжая вдова*. Эти цвета символизируют физическую силу, активность, не

ограниченную какими-либо этическими нормами. Красный цвет — символ агрессии, вызова.

Задание 5. Предстоящее путешествие названо *увеселительной* поездкой. Однако в рассказе есть и упоминание об *обществе увеспоездов*. С каким словом ассоциируется корень *увес-*? Что может принести такая поездка, кроме веселья и развлечений? Постарайтесь связать ответ на этот вопрос с мотивом, о котором мы рассуждали, отвечая на два предыдущих вопроса.

Увеспоездка может расшифровываться не только как увеселительная, но и как увесистая, то есть тяжелая, массивная, *пудовая* (внимание: это слово появится в рассказе!). Именно такой она обещает стать для героя уже в самого начала поездки в поезде.

Задание 6. Найдите в тексте доказательства того, что с попутчиками героя связан мотив тяжеловесной масштабности, которая не оставляет герою никакого личного пространства и начинает ему угрожать. Вспомните, как часто использует автор характеристику *огромный* в описании внешности путешественников, найдите, как описан рюкзак вожака, как охарактеризованы шутки, которыми перебрасывается компания в поезде.

Устрашающая легкость, с которой вожак нес *чудовищный* рюкзак, *пудовые шутки* — все это воплощение той агрессивной силы, которая требует выхода. Тем более, что объект рядом!

Задание 7. Как автор называет своих героев, всем ли дает имена? Найдите номинации персонажей в тексте. Какую обобщающую номинацию использует Набоков, чтобы охарактеризовать всю компанию? К какому выводу подводит автор читателя, используя такие номинации?

Две девицы, обе по имени Грета; почтовый чиновник — он же *упрямое и обстоятельное чудовище*; его толстая жена; двое мужчин, по фамилии *Шульц*; *молодой человек*, по фамилии *Шрам*; *фарсового типа вдова*; *вожак*, он же *петух-предводитель*. Не всем персонажам даны имена, а там, где есть (две Греты, два Шульца и Шрам), они несколько не представляют индивидуальный портрет их носителей. Напротив, использованные автором номинации создают мотив близости толпы и ее агрессивных намерений. Последнее подкрепляется номинацией, объединяющей всех этих персонажей, — *одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться*.

Задание 8. Проследите, как развивается мотив противостояния богатого внутреннего мира отдельного человека и пошлой пустой

толпы. Что фиксирует взгляд Василия Ивановича за окном поезда (обратите внимание на поэтические ассоциации героя), и чем заняты во время поездки в поезде его попутчики?

Герой, стараясь не думать о ситуации, в которой оказался, наслаждается дорогой: *синяя сырость оврага; воспоминание любви, переодетое лугом; соблазнительная глушь...* Остальные участники поездки пошло шутят, горланят примитивную, но не безобидную песню, играют в скат и делают объектом насмешек и издевок Василия Ивановича. В конечном итоге группа уподобляется *существу, которое налезало на него со всех сторон*. Для ночлега *все повывлезли* — тоже существенный повтор *налезало-повывлезли* — но герой, несмотря на ужасную поездку, еще способен на восприятие красоты мира: *длиннейшее, розовейшее облако; пронзая душу, горел дрожащей звездой фонарь; пахло жасмином*.

Задание 9. Прочитайте текст песни от общества увеспоездов. Повтор какого слова образует основной мотив песни? Как этот мотив связан с ситуацией, в которой оказался герой?

Основной мотив песни образуется повтором слова *вместе*. Это означает, что все не связанное с *добрыми людьми* — а именно так оценивают себя участники группы, — это чуждое, враждебное, достойное уничтожения. Слово *вместе* утверждает главенство группы, толпы над личностью, над человеческой индивидуальностью. Кажется бы безобидная песня оказывается не так безобидна: Василия Ивановича не только заставляют отложить сборник Тютчева и петь со всеми, но и делают его объектом насмешек и издевательств.

Задание 10. Проанализируйте ситуации, через которые демонстрируется мотив нарастания агрессивности толпы (попутчиков героя). Пытается ли сопротивляться этой агрессии герой?

Василий Иванович вынужден петь вместе со всеми примитивную песню, затем подвергают осмеянию и выбрасывают в окно взятую им с собой провизию, заставляют принимать участие в пошлой игре и съесть окуроч, тормозят его *сперва добродушно, а потом с угрозой*. Под конец агрессия достигает своего апогея — героя избивают. Василий Иванович пытается противостоять вторжению в свою жизнь, когда заявляет о желании расстаться с группой, но делает это интеллигентски робко. Вместе с тем спастись от своих попутчиков для него невозможно: они воплощают грубую физическую силу при полной внутренней пустоте. Набоков показывает психологию толпы

в тоталитарном обществе, толпы, не терпящей никакого индивидуального, личностного проявления.

Задание 11. Мотив мечты, который появился еще в самом начале рассказа и был связан с ожиданиями Василия Ивановича, постепенно начинает угасать под натиском грубой, агрессивной компании, в которой он оказался. И вдруг в тот момент, когда он уже совсем *изнемог* от этой увеселительной прогулки, *вдруг и открылось ему то самое счастье*. Что поразило героя в открывшемся ему пейзаже? Чем в момент этого открытия героя заняты остальные члены группы? Способны ли они разделить его восторг?

Василия Ивановича потрясла какая-то особенная гармония и согласованность увиденного. Он видит *улыбку* этого пейзажа, его *таинственную невинность*, одухотворяет его. Остальные путешественники совершенно равнодушны к окружающему их ландшафту, а *предводитель сидел на пне, задом к озеру, и закусывал*. Они лишены самой элементарной способности к восприятию красоты мира, а значит, и к пониманию человека, обретшего наконец то, что искал всю жизнь.

Задание 12. Рассказ носит явный антитоталитарный, антифашистский характер. За что героя *били долго и довольно изощренно*? С какой целью автор акцентирует внимание на том, как именно били героя?

Избивая героя только за то, что он посмел претендовать на собственное, независимое мнение и на право распоряжаться своей судьбой, его попутчики испытывают садистское удовольствие от причинения ему боли: в ход пошли и плетка, и железные каблуки, и щипки, и пощечины. *Было превесело* (так вот почему *увеселительная* поездка?). В этом эпизоде проявилась удивительная пророческая способность В. Набокова, который еще до начала страшного истреблениями во время Второй мировой войны одними людьми других предвидел, до какой бесчеловечной жестокости способен будет дойти человек.

Задание 13. В начале поездки герой сидит в вагоне поезда с томиком Тютчева. Перед нами — трансформированная цитата из стихотворения «Silentium»: *Мы слизь. Реченная есть ложь* (в оригинале: *Мысль изреченная есть ложь*). Как возникла эта трансформация? Что цитата обозначает в оригинале и в рассказе В. Набокова? Случайно ли ее появление в тексте рассказа? Нет ли тут связи с концовкой рассказа?

Василий Иванович очень любит поэзию и наверняка перечитывал Тютчева не раз. Поэтому его взгляд лишь скользит по строчкам,

внутренний голос героя сам воспроизводит их и при этом слова сливаются и рождаются новые их сочетания и новые смыслы. «То, что язык поэзии делает с образами, есть игра», — признавал сам писатель [цит. по: 2]. Мысль Тютчева в оригинале стихотворения состоит в том, что все, что произносится, не вполне соответствует тому, что мыслится. И поэтому сказанное всегда *ложь*. Набоков прибегает к многозначному каламбуру, смысл которого в том, что мы, люди — *слизь*, никто, некая скользкая, неприятная масса. А если человек — *слизь*, то какие у него могут быть мысли, чувства, желания? Он должен смириться с тем, что он лишь частица биомассы, лишённая какой бы то ни было индивидуальности. В контексте у Набокова появляется еще одно слово — *речённый*. *Речённый* — это страдательное причастие из старославянского языка, обозначает *сказанный, вышеназванный*. *Речённая есть ложь* может означать, что сказанное ранее (о том, что *мы слизь*) — это неправда, человек не должен и не может с этим смириться. Именно такова позиция героя: он самодостаточен, ему не нужна компания для времяпрепровождения, у него есть на чем сосредоточить взгляд созерцателя, мысль интеллектуала и чувства поэта. Однако компания, в которой он оказался, методично, последовательно уничтожает все эти его качества, показывает не только их невосребованность в современном мире, но и опасность. Изощренно избивая его в конце путешествия — причем избивание это бессмысленно, ведь они уже не позволили ему остаться и везут с собой в Берлин, — они вымещают на нем свою мстительную злобу за то, что он посмел противопоставить себя им, массе, *добрым людям*. Они превращают его в *слизь*: герой сам в конце повествования признает, что у него *сил больше нет быть человеком*. Физически он существует, но духовно он убит, личность в нем растоптана. Быть человеком, личностью в этом мире трудно, запрещено, невозможно. Здесь человек не нужен. Так трансформированная цитата из Тютчева материализуется и показывает ужасающую сущность тоталитарного мира.

Задание 14. Давайте обсудим заголовок рассказа. Какие смыслы и символы в нем скрыты? Что это? Пейзажная зарисовка? Мечта? Если мечта, то осуществима ли она?

В заголовке можно увидеть несколько смыслов и разную символику. 1) Это пейзажная зарисовка, *один из видов в средней Европе*. 2) Для Василия Ивановича это то *дрожащее счастье*, о котором он мечтал, воплощение желанного. 3) Почему именно в этом, достаточно

типичном, уголке Европы герой увидел осуществление своей мечты? Потому что *облако, озеро, башня* — это символ уединенной, независимой жизни, которой герою так не хватает, которой он лишен.

4) Еще один символический смысл заголовка в том, что эта прекрасная мечта недостижима, невозможна. Ее реализации препятствует диктаторская система, которая стремится к полному контролю над человеком и полному его подчинению. И системе это удастся: ей не нужен человек, который способен увидеть красоту мира, который способен иметь собственные желания, не такие, как у всей покорной массы, — и она такого человека уничтожает. Таким образом, заголовок приобретает и горестный оттенок: человек не только не имеет возможности осуществить мечту, но и мечтать ему не позволено. *Облако, озеро, башня* оказываются символом уничтоженной мечты, ведь если нет больше человека, то нет больше и мечты.

Литература

1. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. — М., 1994. С. 30–31.
2. *Филимонов А.* Арлекины Набокова и Булгакова // Набоковский сборник: материалы научной программы «Набоковские чтения» музея В. В. Набокова. — СПб., 2015. С. 184–195. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2020/01/22/1035> (дата обращения: 07.10.2020).

*Е. Б. Коломейцева, А. П. Матвеев,
Санкт-Петербург*

ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. О. ПЕЛЕВИНА В АЗИАТСКОЙ АУДИТОРИИ

Менталитет любого народа отражен в его культуре, а ничто так не выражает культурные особенности народа, как его литература. Толчком к написанию этой статьи послужил мини-опрос группы китайских и японских студентов высокого уровня (B2) об их любимых русских авторах и произведениях. Помимо «традиционных» фамилий Пушкина, Достоевского и Чехова прозвучали и достаточно «неосвоенные» на ниве РКИ: Шукшин, Н. Островский и Пелевин. Отметим, что в хрестоматиях для чтения студентов-иностранцев не всегда встречаются эти авторы. Можно утверждать, что студенты руковод-

ствовались собственным литературным вкусом при выборе книг для чтения. В статье мы ограничимся опытом прочтения двух произведений В. О. Пелевина, а именно: «Затворник и Шестипалый» и «Колдун Игнат и люди».

До того, как приступить к описанию проведенных занятий, обратимся к некоторым ключевым особенностям азиатской литературы. Путем сравнения особенностей произведений Пелевина и литературы Китая и Японии можно отследить, что именно сделало рассказы актуальными для иностранных студентов. Это позволяет также глазами иностранного студента через стиль отдельного писателя взглянуть в русскую современную культуру, ведь еще Д. С. Лихачев писал, что «Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть» [3, с. 78].

Как писал В. В. Виноградов, «Материальное воплощение словесно-художественного произведения, литературный текст его как бы сами напрашиваются на эстетико-лингвистическое, формальное и содержательное изучение» [1, с. 25]. Культура стран Азии часто радикально отличается от европейской, в частности, в Китае художественная литература как явление сложилась немного позднее европейской и под влиянием этически-религиозных норм конфуцианства и даосизма. Эти же нормы вкупе с религиозным синкретизмом влияли и на японскую литературную традицию. Как отмечают исследователи, для восточных литератур характерен также «узор», словесность неотделима от него [4, с. 7]. Под «узором» понимается само построение поэтической речи, соразмерность строф и прочие, порой внешние, особенности. Развитие прозы началось в более поздний период, нежели развитие поэзии. Изначально проза была представлена общественно-историческими очерками, или бытописаниями [2, с. 38]. Широко известны «Исторические записки» Сыма Цяня в Китае и «Повесть о доме Тайра», а также «Нихон Сёки» принца Тонэри. Четыре классических жемчужины китайской литературы — «Троецарствие», «Сон в красном тереме», «Речные заводи» и «Путешествие на Запад» также отражают вышеуказанные особенности. И в Китае, и в Японии есть также особый жанр — «рассказы о необычайном/мистическом». В Японии они называются словом «Кайдан» или в других транскрип-

циях «Квайдан», например некоторые рассказы Ихара Сайкаку, «Повесть о карме» Судзуки Сёсана и т. д. [2, с. 14–23]. В Китае примером служат «Рассказы Ляо Чжэя о необычайном» Пу Сунлина, «Записки о поисках духов» Гуань Бао и другие [2, с. 102–106; 4, с. 45–60].

Как видно даже из краткого анализа, чертами обеих литератур являются следующие: историческая или псевдоисторическая канва произведений; отточенность формы и частая связь прозы и поэзии (поэтические вставки в прозе как пример); глубокая связь литературы с религиозно-этическим базисом страны; множественные бытовые описания, жанровые зарисовки (мифологические, лирические, юмористические, иногда порнографические).

Если обратиться к произведениям нашего современника В. О. Пелевина, мы обнаружим его приверженность многим восточным традициям. Общие черты прозы Пелевина во многом перекликаются с чертами азиатских литератур. Присутствует четкая выстроенность (в одном случае формы, а в другом содержания), связь с религией, иногда историчность, бытописания (часто в очень сниженном ключе), любовь к мистике. В любой книге Пелевина обнаруживается связь с религиозной или философской традицией, обыгранная часто также в сниженном ключе. В бытовых описаниях Пелевину нет равных. Не чужда писателю и опора на исторические события (например, роман «Смотритель», роман «Чапаев и Пустота»). Критики, в частности, П. Басинский, обвиняют Пелевина в «сырости», «необработанности» литературного материала, однако в плане выстроенности сюжетной канвы Пелевин является мастером. Есть у писателя и произведения, прямо связанные с китайской культурой («Записки о поиске ветра», «Священная книга оборотня», «Чапаев и Пустота» и др). В романе «Чапаев и Пустота» прямо обыгрывается содержание буддийских сутр, как отмечает исследователь Янь Мэйпин [5, с. 119].

Коснемся кратко произведений В. О. Пелевина, выбранных для прочтения иностранными студентами. «Затворник и Шестипалый» — ранняя повесть В. О. Пелевина. Эта повесть была выбрана несколькими японскими студентами в качестве любимого произведения русского писателя. Что же могло их увлечь? Во-первых, частый для писателя прием обманутого ожидания. Японский студент указанной группы отметил, что особенно его заинтересовало в повести то, что он не сразу понял, о ком идет речь, это выяснилось впоследствии. Образ Шестипалого играет на нумерологических ассоциациях. В буддийской

традиции большую роль играют числа, кратные трем от 3 до 36. Также легко отследить буддийскую составляющую: выход из цепи перевоплощений и прекращение страданий (освобождение с птицефабрики). Видна и тема наставничества в общении Затворника (он к тому же монах) с Шестипалым. Такое наставничество характерно для дзен-буддизма. Интересен и персонаж Одноглазка. Это крыса, а крыса в буддизме — избранница Будды, с чем связана легенда.

«Колдун Игнат и люди» также раннее произведение Пелевина. Рассказ этот был понятен китайским студентам, тут явлен ряд типичных для китайской буддийской и даосской традиции черт. Исчезновение Игната — освобождение и достижение просветления. Немного игровой антураж происходящего позволяет провести параллель с известными китайскими притчами о чайнике даоса, а также о сне Чжуан Цзы. Притчевость формы — ключевая особенность. Интересно обсуждение понимания рассказа со студентами. Если аналогии заметны не сразу, преподаватель может направить студентов наводящими вопросами (например: «Как вы считаете, можно ли сказать, что колдун Игнат похож на даоса?», «Есть ли в китайской литературе похожие на Игната персонажи?» и т. п.).

Таким образом, можно провести множественные параллели прозы В. О. Пелевина и полных мистики и фольклора романов Китая и Японии классического периода. Мы считаем целесообразным выборочное включение рассказов Пелевина в ряд книг для чтения на уроках русского языка как иностранного.

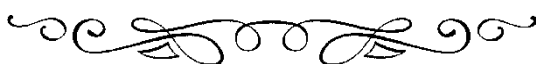
Литература

1. *Виноградов В. О.* теории художественной речи. — М., 1971. 239 с.
2. *Григорьева Т., Логунова В.* Японская литература: краткий очерк. — М., 1964. 403 с.
3. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. № 8. 1968. С. 74–87.
4. *Тугулова О. Д., Бодоева А. А.* Литература Китая. Ч. 1: учебное пособие. — Улан-Удэ, 2017. 124 с.
5. *Янь Мэйпин.* Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина // Art Logos. Серия: Языкознание и литературоведение. 2018. С. 118–129.



Раздел IV

Лингвистический анализ художественного текста в иностранной аудитории



*Е. В. Кочуланова,
Санкт-Петербург*

К ВОПРОСУ ОБ АНАЛИЗЕ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Актуальность данной темы обусловлена проблемой обучения иностранных студентов анализу художественного текста с использованием современных тенденций развития лингвистики. При разработке методики обучения иностранных студентов анализу художественного текста необходимо ориентироваться на такие понятия современной науки о языке, как языковая личность, языковая картина мира, анализ языка и стиля, языковой анализ, что особенно актуально при изучении русского языка как иностранного.

Основной задачей обучающихся при работе с художественным текстом будет являться погружение в языковую культуру народа на материале классической и современной литературы. При освоении лексического анализа художественного текста, отражающего культуру и мышление народа, обучающиеся должны выйти на уровень понимания особенностей национального мышления. Для того, чтобы иностранный студент смог понять замысел автора, необходимо выполнить лексический анализ, начиная от значения слова и переходя к элементам высшего уровня (теме, идее).

Несмотря на значимость работ таких ученых, как В. В. Виноградов, И. Р. Гальперин, Л. А. Новиков, А. М. Пешковский, Д. Н. Шмелев, Л. В. Щерба и др., до сих пор остается актуальным вопрос о применении современных методов исследования художественного текста для анализа его в иностранной аудитории.

По мнению Л. В. Щербы, при анализе художественного текста необходимо выполнять его лингвистическое толкование. Автором была предложена методика синтетического изучения литературного произведения. Благодаря данному анализу происходит выделение собственно лингвистических средств, которые позволяют отразить как идейное, так и эмоциональное содержание литературных произведений [4, с. 97].

В методический аспект изучения текста в преподавании русского языка внесен значительный вклад А. М. Пешковским. Лингвист определил потенциал лингвистического анализа текста при изучении русского языка [3, с. 4]. Автором был предложен алгоритм лингвистического анализа литературно-художественного произведения. Данный алгоритм представляет собой реализацию последовательных действий обучающегося в следующем порядке:

- изучение языковой стороны текста;
- изучение ритмической составляющей текста;
- анализ мелодической составляющей текста;
- определение особенностей грамматики;
- лексический анализ текста;
- стилистический анализ.

Исследователи отмечают необходимость проведения комплексного, многостороннего анализа текста. В ходе выполнения такого анализа возможно определить особенности и специфику рассматриваемого текста [2, с. 195].

При выполнении лексического анализа текста необходимо учитывать ряд важных принципов: экстралингвистический, парадигматический, синтагматический, контекстный, функциональный и исторический. Поясним перечисленные принципы. *Экстралингвистический* принцип заключается в том, что текст рассматривается в определенной культурной ситуации и контексте, поэтому очень важно знать реалии, в которых функционирует текст. *Парадигматический* принцип позволяет рассмотреть текст в контексте с различными ассоциациями. Кроме того, при реализации данного принципа выполняется поиск

синонимов и антонимов анализируемых слов, определяются тематико-смысловые и лексико-семантические связи. Реализация *синтагматического* принципа направлена на представление и описание возможного словесного окружения анализируемых слов текста с целью выяснения его валентных связей.

Контекстный принцип обеспечивает анализ возможных связей слов текста с другими контекстами, в которых слово может употребляться. Прежде всего оценивается многозначность того или иного слова, возможные дополнительные лексические оттенки и его стилистические особенности. Выполняется анализ синонимов.

В свою очередь, *функциональный* принцип позволяет описывать стилистические свойства слов, показ уместности употребления слова в определенных стилях и речевых жанрах.

Исторический (этимологический) принцип позволяет изучать лексические явления, которые связаны с происхождением и развитием словарного состава языка.

По мнению Т. Ф. Кожевниковой, в процессе выполнения анализа лексической структуры текста наиболее важным является процесс рассмотрения лексической структуры текста с обязательным учетом всех ключевых слов, которые могут быть определены в рамках тематических групп анализируемого текста (или одной тематической группы). Автор убежден, что необходимо анализировать ассоциативно-вербальные связи этих слов по синтагматическому, парадигматическому и деривативному направлениям [1, с. 34].

На наш взгляд, при выполнении лексического анализа художественных текстов необходимо рассматривать организацию текста с учетом различных лексических единиц. В данном случае речь идет про важность определения ассоциативно-семантической сети в анализируемом тексте.

Благодаря определению ключевых слов формируется ассоциативно-семантическая сеть целого текста. Это происходит на основе текстовой парадигматики и синтагматики. После нахождения ключевых слов далее необходимо определить слова, которые формируют тематическую группу. Данную группу объединяет семантико-синтаксическая соотнесенность.

Значимость определения и анализа ключевых слов текста при выполнении лексического анализа иностранными студентами обусловлена более результативным погружением в содержание текста.

Так, иностранный студент при выполнении анализа ключевых слов может активизировать более обширные области внутреннего лексикона, создается основа для понимания содержания и смыслов текста, происходит его эмоционально-оценочное восприятие [1, с. 34]. Поэтому крайне важно при выполнении лексического анализа художественных текстов в иностранной аудитории обращать внимание на ключевые слова-стимулы, которые являются источником текстовых ассоциаций, основанных на лингвистических (парадигматических, синтагматических) и экстралингвистических (тематических) связях.

В этом случае художественные тексты русской литературы в процессе обучения русскому языку иностранной аудитории реализуются в двух направлениях:

- как материал или инструмент для овладения русским языком;
- как демонстрация художественно-эстетического достояния русской культуры.

Следует отметить, что при изучении художественных текстов на русском языке в иностранной аудитории следует уделять внимание лексическому анализу литературных текстов различных жанров.

Особую значимость приобретают тексты, которые отражают национальную специфику русского народа и имеют коммуникативное, познавательное и воспитательное значение. Иностранной аудитории важно показать, что в фактах языка национальная специфика русского народа находит свое отражение.

Изучение любого иностранного языка сопровождается переходом к новой языковой картине мира. Чтобы узнать национальные особенности «чужого» языка, изучающий этот язык должен понимать восприятие мира носителей языка, проникать в их языковое сознание, чтобы понять мировоззрение людей, создавших этот язык. Однако мы должны использовать язык как практический показатель этнического менталитета очень осторожно, учитывая вероятностный характер любых полученных выводов и обобщений.

Литература

1. Кожевникова Т. Ф. О направлениях исследования лексической структуры художественного текста в функциональной лексикологии // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-napravleniyah-issledovaniya-leksicheskoy-struktury-hudozhestvennogo-teksta-v-funktsionalnoy-leksikologii> (дата обращения: 25.09.2020).

2. Лолуа В. В. Формирование культуры речи школьников в процессе лингвоэстетического анализа художественного текста: дис. ... д-ра пед. наук. — М., 2003. 345 с.
3. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистической оценки художественной прозы. — М., 1927. 71с.
4. Щерба Л. В. Современный русский литературный язык. — М., 2013. 89 с.

*Л. В. Сретенская,
Санкт-Петербург*

НЕЙТРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА КАК ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ ОПИСАНИЯ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Работа с художественным текстом — важный аспект в преподавании РКИ. Для понимания авторского замысла и его выражения в художественном произведении принципиален анализ такой текстовой категории как «время». Как отмечается в «Литературном энциклопедическом словаре», художественное время — одна из важнейших характеристик художественного образа, обеспечивающих целостное восприятие художественной действительности и организующих композицию произведения. Оно представляет собой одну из универсальных составляющих смысловой структуры текста, так как отражает соотнесенность событий, причинно-следственные, ассоциативные и психологические связи между ними, создает сложный ряд событий, выстраиваемых в ходе сюжетного развертывания произведения [2, с. 487].

Автор обладает правом управлять временем: обращение к своей памяти или памяти персонажа может сжимать или растягивать время, давать ему обратный ход, позволяет произвольно двигаться по художественному временному пространству. Организуя семантическую структуру текста, время выполняет и текстообразующую функцию. «В тексте возникают две временные оси — «ось рассказывания» и «ось описываемых событий». При этом «ось рассказывания» является одномерной, тогда как «ось описываемых событий» многомерна. Соотношение этих «осей» порождает многомерность художественного времени и делает возможными временные смещения

и множественность временных точек зрения в структуре текста» [3, с. 122–124]. Таким образом, автор является своего рода историком, описывающим определенные периоды жизни общества.

В данной работе «время» рассматривается на материале рассказов Н. Н. Толстой, в произведениях которой оно предстает как смыслообразующий концепт.

С лингвокультурологической точки зрения время можно рассматривать в следующих аспектах, которые отражают жизнь страны, общества, конкретного человека: бытовая жизнь людей, привычный уклад их жизни; общественная, социальная жизнь, нормы поведения, идеологические установки; исторические события, традиции, новые явления в жизни; культурная жизнь; ценностные ориентиры и т. п.

Нейтральная лексика наряду с маркированной и реляционной является характеристикой времени, показывает в контексте его приметы, входит в структуру семантического поля времени. Нейтральную лексику, выражающую идею времени, можно рассматривать как фоновую лексику, то есть такие лексические единицы, в значении которых есть национальные особенности, литературные, художественные и эмоциональные ассоциации, отличающие их от значения в других культурах. По мнению Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова, содержательный план слова одним лексическим понятием не исчерпывается, «если сравнивать понятийно эквивалентные слова в разных языках, то они будут отличаться друг от друга в силу того, что каждое из них сопряжено с определенной совокупностью знаний...» [1, с. 59]. Лексические единицы, не имеющие прямого значения времени, могут выступать как символ какой-то поры, являться показателями времени, узнаваемыми носителями языка.

Ярким примером может служить употребление Н. Толстой безличного глагола *довелось*.

(1) *При прежнем режиме, доперестроечном, рассказывая о поездке за границу (факте по тем временам из ряда вон), советский человек пользовался лишь одним глаголом из неисчерпаемых глагольных запасов русского языка — **довелось** («Культурный шок»).*

Кроме значения «случилось, пришлось», представленного в словарях русского языка, в данном контексте актуализируется и значение «*посчастливилось, повезло*», так как поездка за границу из-за «железного занавеса», действительно, была улыбкой судьбы.

Это значение характеризует то время и понятно для всех, кто жил в СССР.

Следующие два примера очень четко показывают читателю переломный момент в жизни страны. Сравним нейтральные слова и словосочетания из (2) и (3):

(2) *Бывая в гостях, Лера любила листать художественные альбомы и, посмотрев репродукцию, прочесть, что об этом пишет специалист («Иностранец без питания»).*

(3) *В поисках квартиры она узнала много нового. Например, что книги выбрасывают чемоданами («В поисках гармонии»).*

Имея опыт жизни в СССР, каждый знает, что **художественные альбомы** в доме — показатель времени, когда ценились уровень образования, начитанность, расширение кругозора (знакомство с западным искусством, как правило, проходило через альбомы). А **книги выбрасывают чемоданами** — реалии жизни 90-х, когда привычная жизнь рушилась и было не до книг.

Одним из приемов Н. Толстой является использование нейтральной лексики в метафорическом значении:

(4) *Катю завораживали фотографии сорокалетней давности... Люди с черно-белыми лицами застыли, вслушиваясь в гул ледника, который снова двинулся на страну после войны, и хотели, притихнув, укрыться в работе: «Ледниковый период полностью одобряем»... («Свободный день»).*

Несмотря на присутствие в этом фрагменте лексики с временным значением, метафорическое употребление *гул ледника*, *ледниковый период* в иносказательной форме говорят не просто об этом времени, а о наступлении периода очередных репрессий. Как показывают приведенные примеры, нейтральная лексика в художественном тексте может нести дополнительное эмоциональное или полученное словом в результате некоего общего социального опыта значение, понятное только тем, кто пережил этот опыт или знает о нем. В этом состоит трудность при работе с такой лексикой в иностранной аудитории.

Нельзя не сказать и о том, что Н. Толстая использует нейтральную лексику, включая ее в иронический контекст.

(5) *Прошли те времена, когда никак нельзя было спрятаться от коллектива, — «звеном читаем книжку мы, звеном идем на пруд...» Социальные связи оборвались, чувство локтя потеряно.*

Встретиться со знакомыми можно разве что у банкомата, как в жаркий полдень у библейского колодца («Новые люди»).

Соединение в одном контексте строчки из пионерского стихотворения О. Высотской «звенем читаем книжку мы, звеном идем на пруд...», идеологического клише времен СССР *чувство локтя*, аллюзии на библейский сюжет вкупе с аппаратом для выдачи денег окрашивает иронией этот фрагмент. В то же время эти лексические единицы отчетливо указывают читателю на время и повествования (новые технические средства, отрицание советских идей), и того, о котором вспоминает героиня рассказа.

В рассказах Н. Толстой можно найти следующую нейтральную лексику, передающую идею времени: *очереди в магазинах; индийский чай со слоном; югославская кофточка в полоску; получать зарплату в кассе; закрытый завод; проходная комната; молочная кухня; продащица, торгующая яйцами на солнцепеке; бутылка для масла; социальный транспорт для бюджетников; очереди за туалетной бумагой; учетные карточки; талоны на продукты; мужская школа; капроновые чулки со швом; занятия по гражданской обороне; переводные картинки* и др. Эти лексические единицы отражают кумулятивную функцию языка; имеют не только номинативное, но и коннотативное значение, накопленное в процессе своего функционирования. За каждой их этих лексем стоит определенная совокупность знаний, запечатленная в сознании нашего народа, опыт, приобретенный в определенные периоды времени.

Нейтральная лексика, выступающая как культурно-маркированные лексические единицы, представляет собой огромный пласт языка, выражает национальное своеобразие фонда языка, особенности народа и его культуры. В художественном произведении такие языковые единицы играют большую роль. В этой функции могут использоваться как денотативно-маркированная, так и коннотативно-маркированная лексика. Именно умение узнавать и понимать маркированную лексику, описывающую время, позволяет понимать исторический и культурный фон, время произведения и подтекст автора.

Литература

1. *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. — М., 1983. 269 с.*

2. *Литературный энциклопедический словарь* / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М., 1987. 752 с. URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/246/hudozhestvennoe-vremya-i-hudozhestvennoe.htm> (дата обращения 18.09.2020).
3. *Николина Н. А.* Филологический анализ текста: учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М., 2003. 256 с.
4. *Толстая Н. Н.* Одна: Рассказы. — М., 2004. 320 с.

*Н. А. Афанасьева, Ван Цзиншу,
Санкт-Петербург*

ЛИРИКА М. ЦВЕТАЕВОЙ: СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ, ОПРЕДЕЛЯЕМЫЕ ОККАЗИОНАЛЬНЫМИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫМИ

Изучение языка поэзии ставит одной из своих задач выявление и описание методами лингвистики особенностей мировидения, мировосприятия поэта, реконструкцию индивидуально-авторской поэтической картины мира.

Объектом лингвистических исследований уже многих десятилетий является словотворчество поэтов начала XX века. И хотя особенности словотворчества М. Цветаевой, В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина и других поэтов изучаются с середины прошлого века, интерес ученых к авторским новообразованиям по-прежнему велик. Исследователи обращаются к рассмотрению функций окказионализмов в лирике В. Маяковского [2], рассматривают их семантику [4] и типы [1], изучают окказионализмы с точки зрения способов словообразования [8], [9]; а также проводят сопоставительный анализ окказионализмов В. Маяковского и И. Северянина [10]; В. Маяковского и В. Хлебникова [7] и т. д.

В настоящем исследовании предлагается иной подход, основанный на представлении о том, что авторские новообразования появляются в текстах в том случае, когда поэту недостает слов общего языка для описания своего видения мира. Следовательно, такой подход к изучению авторских окказионализмов позволяет определить отличия индивидуальной поэтической картины мира от русской языковой картины мира.

Цель настоящего исследования — выявить в лирике М. Цветаевой существительные, определяемые окказиональными прилагательными, определить, к каким лексико-тематическим группам они относятся. Это позволит понять, какие именно существительные общего языка и стоящие за ними реалии требуют с точки зрения М. Цветаевой особых характеристик, определений, отсутствующих в общем языке, и выявить особенности индивидуально-авторской поэтической картины мира самой М. Цветаевой.

В настоящем исследовании мы обратились к информационно-поисковой системе «Словарь русской поэзии Серебряного века: словарь новых слов» Л. И. Колодяжной, Л. Л. Шестаковой, созданной на основе электронной версии «Словаря языка русской поэзии XX века», проанализировали поэтические тексты, где встречаются существительные, определяемые окказиональными прилагательными. В работе были использованы следующие методы: лингвистическое описание, семантический анализ, семантико-стилистический метод, а также прием сплошной выборки материала из указанного источника.

Ввиду того, что поэтический язык представляет собой особый язык, понимание которого в ряде случаев требует декодирования, а особую сложность представляет окказиональная лексика, нами были выделены две основные группы определяемых окказиональными прилагательными существительных в лирике исследуемого автора.

1. К первой группе относятся существительные, значение которых понятно в контексте стихотворения; в самом тексте очевидно, что именно эта лексема определяется поэтом окказиональным прилагательным.

В данной группе выделяется несколько подгрупп.

1.1. Значение определяемого существительного понятно современному читателю и не требует комментария. Например, *дворяно-российский жест* (*То-то же, как на поверку / Выйдем — стыд тебя заест: / Совето-российский Вертер. / Дворяно-российский жест*), определяемое существительное — *жест*.

1.2. Значение слова / словосочетания может с трудом пониматься современным читателем, так как оно является, во-первых, устаревшим. Например, определяемое существительное *паровик* (синон. *паровоз*), которое в «Поэме воздуха» определяется окказиональным прилагательным *движкий* (*И гудче гулково — / Паузами, промежутками / Мочи, и движче движкого — / Паузами, передышками / Паро-*

вика за мучкою...)). Во-вторых, существительное может быть заимствованным. Например, определяемое существительное *пруф*, встречающееся в поэме «Попытка комнаты» в сочетании с окказиональным прилагательным *дождеватый* (*Коридоры: домашность дали. // С грачьим профилем иноверки / Тихой скоростью даль, по мерке // Детских ног, в дождеватом пруфе / Рифмы милые: грифель — туфель*). В книге «Стихотворения и поэмы» Е. Б. Коркина к этому слову дает комментарий, что слово *пруф* произошло из английского *waterproof*, то есть «непромокаемый плащ» [6, с. 754].

1.3. Определение значения слова вызвало некоторые трудности, так как сами существительные являются авторскими новообразованиями, значение которых удастся выявить только благодаря стилистическому анализу всего произведения. Например, в этом ряду определяемые существительные *пропад*, *чертогон* и *чертобор*.

Словосочетание с окказиональным прилагательным *двухзвездный пропад* встречается в следующих строках: *Ты, что мне пропадом был двухзвездным!.. / Чтоб не истлел / С надписью: не опознан*. Безусловно, в этих строках проявляется языковая игра, устойчивое выражение *пропасть пропадом* соотносится автором с человеком, который стал причиной того, что лирическая героиня *пропадает пропадом*; самим *пропадом* (им. п. — *пропад*) является лирический герой, названный автором *двухзвездным* (для лирики характерна М. Цветаевой образная параллель *глаза — звезды*).

Окказиональные существительные *чертогон* и *чертобор* в поэме «Перекоп» наряду с лексемой *чертополох* (все слова с первым корнем *черт-* от слова *черт*) используются автором для наименования офицеров Добровольческой армии, которой и посвящена поэма «Перекоп»:

Так и останутся — сторон
Спор — порастет травой! —
Звздоочитый чертогон,
Такой же верховой...

Так и останутся — раздор
В чертополохе — цел! —
Звздоочитый чертобор,
Такой же офицер...
Вокруг ковыль шумел и сох,
Сиваш молчал и гнил.
Что всех не переполошил
Чертей, чертополох?

По мнению исследователей [3, с. 264], офицеры (*чертобор, чертогон, чертополох*) здесь борцы с чертями / большевиками. Языковая игра построена на созвучии слов *чертополох, чертогон, чертобор*. Слово *чертобор* — окказионализм, слова *чертополох* и *чертогон* — наименования растений в общем языке — в данном контексте выступают с более широкой поэтической семантикой и обозначают людей, борющихся с чертями.

2. Ко второй группе относятся случаи, когда сразу два существительных в тексте могут выступать в качестве определяемых существительных. Например, лексема *молниехвостый* (*Роскошь из роскошей: / Башенный рост его, / Посвист копы его, / Молниехвостого / Славьте — коня его!* (М. Цветаева, «Георгий»). С точки зрения расстановки знаков препинания прилагательное *молниехвостый* относится к определяемому существительному *копь*, однако ритмическая организация стихотворения (расположение лексемы *молниехвостый* в отдельной строке) способствует тому, что данное определение можно отнести сразу к двум существительным — *копы* и *копь*.

Для того чтобы понять, какие именно слова поэтического языка М. Цветаевой требовали окказиональных определений, нами были структурированы лексико-тематические группы (ЛТГ) определяемых окказиональными прилагательными существительных.

Проведенный анализ позволил прийти к следующим результатам: в лирике М. Цветаевой определяемые окказиональными прилагательными существительные входят в следующие лексико-тематические группы: «человек» (32 слова), «стихии / явления природы» (11 слов), «действия» (6 слов), «предметы» (4 слов), «одежда» (4 слова), «абстрактные категории» (3 слова), «отверстие / промежуток» (3 слова), «дорога» (2 слова), «рисунок / изображение» (2 слова), «время» (2 слова), «окказионализмы» (2 слова), «рельеф» (2 слова), «транспорт» (2 слова), «головной убор» (1 слово), «запах» (1 слово), «место для передвижения» (1 слово) «горная порода» (1 слово), «знаки» (1 слово), «качество / способность» (1 слово), «материал» (1 слово), «мир» (1 слово), «наука» (1 слово), «питание» (1 слово), «размер» (1 слово), «речевая деятельность» (1 слово), «страна» (1 слово), «учреждение» (1 слово), «форма» (1 слово).

Рассмотрим наиболее представленную из них группу определяемых существительных «Человек», в которую входит восемь лексико-тематических подгрупп:

– «Лирические герои» (14 сущ.): *нагловзорый Пушкин, безобидно-лукавый колдун, грустноглазый народ, лавролобый любовник, младенькая мачеха* и др. Например, *Скалозубый, нагловзорый / Пушкин — в роли Командора?* («Стихи к Пушкину») или *Простоволосая Агарь — сижу, В широкооую печаль — гляжу. // Орлы и гады в них, и лунный год, — Весь грустноглазый твой, чужой народ* («Отрок»);

– «Тело, части тела» (10 сущ.): *бессильно-нежный рот, дальнедорожная бровь, дружески-сучное лицо, ласково-твердая рука, пешехожая ступня* и др.: *О, ей знаком бессильно-нежный рот, / Знакомы ей нахмуренные брови* («Картинка с конфеты»);

– «Звук» (2 сущ.): *надменно-нежный голос и левогрудая стукотня*. Например, *Громче паровозного железа, / Громче левогрудой стукотни — / Дребезг подымается над щебнем, / Скрежетом по рощам, по лесам* («Слезы — на лице моей облезлой»);

– В подгруппу «О глазах» входит одно определяемое существительное *взор*: *неумолимо-грустный взор; печально-братский взор*, то есть при описании взора человека необходимыми для М. Цветаевой оказываются эпитеты со значением 'печаль': *Иду домой, там грусть фиалок / И чей-то ласковый портрет. // Там чей-то взор печально-братский, / Там нежный профиль на стене* («В Париже»);

– В подгруппу «Познавательная способность» входит два существительных: *безгласная память* и *мальчиший разум*. Например, *Грех памяти нашей — безгласой, беззубой, / Безмясой, безносой! / Всех дней друг без друга, ночей друг без друга / Землю наносной* («Надгробие»);

– В подгруппе «Жизнь человека» только одно окказиональное существительное *жизнь*: *И не оглянется / Жизнь крутобровая! / Здесь нет свиданьица! / Здесь только проводы* (М. Цветаева «Сугробы»);

– Подгруппа «Состояние / Чувства человека» включает одно существительное *печаль*: *В широкооую печаль — гляжу* («Отрок»);

– В подгруппе «Черты характера человека» одно существительное *гордыня*: *Не знали мои герои, / Что сей голубок под схимой — / Как Царь — за святой горою / Гордыни несосвятимой* («А плакала я уже бабьей...»).

Таким образом, в лирике М. Цветаевой окказиональные определения наиболее часто используются в качестве эпитетов суще-

ствительных лексико-тематической группы «Человек», то есть в русском языке для М. Цветаевой недостаточно определений, которые характеризуют человека, поэтому поэт в названных ситуациях обращается к словотворчеству. А значит, одной из ведущих черт идиостиля поэта является особое внимание к человеку, его жизни, внешнему облику, характеру, внутреннему миру, собственно миру чувств.

Литература

1. *Бабенко Н. Г.* Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ. — Калининград, 1997.
2. *Гаспаров М. Л.* Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. — М., 1995.
3. *Дуринова Г. В.* Содержание и смысл поэмы М. Цветаевой «Перекоп» [Электронный ресурс] // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2017. № 1. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30453577&> (дата обращения: 30.08.2020).
4. *Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой: фонетика, словообразование, фразеология. — СПб., 1999. URL: <http://philologos.narod.ru/portefolio/zubova1999.htm> (дата обращения: 30.08.2020).
5. *Колодяжная Л. И., Шестакова Л. Л.* Информационно-поисковая система «Словаря русской поэзии Серебряного века: словарь новых слов», созданная на основе электронной версии «Словаря языка русской поэзии XX века». [Электронный ресурс] URL: <http://lexrus.ru/default.aspx?p=2674> (дата обращения 30.08.2020).
6. *Коркина Е. Б.* Примечания // Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. — Л., 1990.
7. *Коротаева Е. В.* Окказионализмы как составляющая идиостиля В. Хлебникова и В. Маяковского. Опыт сопоставления // Вестник Череповецкого государственного университета. — Череповец, 2014. № 4 (57). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/okkazionalizmy-kak-sostavlyayuschaya-idiostilya-v-hlebnikova-i-v-mayakovskogo-opyt-sopostavleniya> (дата обращения: 31.08.2020).
8. *Кошелева С. В.* Новообразования в идиолекте Андрея Белого: На материале романов «Петербург» и «Москва»: дис. ... канд. филол. наук. — Орел, 2003.
9. *Никитенко Л. И.* Авторские новообразования в творчестве И. А. Бунина // Территория науки. — Воронеж, 2017. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskie-novoobrazovaniya-v-tvorchestve-i-a-bunina> (дата обращения: 31.08.2020).
10. *Никульцева В. В.* Идентичные окказионализмы в творчестве Игоря Северянина и Владимира Маяковского // Русский язык в школе. 2004. № 1.

*Г. П. Байгарина,
г. Нур-Султан, Республика Казахстан*

ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ ДЕФИСНЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В современной лингвистической литературе отмечается расширение функциональных возможностей дефиса, использование его «для создания окказиональных номинаций, в которых подчеркивается целостность, нераздельность номинируемой реалии и ее признаков» [8, с. 684].

Дефис, выступая средством соединения слов в цельноформленную конструкцию, выполняет интегрирующую функцию: он оформляет образования, которые носитель языка представляет как единый семантический комплекс. Дефисосодержащие конструкции, называемые по-разному в научной литературе, представляют собой словосочетания, части предложения или целые предложения, записанные через дефис. Их характеризуют как «формирующийся в последние десятилетия новый тип дефисных образований, занимающих промежуточное положение между сложным словом и свободным словосочетанием» [6, с. 172], иными словами, «между лексическими единицами и синтаксическими конструкциями» [7, с. 58].

На активизацию таких построений в русском языке, как считают исследователи, повлияли сходные образования в английском и немецком языках, о чем свидетельствуют переводы с этих языков. Следовательно, их распространение можно рассматривать в контексте обсуждаемой в современной науке проблемы «культурного трансфера», актуальность которой «обусловлена, с одной стороны, постоянно возрастающим числом контактов между языками и появлением в конце XX — начале XXI вв. универсального многоязычного коммуникативного пространства и включением в него все большего числа говорящих. С другой стороны, при динамично нарастающем информационном потоке данных и знаний ощущается нехватка аналитических инструментов для «переформатирования» знаний из одних дисциплинарных областей и видов дискурса в другие» [5, с. 5–6].

Вслед за авторами ряда исследований, посвященных дефисным комплексам, сошлемся на вывод, к которому приходит В. В. Иванов, рассматривая подобные «образования» в английском языке: «эта тенденция кажется принадлежащей не одному автору или языку, а эпохе, создавшей тексты» [4]. По его наблюдениям, он больше всего встречал их в детективах, кроме того, его «поражала и свобода, с которой сочиняются такие вполне новые обороты: языковому творчеству пределы здесь не поставлены» [4].

Действительно, в переводах на русский язык так называемой массовой литературы обращают на себя внимание записанные через дефис образования, которые обладают определенной функциональной нагрузкой.

Приведем несколько примеров подобных образований, которые, на наш взгляд, демонстрируют вполне осознанный подход к их использованию: «*Кастрюльки, противни, миски-тарелки-стаканы, всякие там миксеры-блендеры и прочая дребедень*» (Н. Робертс. «Охота на бабочек»). «*Он постоянно теряет ключи-телефон-бумажник и голодает рядом с набитым холодильником*» (Там же). Как видим, дефисно оформленным в обоих случаях оказывается класс однородных предметов, которые в сознании говорящего воспринимаются как единое целое. В первом примере дефисная номинация *миксеры-блендеры* сочетается со *всякие там* — выражением, являющимся показателем «умаления значимости, идентификатором нижнего уровня тимиологической оценки», с помощью которой происходит «оценочное ранжирование по параметру «важное, существенное <...> / неважное, несущественное <...>, то, чем можно пренебречь, на что не следует обращать внимание» [11, с. 121]. Привносимое этими местоимениями значение, называемое Е. И. Шейгал как «обезразличивающее обобщение» и «обезразличивающая неопределенность» [11, с. 121], усиливается словосочетанием *прочая дребедень*, которое обобщает с определенной оценочной коннотацией этот оформленный с помощью дефисов класс предметов.

К достаточно распространенным можно отнести использование дефисосодержащих окказиональных образований в качестве средства наименования лиц. Например: «*Крозак ушел около десяти часов, и наш Как-Бишь-Его-Зовут клянется, что больше его не видел*» (Т. Френч. «Тайна египетского креста»). «*Нет, да и с чего бы? Прямо*

перед отцом Как-там-его?» (Т. Френч. «Тайное место»). *«Люси Как-ее-там и невдомек, что такие рохли самые опасные, особенно если им кажется, что их не уважают так, как они заслуживают»* (Там же). Источником подобных конструкций в художественном тексте можно считать устную разговорную речь.

Обращение к дефисному оформлению номинации лица обусловлено разными причинами, возможно, такими, как несущественность точного названия персонажа, либо действительно незнанием его имени, либо это эвфемистическая замена наименования. Графическое оформление некоторых дефисных конструкций, в которых первое или даже каждое слово написано с прописной буквы, отвечает написанию собственного имени.

Отметим и дефисные образования, структурно представляющие собой объединение в единое целое компонентов целого предложения. Одни из них компрессивно передают прогнозируемое для той или иной ситуации вербальное поведение его участников, дефисное оформление которого можно признать косвенным способом передачи чужой речи. Например: *«Один удар и несколько секунд черт-что-я-наделал»* (Т. Френч. «Тень за спиной»). *«Жалобная песня «потому-что-я-этого-стою»* (Там же). *«В твоём личном деле полно таких вот «не-было-выбора» ситуаций, — заметил Морроу. — Рядом с твоим послужным списком даже Аттила выглядит пацифистом»* (Д. Джана. «Луизианская заварушка»). *«Не нужно придирается к мелочам, хныкать, изворачиваться, но-мисс-я-никогда-вообще-то-фактически»* (Т. Френч. «Тайное место»). *«Обычно лицо свидетеля одновременно выражает стремление помочь, желание узнать и мысль о-господи-я-же-не-влип-в-неприятность»* (Там же). Частая повторяемость подобных выражений приводит к их стандартизации: дефисный комплекс лишь акцентирует внимание на их общем смысле.

Следующая группа примеров демонстрирует использование дефисных образований в качестве средства передачи достаточно емкого содержания небольшим по объёму комплексом, а результатом является изображение целой ситуации, как, например: *«Друзья навек, мелкие войны она-сказала-ты-сказала-я-сказала, и все доводят себя до трясушки по не пойми по какому поводу»*. *«Мы работали вместе. Твое ой-как-что-где-я-глупый-малыш тут не прокатит»*. *«Но еще пара дней*

о-умоляю-ты-так-мне-нужна, и она уступит». «*Вся эта муть кровные-сестры-нет-секретов-друг-от-друга, прямо замшелое телешоу*» (Все примеры — Т. Френч. «Тайное место»). Здесь дефисные комплексы, которые относят к голофрастическим конструкциям, объединяют в единое целое как компоненты одного, так и нескольких предложений.

Наметившуюся в русском языке конца XX века активизацию дефисных комплексов можно не только рассматривать в контексте «культурного трансфера», но и объяснить поисками новых средств выражения, и «новых приемов выразительности», среди которых отмечают и тенденцию к компрессии, характерную для художественной речи нашего времени. Обосновывая распространение дефисных конструкций в русском языке, Н. А. Николина связывает их активизацию «с установкой на компрессию и поисками обозначения тесно связанных в сознании говорящих явлений, признаков и реалий <...> [7, с. 57].

Дефисные комплексы рассматриваются и в контексте экономии речевых усилий. Среди свойств, которыми обосновывается их востребованность в художественных произведениях, исследователи называют «возможность характеризовать объект одновременно со многих сторон при экономии речевых усилий...» [10, с. 229].

Материалом для нашего наблюдения за функционированием дефисных комплексов явился художественный текст: роман-трилогия Д. И. Рубиной «Наполеонов обоз» [9] (при цитировании указываем номер книги и страницу), в котором широко представлены дефисосодержащие конструкции, выступающие, по мнению Н. Н. Занегиной, новым способом категоризации действительности [3, с. 696].

Дефисные комплексы в романе выполняют разные функции, одни из которых можно считать уже закрепившимися за ними в разных дискурсах не только русского языка, другие относятся к особенностям индивидуального стиля автора.

Д. Рубина использует образования, оформленные через дефис, в качестве способа передачи чужой речи, включения прямой речи в художественное повествование, способа оформления прецедентных феноменов или их модификаций, или аллюзий к ним, а также в качестве приема представления стереотипных выражений.

Так, введение дефисного комплекса, оформляющего прямую речь в следующем контексте: «*Может и не пустить: поднимет от стопки*

свою рыжую копну, блеснет очками, прям как Берия, и бросит: «Занята-работают-сгинь!» [9; 1, с. 8] можно объяснить тем, что для автора составляющие его компоненты выражают единое понятие, в сжатом виде обозначающее ситуацию нежелания или невозможности общения в данный момент.

В высказывании: *«Никаких рассказов, знаем мы эти их штучки, путевые записки-манжеты-ни дня без строчки, все это ни хрена не продается»* [9; 1, с. 42] — дефисное образование объединяет в единый комплекс названия известных литературных произведений: М. Булгаков. «Записки на манжетах»; Ю. Олеша. «Ни дня без строчки» и литературный жанр «путевые записки». Для говорящего важно именно целостное обозначение обобщенного понятия, которое описательно можно представить как «все, что плохо продается». Кроме того, эта общность подчеркивается здесь и местоимением всеобщности «все».

В романе реализована и функция, которую Н. А. Николина называет функцией фразеологизации [6, с. 172], когда дефисно оформленными оказываются фразеологизмы и часто повторяющиеся сочетания слов, как, например: *«У нее труба — натуральный щит-и-меч»* [9; 1, с. 18]. Стереотипные выражения, предстающие в виде комплексосращений, выступают в качестве способа «<...> фразеологизации тех или иных слов, превращения их в клише» [6, с. 172]. См., например: *«Этого, конечно, щци-свищи»* [1, с. 100]. *«Что там непристойного в попытках филолога заработать на семью-на-деток»* [9; 1, с. 180]. *«Меня на ху-из-ху не прособачишь»* [9; 1, с. 193]. Кроме того, в приведенных примерах обращает на себя внимание явление, обычно отмечаемое как присущее философскому дискурсу: «тенденция к наделению префиксов (предлогов) семантической самостоятельностью, в частности при помощи дефисной модели». По мнению Н. М. Азаровой, это одна из основных грамматических тенденций философских текстов II половины XX века [1, с. 110]. Однако, как видим, эта тенденция нашла отражение и в художественном тексте.

Дефисная модель, оформляющая стереотипные выражения, может включать в свой состав еще какой-нибудь компонент, как, например: *«То зачем этот самый стартан (такой-растакой-удачный) продавать»* [9; 3, с. 301]. *«Дело было заужином, и разговор шел такой... всякий-разный-вечерний, так что фраза выскочила неожиданно и как-то некстати»* [9; 2, с. 146]. Атрибутивный компонент в составе

того и другого устойчивого сочетания добавляет в характеристику представленного неопределенного явления вполне определенный и тем самым уточняющий признак: *такой-растакой — удачный; всякий-разный — вечерний*.

В трилогии Д. Рубиной дефисно оформленными оказываются и ситуации в целом. При описании ситуаций, представляющих какой-либо фрагмент картины мира, в художественном дискурсе, на наш взгляд, действуют те же причины обращения к дефисосодержащим образованиям, которые были определены для дискурса философского: «Дефисные образования — это и попытка преодолеть оппозицию *движения / покоя*. <...>. В результате образования способны выразить семантику движущегося покоя или покоящегося движения» [1, с. 109].

Неслучайным является использование дефисного комплекса для обозначения целого периода в жизни человека, как, например: «*Короче, оглянуться не успел, как все вывалил: детство, мать-сестра-папаша-интернат-фарцовка-армия*» [9; 1, с. 20], где единая смысловая нагрузка, переданная дефисным комплексом, подкрепляется словосочетанием «*вывалил все*» с глаголом «вывалить» в переносном значении «выговорить, выговориться, поделиться, выплеснуть, обрушить» (<https://ru.wiktionary.org/wiki/вывалить>) и местоимением «все».

Применительно к следующему контексту: «*Сколько его шагов тут проложено-запутано сквозь ворота во двор, по вестибюлю (фикус-кафель-окошко приемной-пустая каталка-ряды стульев у стены) на второй этаж*» [9; 2, с. 217] можно говорить об описательно-характеризующей функции дефисных комплексов.

На первый взгляд, описано некое пространство с его характерными признаками, однако это описание в виде дефисной конструкции представляет собой изображение целой ситуации. Дефисный комплекс, объединяющий обозначения самых значимых примет описываемого пространства, выступает как характеризующий признак ситуации, выраженной таким же дефисным способом — *проложено-запутано*. Представляется, что обращение к подобному способу описания ситуации можно объяснить «стремлением найти идеальную диалектическую форму в языке; эта форма призвана быть воплощением диалектического слияния прерывности и непрерывности, нерасчленности и членения [1, с. 108].

Н. М. Азарова выделила «зоны схождения языка философии и языка поэзии». Роман Д. Рубиной демонстрирует зоны сближения с языком философии и языка прозы.

Обозначение некоторых ситуаций в виде дефисно оформленного ряда глаголов с актуализацией семантики процессности можно считать еще одной особенностью индивидуально-авторского стиля Д. Рубиной. Дефисные образования, используемые для обозначения как однородных, так и разнохарактерных действий и в целом процессов, становятся способом компрессивного изображения процессуальной ситуации, представленной как единое целое. (1) «*Кто у лесников на подхвате, кто на кирпичном заводе, кто лудил-паял-точил по дворам*» [9; 2, с. 11]. (2) «*<...> кто там вертится-вьется-ошивается вокруг нее целыми днями*» [9; 2, с. 72]. (3) «*Накануне весь день они с мамой готовили-пекли-резали-строгали-смешивали соусы*» [9; 2, с. 72]. (4) «*Лето заканчивалось уборкой картошки. Ее копали-убирали-увозили целый день*» [9; 1, с. 354]. В подобных образованиях, на наш взгляд, находит реализацию еще одна способность дефисных комплексов, отмеченная Н. Г. Бабенко для поэтического языка: способность «разворачивать (совместными с читателем усилиями) некий сценарий, некую сюжетную картинку, передавая при этом психоэмоциональные характеристики участников конситуации» [2, с. 10].

Отметим еще одну зону пересечения языка философии и языка художественной литературы, когда дефис, по словам Н. М. Азаровой, «выступает как средство образования единого понятийного комплекса вокруг центрального концептуализируемого компонента» [1, с. 110–111]. Так, в приведенных примерах составляющие дефисной конструкции изображают ситуацию с центральным концептуальным компонентом, например, в (3) — «готовили», в (4) — «копали». Остальные действия конкретизируют эту ситуацию.

Для Д. Рубиной характерно попарное соединение глаголов для обозначения процессуального понятийного комплекса. Например: *скупало-переманивало на корню, чистить-проветривать* [9; 1, с. 43]; *стоит-трясется* [9; 1, с. 82]; *вращать-охлаждать* продукт [9; 1, с. 90]; *причитала-умоляла* [9; 1, с. 116]; *подправить-подкрепить* [9; 1, с. 123]; *попивала-погуливала* [9; 2, с. 49]; *встрять-рассказать* [9; 2, с. 51]; *погулять-осмотреться* [9; 2, с. 55]; *задумалась-сидит* [9; 2, с. 57]; *восстановила-подитопала* [9; 2, с. 60]; *захлебывались-лепетали* [9; 2, с. 151].

Все приведенные случаи можно рассматривать как процессуальные комплексы, представленные объединенными дефисом глаголами, один из которых в целом представляет этот комплекс, а другой является обозначением одного из действий, его составляющих, хотя и принципиально важных.

Введение в состав процессуальной ситуации атрибутивного дефисного образования с попарным объединением прилагательных-атрибутов позволяет выделить наиболее значимые признаковые элементы этой ситуации, как, например *«Дни мчались, как безумные, — травяные-пахучие, грибные-ягодные»* [9; 3, с. 420].

Отметим дефисные атрибуты, такие как *рыжая-шаловатая* [9; 1, с. 62], *холмистые-волнистые улицы* [9; 1, с. 122], *поддатый-веселый, победно-небрежно* [9; 1, с. 20], *много-гладко-и-красиво говорящим* [9; 1, с. 178], в которых один из признаков выступает как характерологическое свойство определяемого лица, предмета, действия.

Обозначение ситуаций с помощью дефисных комплексов можно отнести к их номинативной функции, которая является самой реализованной в романе Д. Рубиной. Автор обращается к дефисным образованиям для названия разного рода предметов, отвлеченных понятий, признаков, действий и процессов, для наименования лиц, а также имен собственных.

Одним из проявлений номинативной функции можно считать оформление с помощью дефисов класса однородных предметов или лиц, которые осознаются говорящим как единое целое. Например, *«Вся эта аристократическая свора, графы, бароны-маркизы-князья... у них основная задача в жизни была: убить время»* [9; 1, с. 360]. Восприятие в сознании одного из персонажей романа названных лиц как единого целого и одновременно выражение соответствующего оценочного отношения к ним достигается как оформленной через дефис номинацией, так и подчеркивается местоимением «весь» в сочетании с разговорно-презрительным «свора».

В рамках номинативной функции могут обозначаться понятия, не имеющие устоявшегося наименования, либо однословной номинации, или, напротив, уточнять, конкретизировать уже имеющиеся номинации. Дефисный комплекс может выступать в роли эвфемизма, как, например: *«Конечно, в письмах не только огурцы-картошка, хотя и этого было навалом, но еще и рассуждения всякие»* [9; 1, с. 368]:

«не только огурцы-картошка» — так эвфемистически обозначено понятие, связанное с обыденными, бытовыми проблемами.

Дефисно оформленные имена собственные в рамках собственно номинативной функции приобретают ярко выраженную оценочность, демонстрируя совмещение номинативной функции дефисных комплексов с игровой.

Одна из подобных номинаций, например, «Роза-Дранный-чулок» [9; 1, с. 302] — построена на обыгрывании прозвища. Не раз использованная номинация «Боря-наш-этруск» [9; 3, с. 200, с. 186] создана на обыгрывании определенной черты характера персонажа, что можно отнести к языковой игре. Однословная дефисная номинация привлекает внимание не только своим оформлением, но и экспрессивной насыщенностью.

В дефисной номинации лица может быть проявлена какая-нибудь особенность внешности этого человека, как, например: «Зато замкомандира, гончий голенастый бедуин Али Абдалла Бадави (доктор Бугров, известный своим шовинизмом, именовал его «Али-об-стулзадом-бей»), свою воинственную жилку подчеркивал всюду, где только возможно <...>» [9; 3, с. 68].

За основу дефисно оформленного имени может быть взята прямая речь: «Кстати, зови-меня-Гинзбург, он же Муса Алиевич Бакшеев» [9; 1, с. 364]. Не раз использованная в трилогии эта дефисная номинация пишется нередко с прописной буквы, как это свойственно собственному имени: «Эти две женщины <...> они в жизни Зови-меня-Гинзбурга высились словно два собора» [9; 2, с. 270]. «Ибо вытащить из Зови-меня-Гинзбурга скудные факты его биографии было сущим наказанием» [9; 2, с. 270]. «Выражался Зови-меня-Гинзбург как дворовый хулиган» [9; 2, с. 271].

Таким образом, дефисные конструкции, подчеркивая целостность обозначаемого предмета, явления или в целом ситуации, выполняют разную роль в рамках интегрирующей функции дефисов; в художественном тексте обладают информационно-содержательной емкостью, экспрессивной насыщенностью и оценочностью и служат средством актуализации значимых для автора ключевых смыслов.

Литература

1. Азарова А. М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX в.: монография. — М., 2010. 182 с.

2. *Бабенко Н. Г.* «Ты филолог, я логофил»...: об окказиональном в поэтическом тексте // Неология как проблема лингвистической поэтики. Вторые Григорьевские чтения. — М., 2018. С. 9–10.
3. *Занегина Н. Н.* Словосочетания-записанные-через-дефис как способ категоризации и новый прием языковой выразительности в русском языке // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Вып. 11. Т. 1. — М., 2012. С. 696–705.
4. *Иванов В. В.* Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему. — М., 2004. 280 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/ivanov-04.htm>.
5. Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. Коллективная монография / отв. ред. В. В. Фещенко. — М., 2016. 500 с.
6. *Николина Н. А.* Активные процессы в сфере сложения в современном русском языке // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Лингвистика. 2013. № 6. С. 171–173.
7. *Николина Н. А.* Структура и функционирование дефисных комплексов в современной письменной речи // Взаимодействие лексики и грамматики: Двенадцатые Шмелевские чтения. — М., 2018. С. 57–58.
8. *Попова Т. В.* Полифункциональность русского дефиса // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Лингвистика. 2010. № 4. С. 682–686.
9. *Рубина Д. И.* Наполеонов обоз. Кн. 1. Рябиновый клин. — М., 2019. 448 с. Кн. 2. Белые лошади. — М., 2019. 480 с. Кн. 3. Ангельский рожок. — М., 2020. 480 с.
10. *Федорова Н. В., Карпова А. В., Кузнецова М. В.* Голофрастические конструкции в английском языке и их перевод на русский язык (на материале произведений современных англоязычных авторов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2020. Т. 13. Вып. 1. С. 228–230.
11. *Шейгал Е. С.* Семиотика политического дискурса. — М., 2004. 326 с.

*С. М. Треблер,
г. Нур-Султан, Республика Казахстан*

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ ЖЕНСКОГО СТИЛЯ ПИСЬМА: СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ

Актуальный для современной науки антропоцентрический подход сосредоточил внимание лингвистов на процессах и явлениях, непосредственно связанных с человеком и с коммуникацией, где отражаются особенности как единичной личности, так и больших и ма-

лых лингвокультурных сообществ. Лингвисты антропоцентрического толка наблюдают, как в языке самым непосредственным образом находят выражение личностные качества человека, и языковая личность оказывается стержневым, определяющим понятием, вокруг которого разворачивается обсуждение наиболее интересных сегодня проблем общего и русского языкознания. Исследователи прослеживают проявление в речевой коммуникации этнической принадлежности языковой личности, ее пола, возраста, профессии, образования, социальной ориентации и пр.

Как известно, взаимопонимание людей в процессе коммуникации достигается не только посредством передачи фактической информации, но и отражением их эмоционального состояния — в процессе вербального выражения душевного переживания, волнения говорящего (чувства, побуждения). Несомненно, любая речевая деятельность человека связана и опосредуется эмоциями.

А. Вежбицкая считает эмоциональность одной из наиболее важных семантических характеристик, образующих смысловую универсум русского языка. Под эмоциональностью исследовательницей понимается «ярко выраженный акцент на чувствах и на их свободном проявлении, высокий эмоциональный накал русской речи, богатство языковых средств для выражения эмоций и эмоциональных оттенков». В этом суждении А. Вежбицкая не субъективна, она опирается на проведенные в Гарварде исследования русского национального характера, согласно которым русские являются людьми «экспрессивными и эмоционально живыми», их отличает «общая экспансивность», «легкость в выражении чувств», «импульсивность» [1, с. 331–332.].

В настоящее время лингвисты не подвергают сомнению такой феномен, как гендерная предзаданность языка и речи [5]; одним из ключевых компонентов языковой и коммуникативной личности признается ее пол. Деление рода людского на два класса — мужчин и женщин — находит отражение во всех ипостасях существования человека: от сферы физиологии и психологии до сфер социальной и культурной. И естественно, такое противопоставление находит своеобразное выражение в языке. В этой связи во многие лингвистические описания ныне включен как понятие «гендер», который определяет пол в качестве социокультурного конструкта, формирующегося в рамках системы этнически обусловленных стереотипных представлений.

Как пишет Е. И. Горошко, все языковые структуры могут быть «пропущены» через «гендерные» линзы [2].

Первые системные описания в рамках гендерной лингвистики принадлежат западным ученым. Мощным толчком для развития гендерной лингвистики послужило феминистское движение на Западе, породившее феминистскую критику языка (феминистская лингвистика). Начало российской гендерологии целесообразно отсчитывать с конца 1980–1990-х годов. За прошедшие десятилетия гендерные исследования оформились в самостоятельное направление, изучающее, с одной стороны, зафиксированные в языке стереотипы феминности и маскулинности, и также гендерные асимметрии, а с другой, — особенности речевого поведения мужчин и женщин. Каждой гендерной роли соответствует определенный тип речевого поведения, свой набор языковых средств, свои речевые тактики (см., например, работы А. В. Кириллиной, Е. И. Горошко, Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Н. Н. Розановой, Н. А. Фатеевой, И. И. Халеевой и др.).

Гендерная проблематика в исследованиях гуманитарного профиля в России, в Казахстане и за рубежом представлена широко, однако до сих пор, как пишет Н. А. Фатеева, «активно разрабатывались не лингвостилистические и нарратологические вопросы женского творчества, а его социологическая, культурологическая и психоаналитическая составляющая» [7]. Полагаем, что художественная литература «является одним из существующих культурных полей, где женщина имеет возможность раскрыть свой внутренний мир, выразить свое отношение к жизни» [8]. В качестве материала для статьи была избрана современная художественная проза, авторами которой выступает женщина (Г. Щербакова, В. Токарева, Т. Толстая, Л. Петрушевская, Л. Улицкая).

Категория пола в русском языке является, как отмечает Н. Фатеева, «облигаторной, то есть обязательной, а не интенциональной», однако в текстах, созданных женщинами-писательницами, можно наблюдать сознательный или бессознательный выбор «родо-половой» установки. Автор может вести повествование как от женского лица, так и от мужского, а также от так называемого третьего, общего пола, когда писательница сознательно не маркирует половую принадлежность нарратора [7]. Нам для анализа были важны тексты писательниц, которые подчеркивают женскую идентичность и генерируют

особое «женское письмо». Рассматривая женский тип нарратора в прозе, созданной авторами-женщинами, мы пытаемся ответить на вопрос: действительно ли эмоциональность — особый «язык женщин», отражающий специфическое женское восприятие картины мира? Если да, то какими языковыми средствами эмоциональность выражается в тексте, созданном авторами-женщинами?

Эмоциональное восприятие действительности проявляется в отражении объективного мира посредством его оценки и субъективации. Как показывает анализ языка женской прозы, гендерная обусловленность эмоциональности в языке актуализируется как имплицитно, так и с помощью специфических языковых средств, направленных на выражение эмоций (эмотивности). В лингвистических работах показано, что при выражении одних и тех же эмоций мужчины и женщины дифференцированно актуализируют в речи эмотивный фонд языка. Различия между мужской и женской речью проявляются на разных уровнях языка: в сфере лексики, морфологии, синтаксиса; имеются также расхождения в коммуникативных тактиках и тематике общения. В рамках данной статьи нам хотелось остановиться на некоторых языковых средствах выражения эмоциональности как признака «женского языка», посмотреть, отражаются ли в этом свойстве особенности женского мышления и особая женская эстетика [6, с. 573].

Эмоциональность как основной показатель речи женщин выделяют Е. С. Ощепкова, И. А. Минакова; они называют многие признаки, характеризующие женскую речь в состоянии эмоциональной напряженности [6]; с учетом объема статьи приведем лишь отдельные проявления эмоциональности из собранного нами материала.

Эмотивная лексика, как правило, изучается с учетом таких понятий, как оценочность, экспрессивность, образность, причем связи ее с оценкой, по мнению Л. В. Колпаковой, оказываются особенно тесными [5, с. 97].

Действительно, женские тексты характеризуются большим сосредоточением оценочных слов: *Хорошо, что всем было не до меня. Хорошо, что Володя, выпив наливку, вышел из комнаты, мне даже стало легче, и я смогла себя — другую — лягнуть* (Г. Щербакова, далее: Г. Щ.); *Я была элементарна и пресна, как еврейская маца, которую хорошо есть с чем-то острым. Этим острым была для меня Мара* (В. Токарева, далее: В. Т.). Эмоциональное отношение к фактам

действительности у женщин выражают вводные слова и выражения: *к счастью, к удовольствию, к несчастью, к сожалению, к огорчению и др.: Но несчастное дитя было, к несчастью, здорово. Оно страстно желало и таки вымолило свою судьбу* (Г. Щ.). Эмоциональная окраска женского повествования создается за счет употребления оценочных высказываний (слов и словосочетаний) с дейктическими лексемами вместо названия лица по имени: *Меня нет. Я покончила с собой. С прежней. А новая еще не началась. Так что меня действительно нет* (В. Т.). Эмоциональность женской речи особенно ярко проявляется при характеристике или номинации человека. Нередко опускается имя, должность, профессия, а используется грубое, просторечное слово, выражающее отношения автора или главной героини к тому или иному герою произведения: *А ежели эта тварь тебя спортит, — так с этим еще жить! А как это? Как они себя мыслят, каково им, испорченным? Вот что им там внутри чувствуется? А?* (Т. Толстая, далее: Т. Т.).

Эффект эмоциональности женского письма создается за счет частого употребление «престижных», стилистически повышенных форм, устаревшей, книжной лексики: *Полутруп немедленно похитил Нинино заждавшееся сердце; скорбные тени на его фарфоровом челе, тьма в запавших глазницах, нежная борода, прозрачная, как весенний лес, сложились в волшебную декорацию, незримые скрипки сыграли свадебный вальс — ловушка захлопнулась. <...> Пыльная лепнина на потолке, синеватый свет сугробов из окошек, праздный камин, забитый хламом и ветошью* (Т. Т.).

На морфологическом уровне традиционно отмечается, что для женских текстов характерно частое использование диминутивов — производных имен существительных или прилагательных со значением уменьшительности. В выбранных нами контекстах эти формы имеют добавочный экспрессивно-эмоциональный оттенок значения ласкательности, сочувствия, умиления или, наоборот, уничижительности, пренебрежения: *Но она смотрела на меня смайликами, такая вся душечка-очаровашка.* (Г. Щ.); *Учился плохо. Но — хорошенький, просто ангел. Зюма не могла спокойно смотреть на его личико, в ее душе звучал оркестр: серебряная арфа, трубы, скрипки. Она целовала его в широкие бровки. От него пахло лугом, и лесом, и немножко козликом* (В. Т.); *Только вот слабенький он был, много плакал, и не хотел кушать, и не хотел писать ровненько на чистой*

бумаге, а все подбирал по старой привычке клочки да сигаретные коробки и чертил каракульки, а то просто рисовал загогулины и закорючки (Т. Т.); На семи холмах раскинулся городок Федор-Кузьмичск, родная сторонка, и шел Бенедикт, поскрипывая свежим снежком, радуясь февральскому солнышку, любуясь знакомыми улочками (Т. Т.).

Отметим, что эмоциональность в женском письме создается в связи с использованием большого количества прилагательных в сравнительной и превосходной степени. Приведем примеры: *И вот она вошла, еще более высокая, чем представлялась Колывановой, еще более красивая, и не в цигейковой шубе, а в рыжей лисьей жакетке и зеленом цветастом платке (Л. Улицкая); Только через какое-то время до меня дошла дичь информации. Оказывается, речь шла о тишайшей, добрейшей, плохо видящей моей подруге Асе — у нее жило в прихожей отвратительное мне зеркало, — гостеприимство которой мне в Европе сравнить не с кем (Г. Щ.).*

Вслед за А. В. Кирилиной и М. В. Томской [3], мы выделили следующий маркер женской эмоциональности — частое употребление разных типов местоимений, которые могут повторяться в пределах одного предложения, передавая оценочные смыслы: *Мне хотелось ее исповеди, ее покаяния, истории ее первого шага на этом пути, и шага второго. И кто ее заманил, и кто укоренил (Г. Щ.); Надо ли говорить, что у нее было три мужа, несчитово любовников, что она всегда была при деньгах и достатке? Но я не про деньги и ее очарование. Я про то, что внутри она была совсем другой. Она была профессиональной стукачкой на оплате, и это было делом всей ее жизни (Г. Щ.)*

Говоря о гендерной атрибуции текста, З. Р. Хачмахова пишет: «выбор авторами-женщинами сложных способов оформления синтаксических операций обусловлен стремлением к скрупулезной передаче нюансов внутренних размышлений героев, запутанности и сложности реального движения мысли; это своеобразный переход с «языка мыслей» на «язык слов». Женские тексты, по мнению З. Р. Хачмаховой, отличаются «большей чувственностью, интригой, прямоотой, запутанностью», отчего складывается такой маркер женскости — превалирование в женском тексте сочинительной связи [8]: *Нина разрешила Гришуне в последний раз проститься с друзьями, и на прощальный ужин повалили неисчислимые полчища — девочки и уроды, старики*

и ювелиры, и пришли, выворачивая Ноги, трое балетных юношей с женскими очами, и приполз хромой на костылях, привели слепого, и мелькнула тень Лизаветы, почти уже бесплотная, а толпа все прибывала, жуужжала и неслась... (Г. Т.). Мы встречаем и вставные предложения, содержащие комментарий главного героя или автора (зачастую они выделены графически скобками): *Что характерно, гений, несмотря ни на что, вскоре женился и родил еще двоих детей, хотя по-прежнему жил с семьей порознь (его мама!)* (Л. Петрушевская, далее: Л. П.); *Так что в дальнейшем М. И., не дождавшись от кавалеров приглашения (а билет-то на вечер встреч покупался за деньги!)...* (Л. П.).

К особенностям коммуникативного синтаксиса «женского» текста Н. А. Фатеева относит соотношение внутренней и внешней речи героини или рассказчицы в момент передачи ее душевного состояния. Женщины склонны к сомнениям, самоанализу, переживаниям, что обуславливает преобладание внутренней речи над внешней. Внутренняя речь предшествует внешней, открывая внутренний мир лирического героя, отражая его колебания, сомнения. Зачастую мысли главного героя вкрапляются в повествование без специальных указателей, знаков препинаний. Для внутренней речи авторами часто используется совершенно иная пунктуация, чтобы отразить ее обрывочность, быстроту протекания, эмоциональность. Внутренняя речь наполнена вопросительными и восклицательными предложениями, многоточиями и тире, отражающими паузы, неуверенность и переживания героя [6, с. 579]. Ср. в нашем материале: *Почему я не спорила? И не привела своих вроде бы неопровержимых доводов? Я ведь на всякий случай даже вычислила график, по которому Фимка не мог быть Мишкиным отцом. < >Но ничего этого я не сказала. Я спросила вопреки всему продуманному: — Зачем тебе это? Ты, насколько мне известно, женишься. Только я не знаю, останешься в России или вернешься в Германию.* (Г. Щ.)

Для авторов-женщин характерно частое использование разнообразных шрифтовых выделений, привлекающих читательское внимание: — *Да. Люблю. Но мое правило: НИКАКИХ ЖЕРТВ. Иначе любовь быстро превратится в свою противоположность. <...> Образ БОЛЬШОГО режиссера (Бондарчук, Любимов) с благородной сединой, живущего в самом центре, имеющего международные призы, — Ире нужно только такое видение себя.* (В. Т.)

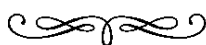
Прописными буквами, жирным шрифтом или курсивом писательницы выделяют слова, которые носят ярко выраженную эмоциональную окраску. Такое выделение акцентирует внимание читателя, позволяя ему прочувствовать ситуацию, эмоциональный настрой героев. С целью передать эмоциональное состояние главного героя, его настроение — грусть, печаль, негодование — авторы-женщины часто употребляют многоточие: *А Галич для звука... Ложное включение. Понимаете? Мне так за него обидно делается...* (Г. Щ.); *Действительно, можно было и помене... Зато как хорошо лежит в кулаке, как шершавится! А если еще запустить в глаз... Нет, это не вишня и даже не слива...* (Г. Щ.).

Таким образом, в языковой системе, на разных ее уровнях, существуют специальные средства для выражения эмоционального состояния женщины как языковой личности. Как показал языковой материал из художественных текстов современных писательниц, в женской речи эмоциональность имеет богатый репертуар лексических и грамматических выражений для их разграничения. Это, на наш взгляд, позволяет признать эмоциональность признаком особого «языка женщин», отражающим специфически женское восприятие картины мира.

Литература

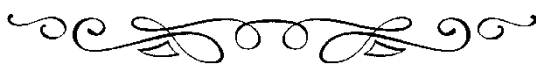
1. *Вежбицкая А.* Русский язык // Вежбицкая А. Семантические универсалии и базисные концепты. — М., 2011.
2. *Горошко Е. И.* Языковое сознание: гендерная парадигма // Методология современной психолингвистики: сборник научных труд. — М.; Барнаул, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=43>
3. *Кириллина А. В., Томская М. В.* Лингвистические гендерные исследования. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2005/2/lingvisticheskie-gendernye-issledovaniya>
4. *Колпакова Л. В.* Лексические средства репрезентации эмоций (гендерный аспект) // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2016. 7 (172). С. 96–100.
5. *Минакова И. А.* Выявление гендерных особенностей языковой личности на основе анализа используемых в художественных текстах лексических средств с временным компонентом // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 4 (185). Филология. Искусствоведение. Вып. 40. С. 129–134. [Электронный ресурс]. Режим доступа: vuyavlenie-gendernyh-osobennostey-yazykovoy-lichnosti-na-osnove-analiza-ispolzuyemyh-v-hudozhestvennyh-tekstah-leksicheskikh-sredstv-s-vremennym-komponentom (1).pdf

6. *Фатеева Н. А.* Языковые особенности современной женской прозы: Подступы к теме // Русский язык сегодня. Вып. 1. — М., 2000. С. 573–586.
7. *Фатеева Н. А.* Современная русская «женская» проза. Способы самоидентификации женщины-как-автора. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.owl.ru/avangard/sovremennayarus.html>
8. *Хачмафова З. Р.* Гендерная стратификация языка женской прозы (на материале русского и немецкого языков). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-stratifikatsiya-yazyka-zhenskoy-prozy-na-materiale-russkogo-i-nemetskogo-yazykov>



Раздел V

Методические вопросы изучения русской литературы в иностранной аудитории



*Р. В. Костицина, Е. С. Лопатенко,
Санкт-Петербург*

«ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПУТИ РОССИИ» — ПОСОБИЕ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

Условия современной жизни предъявляют новые требования к системе высшего образования, в которую активно внедряются электронное обучение и дистанционные образовательные технологии. В связи с этим возникает необходимость в пересмотре методов донесения учебной информации, получения обратной связи, самих подходов и форм подачи материала, разработки дистанционных курсов, которые бы не заменяли, а дополняли общий курс. Реализация данного замысла возможна при эффективном сочетании работы в электронной образовательной среде, что отвечает запросам современных обучающихся, сформировавшихся в цифровую эпоху, с работой с традиционными печатными учебными пособиями, которые дают возможность представить материал системно и комплексно.

Учебный курс «История литературы страны первого изучаемого языка» (далее «История литературы...») разработан и апробирован в аудитории со студентами из Китая, Кореи, Вьетнама, Японии и средней Азии III курса бакалавриата факультета русского языка как иностранного РГПУ им. А. И. Герцена. Целью дисциплины является знакомство с основными этапами становления и развития русской

литературы в историческом контексте, что подразумевает рассмотрение сменяющих друг друга литературных направлений, художественных школ, знакомства с их ведущими представителями, их биографиями и творческими путями, их произведениями — жемчужинами русской литературы. Непростая задача — охватить русскую литературу с X по XIX век: от становления древнерусской литературы до литературных особенностей рубежа XIX–XX веков и творчества А. П. Чехова.

Исходя из этой задачи, производится отбор тем и материала для прочтения и изучения. И здесь неизбежно сталкиваемся с рядом проблем. В первую очередь, в связи с вынужденным ограничением времени (на изучение курса программой отводится 8 лекционных занятий и только 16 практических) приходится сокращать и сжимать материал, оставляя только ключевые имена, знакомиться лишь с некоторыми произведениями в творчестве авторов. Огромное количество незнакомых фамилий и названий, за которыми нет информационного и эмоционального фона, может оттолкнуть иностранных обучающихся от массива русской литературы, сформировать негативное отношение к русской литературе в целом.

Во-вторых, в настоящее время в русской образовательной парадигме наметилась тенденция скептического отношения к классической литературе вообще. Об этом, например, пишет в своей статье профессор В. Н. Панибратов [2]. В связи с этим важно отобрать наиболее знаковые фигуры в истории русской литературы, показать особое мировосприятие этих писателей, открыть высокий духовно-нравственный потенциал их произведений, сформировать положительный образ России посредством художественного слова классической литературы.

В-третьих, следует учитывать литературные интересы иностранных обучающихся, их взгляд на русскую литературу сквозь призму традиций родной страны. Нужно отметить, что среди иностранных обучающихся особым уважением пользуются русские классики, такие как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой (многие читают «Войну и мир» на родном языке) и, конечно же, А. П. Чехов. В частности, большую роль в становлении мистической литературы в Японии сыграла повесть Н. В. Гоголя «Вий»; к этому произведению японские учащиеся относятся с особым уважением. В Китае центральным вопросом является человек в окружающем его мире, живы проблемы чиновничества, поэтому у них так ценятся произведения Н. В. Гоголя и А. П. Чехова. Взаимоотношения людей в рассказах «Смерть чиновника» или «Толстый и тонкий» показаны гипертрофи-

рованно, но именно так, по мнению китайских обучающихся, все и происходит в жизни. Если не будешь уважать старших по званию, то тебе не выжить в современном мире. Возникает нравственный вопрос, имеем ли мы право менять жизненные установки иностранных обучающихся, перевоспитывать, влиять на их мировоззрение, или наша задача только показать особенности русской литературы, познакомиться с нашей точкой зрения на ту или иную проблему?

Конечно же, нужно учитывать, что произведения русской литературы, в основном, большие по объему: романы, повести, пьесы. Читать тексты в оригинале в полном объеме не позволяют ограниченность времени и низкий уровень владения языком. В связи с этим предлагается комплексный подход. Проработка каждой темы представляет собой обзорные статьи этапов развития литературы, биографии и творческие пути писателей; литературоведческие учебные тексты, включающие сведения об истории создания рассматриваемого произведения, его краткое содержание и анализ; а также неадаптированные фрагменты (или отрывки) из произведений, способные отразить индивидуальный стиль писателя.

Значительно облегчает работу с иностранными обучающимися возможность модульной объектно-ориентированной динамической среды обучения, используемой в РГПУ им. А. И. Герцена для поддержки дистанционного и смешанного обучения (далее система Moodle). На странице курса можно разместить материалы по каждой теме (обязательные и дополнительные), а также обучающие задания и проверочные тесты. При этом организация данной формы обучения может быть логично дополнена материалами традиционного учебного пособия, что позволит сделать процесс обучения более эффективным, а работу обучающихся разнообразной. Комплексный подход к подаче учебного материала позволяет обучающимся получать информацию, используя различные источники: на лекционных занятиях с опорой на презентацию представляется общая канва развития русской литературы, в заданиях к практическим занятиям (часть которых будет в электронной образовательной среде, а часть в учебном пособии) и на самих практических занятиях прорабатывается более детально конкретное произведение, ведется работа над индивидуальным стилем автора, которая осуществляется вместе с преподавателем, и часть работы предполагает самостоятельное изучение. Таким образом, курс по литературе превращается в некий пазл, который необходимо собирать по частицам.

Существующие доступные учебные пособия (Т. И. Скрипниковой [3] «История русской литературы» в двух частях, и «Русская литература X–XX веков» Л. Ф. Косович, Е. П. Пановой, Н. Ю. Филимоновой [1]) рассчитаны на обучающихся гуманитарных вузов, изучающих литературу на довузовском этапе обучения, и не могут быть использованы как элемент создаваемого он-лайн курса, так как не соответствуют его целям и задачам. Таким образом, возникает необходимость в создании специального учебного пособия, адресованного иностранным обучающимся гуманитарного профиля, изучающих литературу в рамках дисциплины «История литературы...», позволяющего организовать смешанное обучение, предполагающее сочетание традиционных форм обучения с элементами электронного. На данный момент уже есть разработанные и готовые к использованию на занятиях учебные материалы и проводится их апробация в системе Moodle. В дальнейшем на основе этих материалов планируется издать учебное пособие.

Итак, первая часть работы в формате смешанного обучения остается традиционной — это формат лекций. Лекционные занятия проводятся либо в аудитории, либо в формате видео-конференции с использованием компьютерной программы Zoom. В пособии данная информация не отражается.

Вторая часть работы — практические занятия. Как уже было сказано выше, на практические занятия программой отводится в два раза больше времени, чем на лекционные. Основным учебным элементом курса является традиционный текст, работа над которым предполагает классические этапы: предтекстовый, цель которого — снятие лексических и грамматических трудностей; затем притекстовый этап, в котором производится чтение текста, наблюдение над его языковыми особенностями, индивидуальным стилем писателя, анализ. На последнем этапе проходит проверка общего понимания — синтез восприятия. Сочетание традиционных форм обучения и электронных позволяет более детально проработать учебный материал. Опыт показывает, что иностранным обучающимся трудно работать с текстом, используя только электронные носители, так как у них нет возможности вписывать в него незнакомые слова, находить и подчеркивать ответы на вопросы, а также записывать комментарии преподавателя. Мало кто из обучающихся специально распечатывает и приносит на практические занятия изучаемые тексты, а потом им трудно следить за ходом обсуждения. Таким образом, наличие учебного пособия снимает эту проблему. Первичная проверка и контроль

понимания проводится с использованием дистанционных образовательных технологий. Инструментарий платформы Moodle позволяет размещать различного вида задания. В частности, среди элементов, которые можно добавить в курс, есть элемент «Лекция», позволяющий преподавателю делать образовательный контент более гибким и интересным.

Так, например, на Практическом занятии № 2 иностранные обучающиеся знакомятся сначала с биографией и творчеством В. А. Жуковского (рис. 1).

Давайте познакомимся с биографией Василия Андреевича Жуковского

Задание 1. Посмотрите, пожалуйста, новые слова и словосочетания в словаре (Вам нужно переписать эти слова в тетрадь, а также записать их перевод):

Незаконный, наследник, престол, тульский – из города Тула, помещик, унаследовать (СВ) / наследовать (НСВ) – наследство, крестный, турчанка, крепостной / крепостная (крестьянин / крестьянка), радужный, протянуть руку помощи = помочь, имение, провинциальный, кузничек, воспитанник, пансион, элегия, племянница / племянник, просить руки = просить разрешения жениться, решительный отказ, кровный родственник, цесаревич.

Задание 2. Прочитайте и переведите биографию Василия Андреевича Жуковского:

Василий Андреевич Жуковский
(1783-1852)



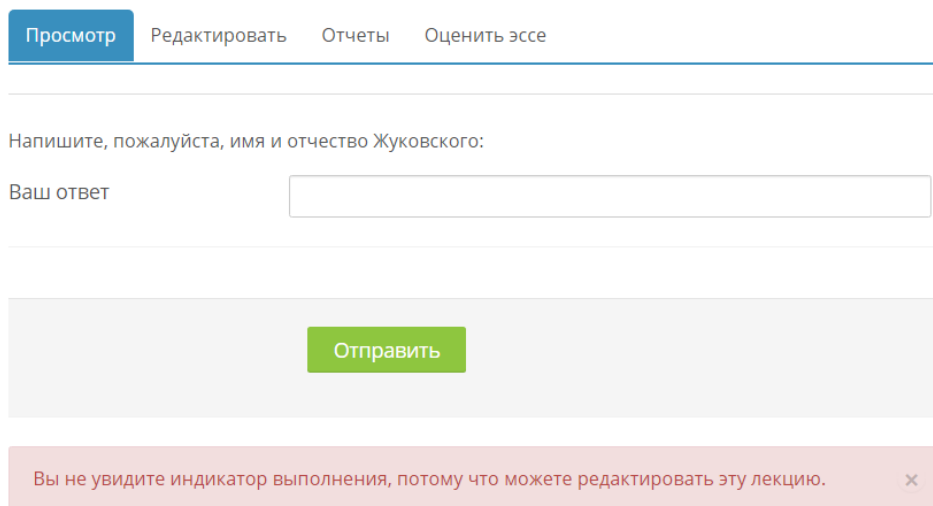
Путь становления Василия Андреевича Жуковского как личности был необычайно интересен, ведь от незаконного наследника до воспитателя наследника российского престола может вырасти далеко не каждый.

Родился русский писатель в 1783 году, в семье богатого тульского помещика Афанасия Ивановича Бунина. Однако, фамилию унаследовал от соседа Андрея Григорьевича Жуковского, своего крестного. Всё дело в том, что матерью Василия Андреевича была не официальная жена Бунина, а турчанка, которую, согласно истории, Бунину привёз крестьянин с войны в качестве подарка. Афанасий Иванович не мог признать Василия своим сыном, но чтобы Жуковский не стал крепостным, радужный сосед протянул руку помощи.

Рис. 1

На рисунке 1 представлен скриншот из системы Moodle. При написании данного текста использовались материалы книги «Русская литература для всех. Классное чтение!» известного критика, литературоведа, доктора филологических наук И. Н. Сухих [4], которые были адаптированы для иностранных обучающихся, но по полноте не уступают материалам для русских студентов-филологов. В конце страницы студенты видят указатель «Вопросы». Этот указатель перенаправляет обучающихся на страницы с вопросами, помогающими

проконтролировать понимание текста. Преподаватель может по своему желанию выбрать различные виды вопросов, такие как «Множественный выбор», «На соответствие», «Короткий ответ», «Числовой ответ», а также может вставить готовый разработанный на другом сайте интерактивный модуль (рис. 2 и 3).



Просмотр Редактировать Отчеты Оценить эссе

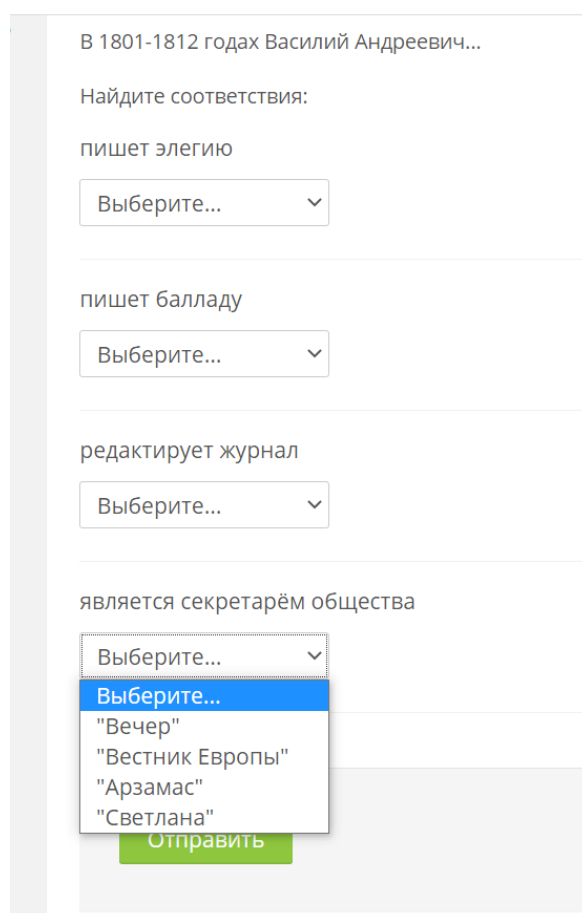
Напишите, пожалуйста, имя и отчество Жуковского:

Ваш ответ

Отправить

Вы не увидите индикатор выполнения, потому что можете редактировать эту лекцию. ×

Рис. 2



В 1801-1812 годах Василий Андреевич...

Найдите соответствия:

пишет элегию

Выберите... ▼

пишет балладу

Выберите... ▼

редактирует журнал

Выберите... ▼

является секретарём общества

Выберите... ▼

Выберите...

"Вечер"

"Вестник Европы"

"Арзамас"

"Светлана"

Отправить

Рис. 3

После знакомства с биографией писателя обучающимся предлагается прочитать краткое содержание изучаемого произведения, в данном случае баллады «Светлана» (рис. 4).

Задание 4. Прочитайте краткое содержание баллады Василия Андреевича Жуковского "Светлана":

Баллада – это стихотворный рассказ преимущественно фантастического или героико-исторического характера. Жуковский написал 39 баллад. Наиболее известной из них является баллада «Светлана», над которой поэт работал 4 года: с 1808 по 1812 год. Автор посвятил эту балладу своей племяннице – Александре Протасовой. Это был его свадебный подарок.

«Светлана» – перевод произведения немецкого поэта Августа Бюргера «Ленора», однако Жуковский делает местом действия Россию, главной героиней – русскую девушку Светлану, таким образом, русский вариант сильно отличается от немецкого оригинала.

Тема стихотворения – страшный сон во время рождественского гадания и утреннее пробуждение, которое приносит героине облегчение и радость. Также в произведении автором раскрыты темы судьбы, счастья, верности, сомнений и душевных переживаний.

Композиция баллады построена на антитезе, то есть на противопоставлении фантазии и реальности, жизни и смерти, дня и ночи. Главная особенность композиции – мистический сон Светланы.



Крещенский вечерок – это православный праздник Крещение Господне, который отмечается 19 января. Считается, что в этот день был крещен Иисус Христос. Именно в ночь с 18 на 19 января происходит действие баллады В.А. Жуковского «Светлана». В этот вечер на Руси было принято гадать: многие хотели знать, какое будущее их ждёт, девушки думали о будущей любви – когда они встретят свою любовь, будут ли их чувства взаимны, кто будет их женихом, когда будет свадьба – в этом году или нет и другие вопросы. Гадание является языческим обрядом и не одобряется церковью. Церковь считает, что знать своё будущее – это грех.

Рис.4

Фрагменты оригинального текста либо вплетаются в адаптированный текст, либо даны как отдельный элемент в качестве отдельного задания (рис. 5).

С помощью послетекстовых вопросов осуществляется автоматическая проверка системой первичного понимания текста. Посмотрев отчеты о выполнении данного задания перед проведением Практического занятия в аудитории или онлайн преподаватель получает представление об уровне понимания обучающихся и степени готовности к занятию, может откорректировать запланированную работу, чтобы

исключить пробелы и провести более глубокий анализ. Именно живое общение позволяет обобщить всю информацию и сформировать у обучающихся индивидуальное впечатление о прочитанном, а комплексный подход делает работу эргономичной и максимально эффективной.

Раз в **крещёнский вечерок**

гадать –

Девушки **гадали**:

башмачок = башмак (вид обуви)

За ворота **башмачок**,

сняв (деепричатие) – снять (СВ) / снимать (НСВ)

Сняв с ног, бросали;

Только Светлана не гадает вместе с ними, она молчалива и грустна. Девушки просят Светлану присоединиться к ним. Светлана отказывается:

«Как могу, подружки, петь? Милый друг далёко; Мне судьбина умереть В грусти одинокой. Год промчался – вести нет; Он ко мне не пишет; Ах! а им лишь красен свет , Им лишь сердце дышит ... Иль не вспомнишь обо мне? Где, в какой ты стороне? Где твоя обитель ? Я молюсь и слезы лью! Утоли печаль мою, Ангел-утешитель».	судьбина = судьба год промчался = год пролетел; вести = новости им лишь красен свет – его присутствие делает её мир красочным, ярким, красивым им лишь сердце дышит – его присутствие даёт ей силы и энергию для жизни, она живёт только для него обитель = место, где находится твой дом молюсь – молиться (НСВ) утоли печаль = успокой
--	--

Девушки предлагают ей погадать с помощью зеркала.



Картина К. Брюллова "Гадающая Светлана"

Рис. 5

В качестве самостоятельной работы обучающимся предлагается ознакомиться с дополнительными материалами по курсу. На данный момент ведется работа по отбору учебного материала и его апробация.

Таким образом, внедрение в курс дистанционных образовательных технологий предполагает комплексное реформирование всех элементов учебного процесса, при этом в центре внимания остается

учебное пособие как необходимая методическая единица, позволяющая сконцентрировать учебный материал системно и наглядно.

Литература

1. *Косович Л. Ф.* Русская литература X–XX веков: учебное пособие для иностранцев довузовского этапа обучения / Л. Ф. Косович, Е. П. Панова, Н. Ю. Филимонова. 2-е изд., стер. — М., 2014. 533 с. (Русский язык как иностранный). Режим доступа: по подписке. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=375682> (дата обращения: 24.09.2020).
2. *Панибратов В. Н.* В защиту русской классики // Русская литература в иностранной аудитории: сб. научных статей. Вып. 8. — СПб., 2019. С. 229–241.
3. *Скрипникова Т. И.* История русской литературы: в 2 ч. — Воронеж, 2005.
4. *Сухих И. Н.* Русская литература для всех. Классное чтение!: в 3 т. — СПб., 2013.

*Е. В. Любичева, Е. А. Суркова,
Санкт-Петербург*

МИР ОТКРЫТИЙ: ПЕРЕВОД КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ ЯЗЫКАМ И ЛИТЕРАТУРЕ

Ты один сказал Богу нечто новое...
(Из письма М. И. Цветаевой 12.5.1926 г. Р.-М. Рильке)

Переводы — не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство... общения культур...

Б. Пастернак

В статье «О переводах» О. Мандельштам писал, что, с одной стороны, «переводчик — лучший толкователь автора», с другой — перевод — это «мост... к изучению языков, стимул и пособие для обучения различным языкам» [13, с. 308–309]. И с этим нельзя не согласиться. Методика работы над переводами позволяет формировать умения адекватно воспринимать иноязычный текст, соотносить образную структуру произведения на иностранном языке и его переведенного на родной язык варианта, находить наиболее точный путь в интерпретации символа иноязычной культуры и передачи его на родной язык, развивать способности обучающихся к эстетическому восприятию и переживанию, к творчеству, приобщению к духовным ценностям культуры разных народов.

Не секрет, что перевод художественного текста занимает особое место среди других видов перевода, поскольку художественное произведение создается не только в рамках определенной литературной традиции, но и в рамках культуры, на языке которой оно написано. Перевод художественного текста осложнен многочисленными культурными коннотациями, отступлениями от оригинала, которые чаще всего проявляются на семантическом уровне. Передача смысла переводимого текста во многом зависит от умения «прочитать» подтекст художественного произведения, увидеть интертекстуальные связи, разгадать художественные и культурологические ассоциации [12, с. 250–251].

Перевод — это искусство, никак не сводящееся к буквальной передаче текста. Художественный перевод требует особой гибкости в работе с произведением. И зачастую переводчик становится соавтором текста. От переводчика зависит и сохранение авторской индивидуальности, и «приспособление» языка к восприятию читателя, и образность языка... Воспримет ли читатель произведение, полюбит ли переводимого писателя (поэта), возьмет ли в руки его книги?..

Прием сравнения переводов является, на наш взгляд, наиболее продуктивным в творческом подходе к решению многих проблем филологического образования. Сравнение переводов повышает интерес обучающихся к иноязычной культуре, способствует преодолению узости мышления, формирует «вариативность сознания» (В. Г. Маранцман), повышает интерес к изучению литературы и языков [15].

В цепи художественного общения особо остро стоит поэзия, так как она наделена огромной силой обобщения, «сплавом мига и вечности» (В. Г. Маранцман), в котором момент настоящего протекает как движение чувств, история отношений лирического героя с миром. Язык поэзии имеет свои уникальные качества: повышенную образность и метафоричность, особенность словаря поэзии, особый ритмический строй, суггестивность поэтического языка, впитавшего образность всей культурной традиции [5]. Именно мотивы, символы, образы, их неповторимые сочетания, пришедшие из той или иной народности, составляют специфику языка поэзии [5, с. 107]. В связи с этим В. В. Виноградов предлагает в качестве элементарной единицы, вычленяемой при анализе художественного произведения, считать не слово и словесный ряд, а символ и символический ряд [6]. Символ наполняет образ значением, характеризует текст, определяет «пучок» возможных сюжетных ходов, «выступает в роли сгущенной программы творческого процесса», является глубинным «кодирующим устрой-

ством», своеобразным «текстовым геном» [11, с. 145]. Означаемое символом всегда намного шире, глубже, многограннее, чем означаемое словом: «он есть образ, знак, наделенный всей органичностью мира и неисчерпаемой многозначностью образа» [1, с. 826].

К сожалению, ни курс русского языка, ни курс иностранного языка, ни курс литературы не предусматривают последовательный анализ символического наполнения образной системы произведения. Относительно поэтических текстов подобная ситуация ведет к потерям в процессе постижения смысла всего произведения. Поэтому предметом сравнительно-сопоставительного анализа может стать символ, выступающий своеобразным семантическим центром поэтического текста.

Обратимся к анализу символа «звезда» в стихотворении Дж. Гордона Байрона «Sun of the Sleepless», который занимает ключевую позицию в тексте. Стихотворение было написано Дж. Г. Байроном в 1815 году и входит в цикл стихов «Еврейские мелодии» (*Hebrew Melodies*). На русский язык это стихотворение переводили И. Козлов, Д. Глебов, А. Редкин, Н. Маркевич, А. Фет, П. Козлов, А. К. Толстой, С. Маршак, А. Ибрагимов и другие [8, с. 467–468]. Также известен перевод В. Набокова. Отметим, что каждый из переводов может дать представление не только об оригинальности произведения, но и о личности переводчика-поэта.

Выбор стихотворения английского поэта Дж. Байрона не случаен: он является самым ярким представителем английского романтизма [4]. В стихотворении «К морю» А. С. Пушкин назвал его «властителем дум» поколения. «Максимализм поэта-романтика, его непримиримость с несовершенством, его вечная оппозиция всему, что рядом, его неутомимая жажда новых впечатлений, «иных миров», где, может быть, способен осуществиться высокий идеал...» [14, с. 249] проявились в творчестве Байрона.

Sun of the Sleepless

Sun of the Sleepless! melancholy star!
Whose tearful beam glows tremulously far,
That show'st the darkness thou canst not dispel,
How like art thou to Joy remembered well!
So gleams the past, the light of other days,
Which shines but warms not with its powerless rays:
A night-beam Sorrow watcheth to behold,
Distinct, but distant — clear — but, oh, how cold!

G. G. Byron

Подстрочный перевод

Солнце бессонных! меланхолическая звезда!
Чей полный слез луч тлеет, дрожа, вдали,
Что (ты) показываешь тьму, которую ты не можешь рассеять,
Как ты похожа на радость, которая хорошо помнится!
Так слабо светит (мерцает) прошлое, свет иных дней,
Который сияет, но не греет своими бессильными лучами;
Ночной луч, который поджидает скорбь, чтобы созерцать,
Отчетливый, но далекий — ясный — но, о, какой холодный!

Дж. Г. Байрон

Неспящих солнце, грустная звезда,
Как слёзно луч мерцает твой всегда,
Как темнота при нём ещё темней,
Как он похож на радость прежних дней!
Так светит прошлое нам в жизненной ночи,
Но уж не греют нас бессильные лучи;
Звезда минувшего так в горе мне видна;
Видна, но далека, — светла, но холодна!

Перевод А. К. Толстого

Бессонных солнце, скорбная звезда,
Твой влажный луч доходит к нам сюда.
При нём темнее кажется нам ночь,
Ты — память счастья, что умчалось прочь.
Еще дрожит бывшего смутный свет,
Еще мерцает, но тепла в нём нет.
Полночный луч, ты в небе одинок,
Чист, но безжизнен, ясен, но далек!

Перевод С. Маршака

О Солнце глаз бессонных! Звёздный луч,
Как слёзно ты дрожишь меж дальних туч...
Сопутник мглы, блестящий страж ночной,
Как по былом тоска сходна с тобой...
Так светит нам блаженство давних лет,
Горит, а всё не греет этот свет,
Подруга дум воздушная видна,
Но далеко — ясна и холодна.

Перевод А. Фета

Печальная звезда, бессонных солнце!
Ты указываешь мрак, но этой темноты
Твой луч трепещущий, далекий, — не рассеет.

С тобою я сравню воспоминаний свет,
Мерцанье прошлого — иных, счастливых лет —
Дрожащее во мгле; ведь, как и ты, не греет
Примеченный тоской бессильный огонек, —
Лучист, но холоден, отчетлив, но далек...

Перевод В. Набокова

Стихотворение Байрона начинается со слов «Sun of the sleepless! melancholy star!». Именно символ «звезда» задает ритм, настроение, композицию и идею произведения. Стихотворение Байрона наполнено раздумьями, горькими переживаниями, раскрывающими сложную диалектику души и внутреннего мира лирического героя. В русских переводах стихотворение начинается со строк: «Неспящих солнце, грустная звезда» (А. К. Толстой), «О Солнце глаз бессонных! Звездный луч» (А. Фет), «Бессонных солнце, скорбная звезда» (С. Маршак), «Печальная звезда, бессонных солнце!» (В. Набоков).

Первая строка, по мнению И. В. Арнольд, имеет большое значение для восприятия текста читателем: в первой строке стихотворения вводится центральный художественный образ [3].

В стихотворении Байрона именно *звезда* имеет индивидуальное (авторское) значение: счастье, оставшееся в далеком прошлом, все светлое, что еще хранит память, но уже не может согреть. Звезда и свет, от нее исходящий, только усиливают окружающую тьму, как память о радости прошлых лет только усиливает нынешнее несчастье [9, с. 107–108]. Это олицетворение недостижимого идеала, что свойственно не только поэзии Байрона, но и английскому романтизму в целом.

В то же время словари символов дают нам иные значения: «превосходство и предводительство, постоянство и защита», «желания и надежды, устремленность к высоким идеалам» [7, с. 54]; «надежда, скрытый разрыв, несостоявшаяся встреча, христианское пророчество» [2, с. 182], «свет, сияющий во тьме, символ духа» [10, с. 206].

Принадлежность стихотворения английской романтической традиции подчеркивается концептом *melancholy*. Поэтому перевод эпитета словом «грустная» у А. К. Толстого не является точным. Образ далекой звезды, таинственной и загадочной, прочитывается и в композиции стихотворения (лучи, устремленные к лирическому герою от далекой звезды), и в семантическом контрасте двух пар контекстуальных антонимов: «Видна, но далека, — светла, но холодна». А. К. Толстой сохраняет поэтическую модель оригинала, интонацию

байроновского стихотворения. Несмотря на то, что в переводе снимается напряжение, присущее мелодии стихотворения, смысл байроновского образа сохраняется. Перевод А. К. Толстого представляется лирическим стихотворением, но, хотя он близок стихотворению Байрона по эмоциональности, он лишен, на наш взгляд, той загадочности, таинственности, печали о давно прошедших радостных днях, которые свойственны байроновской поэзии.

В переводе А. Фета образ далекой звезды тоже проходит через все стихотворение, однако переводчик трансформирует байроновскую «печальную звезду» (*melancholy star*) в «луч», что изменяет художественный смысл всего стихотворения (звездный луч сравнивается с блаженством дальних лет). Кроме того, эмоциональный настрой А. Фет усиливает с помощью слов, которых нет в оригинале (*глаз бессонных, звездный луч, меж ... туч, блестящий страж, по былом тоска, блаженство, подруга дум воздушная*). Перевод А. Фета напоминает вольное переложение оригинала. При этом не только введена новая лексика, но и не передана тональность глубоких чувств и переживаний лирического героя. Уже в первой строчке «О Солнце глаз бессонных» переводчик снижает накал смятения и трагичности байроновского стихотворения.

С. Я. Маршаку удалось сохранить эмоциональную тональность и передать глубокое человеческое чувство, звучащее в оригинальном тексте, (*скорбная звезда, влажный луч, еще дрожит былого смутный свет, безжизнен*). Однако использование местоимения *мы* (*нам*), а также замена сравнительной конструкции *How like art thou to Joy* утверждением *Ты — память сердца* меняет восприятие стихотворения, смягчает личностную трагедию лирического героя.

Как отмечалось выше, перевод художественного произведения не сводится к буквальной передаче текста. Главное для переводчика — точно передать мысль, настроение, чувства, эмоциональную тональность оригинального произведения. Именно поэтому, на наш взгляд, перевод В. Набокова является более близким к байроновскому стихотворению, в котором звучит неудовлетворенность настоящим, чувство одиночества, недостижимость идеала. Это связано, в первую очередь, с тонким подбором переводчиком лексических единиц (*melancholy star* — *печальная звезда*; *darkness* — *мрак*; *glows tremulously* — *луч трепещущий*; *gleams the past* — *мерцанье прошлого*; *the light of other days* — *мерцанье иных, счастливых лет*; *sorrow* — *тоска*;

powerless rays — *бессильный огонек* и др.). Кажется, что переводчик увидел самый нерв байроновского стихотворения, точно передал мысль и чувства, хотя и отступил от поэтической модели оригинала.

Литературные критики утверждают, что буквальный дословный перевод не только не способен отразить глубину художественного произведения, он зачастую не передает и общего смысла текста [16]. В художественном переводе текст дословно может и не совпадать с оригиналом. Сравнительно-сопоставительный анализ параллельных переводов, сделанных авторами в различной манере, дает возможность проследить, как меняется настроение, тональность, эмоциональная окраска стихотворения. Сопоставляя русские переводы со стихотворением Байрона, мы получаем возможность не только погружения в стихию поэзии, но и в культуру. И каждый из переводов, как уже было отмечено, может дать представление о личности переводчика-поэта.

Таким образом, если выстроить тематическую сетку ключевых слов, концептов, то можно увидеть следующее:

<i>Дж. Г. Байрон</i>	<i>А. К. Толстой</i>	<i>А. Фет</i>	<i>С. Я. Маршак</i>	<i>В. Набоков</i>
sun of the Sleepless	неспящих солнце	Солнце глаз	бессонных	бессонных солнце
melancholy star	грустная звезда	бессонных	солнце	печальная звезда
tearful beam glows	слезно луч мерцает далеко	звездный луч	скорбная звезда	мрак
tremulously	темнота	слезно дрожишь	влажный луч	темноты... не рассеет
the darkness	еще темней	дальних	темнее	луч трепещущий
canst not dispel	радость прежних дней	сопутник	память счастья	воспоминаний
Joy remembered well	светит прошлое в жизненной ночи	мглы	дрожит	свет
gleams the past	не греют бессильные лучи	блестящий страж ночной	смутный свет мерцает	мерцанье прошлого (мерцанье) иных
the light of other days shines	звезда минувшего	по былом тоска	тепла ... нет	счастливых лет
but warms not	горе	светит блаженство	полночный луч	дрожащее
powerless rays	видна	давних лет	одинок	не греет тоской
a night-beam	далека	горит, а не греет	чист	бессильный огонек
Sorrow	светла	далеко	безжизнен	лучист
distinct	холодна	ясна	ясен	холоден
distant		холодна	далек	отчетлив
clear				далек
cold				

Как видно из анализа, в процессе перевода утрачиваются многие авторские детали. С одной стороны, поэты-переводчики часто отходят от основного смысла подстрочного перевода, с другой — бывает трудно найти адекватный перевод слова, синтаксической конструкции, эквивалент на родном языке для переводимого символа или концепта. Поэтому художественные переводы могут отчасти менять смысл стихотворения, что еще раз убеждает: художественный перевод — акт творческий. И зачастую переводчик становится соавтором текста.

Применение сравнительно-сопоставительного анализа оригинального текста и его переводов в методике обучения как иностранному, так и родному языку, предполагает создание проблемной ситуации при столкновении разных точек зрения поэтов-переводчиков и организации «диалогов интерпретаций»: Какой перевод вам нравится больше и почему? Что необходимо знать, чтобы правильно оценить перевод? На что будем обращать внимание при сопоставлении перевода и оригинала?

Таким образом, перевод как прием обучения языкам и средство повышения мотивации должен рассматриваться как способ познания стиля поэта, его мира и мира другой культуры. Ключом для такого прочтения становится «диалог культур», где художественный текст выступает как организующее начало и элемент процесса творчества.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 6. — М., 1971.
2. *Андреева В.* Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева и др. — М., 2004.
3. *Арнольд И. В.* Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. — СПб., 1999.
4. Великий романтик. Байрон и мировая литература: сборник статей. — М., 1991.
5. *Веселовский А. Н.* Избранные труды и письма. — СПб., 1999.
6. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963.
7. *Вовк О. В.* Энциклопедия знаков и символов. — М., 2008.
8. *Демурова Н. М.* О переводах Байрона в России // Байрон Дж. Г. Избранное. 2-е изд. — М., 1979. С. 399–426.
9. *Дьяконова Н. Я.* Лирическая поэзия Байрона. — М., 2009.
10. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — М., 1994.
11. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семиосфера — История. — М., 1999.
12. *Любичева Е. В., Ольховик Н. Г.* Посредством Слова творю я Мир... Книга третья. Диалог с художественным текстом. 5–11 классы. — СПб., 2002.

13. *Мандельштам О. Э. О переводах // О. Мандельштам. Шум времени. Воспоминания. Статьи. Очерки. — СПб., 1999.*
14. *Маранцман В. Г. Литература. — Даугавпилс, 1994.*
15. *Филологическое образование в современных социально-культурных условиях: методическая школа В. Г. Маранцмана: учебно-методическое пособие. — СПб., 2013.*
16. *Чуковский К. Высокое искусство: принципы художественного перевода. — СПб., 2016.*
17. *Selections from Byron / авт. предисл. Р. Самарин; автор коммент. Н. М. Демурова. [2-е изд.]. — М., 1979.*

*В. А. Доманский,
Санкт-Петербург*

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРИЕМОВ
ДЛЯ ЧТЕНИЯ ИЗБРАННЫХ СЦЕН
ПОЭМЫ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»
(в работе с иностранными студентами)**

Эффективным способом знакомства иностранных студентов с русской классикой является использование театральных приемов, которые способствуют развитию воображения, более глубокому проникновению в текст изучаемого произведения, его актуализации, а главное — деятельностному подходу в обучении, формированию коммуникативной культуры и диалогической речи. Наряду с приемом режиссерского комментария, широко известного в методической науке, продуктивен прием ролевого действия [5, 6], который будет раскрыт на примере изучения отдельных сцен поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Н. В. Гоголь был не только выдающимся драматургом, но и выстраивал сюжеты и многие сцены своих прозаических произведений по законам драматургии. Неоднократные сценические постановки его повестей и даже поэмы «Мертвые души» убедительно говорят об этом. Эта драматургичность его творчества связана с самой манерой письма, особенностями стиля, ориентированного на народную смеховую культуру. М. М. Бахтин в своей статье «Рабле и Гоголь» вычленил несколько составляющих гоголевского смеха, восходящего к театрализованным праздникам, украинским сатиралами, традициям гротескного реализма школьных рекреаций. Это разного рода переодевания,

мистификации, карнавальность изображения жизни, речевые травести, анекдотичность ситуаций, элементы «кокланов» (алогизмы и нарочитая нелепица), разнообразные формы площадной и «народной балаганной комики» [2, с. 484–495].

Сценическое прочтение «Мертвых душ» — тема не новая. Их драматургичность сразу же почувствовали деятели театра, и уже через три месяца после публикации поэмы в Александринском театре были показаны комические сцены из нового произведения Гоголя. Невозможно перечислить все инсценировки поэмы: ее стиливая палитра так богата, что вмещает в себя возможность самых разнообразных прочтений. Студенты Киевского театрального института ежегодно в 1980-е гг., в качестве дипломной работы, представляли сцены из «Мертвых душ» в стиле театра положений и масок. Постановка МХАТа, к которой был привлечен М. А. Булгаков, больше приближалась к площадному театральному представлению, карнавалу [4, с. 32].

Спектакль по «Мертвым душам» под названием «Ревизская сказка» в Театре драмы и комедии на Таганке был поставлен Ю. Любимовым в стиле гротескного театра, вмещая в себе комическое и сатирическое, реальное и фантастическое. Все сценическое пространство в этом спектакле (занавес, кулисы, пол, интерьеры) было огромной солдатской шинелью, а Чичиков ее частью. В нем также использовались элементы кукольного театра: Манилов был куклой с сахарной улыбкой, а Петрушка — человеком без мысли, у которого постоянно дергались руки. Коробочка временами напоминала то ведьму, то черта.

Постановка Марка Захарова в театре имени Ленинского комсомола «Мистификация» была осуществлена в духе театра абсурда, высмеивала бессмысленность существования людей-автоматов, говорящих избитые истины, бессодержательные, многократно повторяемые фразы. Абсурд в этом спектакле пронизывает все действие и «включает в себя тему смерти, наказания, возмездия» [1, с. 174].

Среди множества прочтений гоголевской поэмы как театрализованного действия возможно еще одно, подсказанное самим автором, которое можно обозначить как драматургическое действие в стиле так называемого интерьерного театра, примером которого может быть постановка режиссера Н. В. Беляка «Сцены из Фауста» А. С. Пушкина в 1985 г. в Ленинградском доме архитекторов. Спектакль представлял собой восьмикратное повторение пушкинского текста, каждый раз он по-новому ставился в очередном зале (интерьере), куда переходили актеры вместе со зрителями. Появляющиеся один за дру-

гим интерьеры определяли стилистику повторяющегося действия, приобретающего новые повороты и нюансы, новую стилистику в игре актеров.

В своей поэме «Мертвые души» Гоголь тоже пятикратно «ставит» сцену покупки «мертвых душ», каждый раз в новом интерьере, организующем сценическое пространство действия. Интерьеры Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича и Плюшкина являются не только местом действия и средством характерологии героев, но и определяют своеобразие гоголевской драматургии, которая легко прочитывается, если текст попытаться рассмотреть как драматургические сцены.

Гоголь в пяти главах представляет одно и то же действие, с множеством нюансов, по одной и той же схеме: приезд Чичикова, встреча, показ дома, беседа, обед, торг по поводу мертвых душ, отъезд. Интерьеры сценического действия в каждой новой сцене автор прописывает самым тщательным образом.

Действие разворачивается сначала перед дверью гостиной Манилова, а затем в его гостиной, столовой и кабинете. В стиле комедии положений Манилов и Чичиков разыгрывают сцену манерной вежливости, когда каждый уступает друг другу очередь первым войти в гостиную. И заканчивается она тем, что оба приятеля боком, тесня друг друга, протискиваются в дверь. Эту сцену мы прочитываем со студентами, а затем они выстраивают мизансцену и разыгрывают диалог Манилова и Чичикова:

— Сделайте милость, не беспокойтесь так для меня, я пройду после, — говорил Чичиков.

— Нет, Павел Иванович, нет, вы гость, — говорил Манилов, показывая ему рукою на дверь.

— Не затрудняйтесь, пожалуйста, не затрудняйтесь. Пожалуйста, проходите, — говорил Чичиков.

— Нет уж извините, не допущу пройти позади такому приятному, образованному гостю.

— Почему ж образованному?.. Пожалуйста, проходите.

— Ну да уж извольте проходить вы.

— Да отчего ж?

— Ну да уж оттого! — сказал с приятною улыбкою Манилов.

Наконец оба приятеля вошли в дверь боком и несколько притиснули друг друга [3, VI, с. 27].

Стилистику нового действия задает интерьер гостиной, с которым следует познакомить студентов, проведя при этом словарную

работу и дав культурологический комментарий. Описание гостиной говорит об отсутствии у хозяев дома подлинного вкуса и даже стремления к элементарным удобствам: вся обстановка передает вечное желание Манилова «наблюсти деликатность», то есть произвести впечатление. Здесь «прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей» странным образом соседствует с двумя креслами, «обтянутыми просто рогожею». Псевдоутонченность и псевдообходительность хозяев дома хорошо передает их беседа с Маниловым, во время которой все высшие губернские чиновники наделяются самыми лестными характеристиками.

Упорно-настойчивое стремление участников разговора показаться приятными, вежливыми и образованными людьми оборачивается обменом пустыми, ничего не значащими фразами. По своему содержанию эта сцена напоминает пьесу Эжена Ионеско «Лысая певица» и может быть представлена в стилистике театра абсурда. И это стараются обыграть студенты в следующей мизансцене:

— Как вам показался наш город? — примолвила Манилова. — Приятно ли провели там время?

— Очень хороший город, прекрасный город, — отвечал Чичиков, — и время провел очень приятно: общество самое обходительное.

— А как вы нашли нашего губернатора? — сказала Манилова.

— Не правда ли, что предпочтеннейший и прелюбезнейший человек? — прибавил Манилов.

— Совершенная правда, — сказал Чичиков, — предпочтеннейший человек. И как он вошел в свою должность, как понимает ее! Нужно желать побольше таких людей.

— Как он может этак, знаете, принять всякого, блюсти деликатность в своих поступках, — присовокупил Манилов с улыбкою и от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем.

— Очень обходительный и приятный человек, — продолжал Чичиков, — и какой искусник! я даже никак не мог предполагать этого. Как хорошо вышивает разные домашние узоры! Он мне показывал своей работы кошелек: редкая дама может так искусно вышить.

— А вице-губернатор, не правда ли, какой милый человек? — сказал Манилов, опять несколько прищурился глазами.

— Очень, очень достойный человек, — отвечал Чичиков.

— Ну, позвольте, а как вам показался полицеймейстер? Не правда ли, что очень приятный человек?

— Чрезвычайно приятный, и какой умный, какой начитанный человек! Мы у него проиграли в вист вместе с прокурором и председателем палаты до самых поздних петухов; очень, очень достойный человек [3, VI, с. 27–28].

Самая главная сцена в доме Манилова — «покупка» мертвых душ — происходит в кабинете. Его описание автор начинает почти теми же словами, какими представляет портрет своего героя: «Комната была, точно, *не без приятности*» [3, VI, с. 31]. Сравним: «черты лица его были *не лишены приятности*» (Курсив мой. — В. Д.).

Начинается действие в стиле пародийной грамматики школьных рекреаций, когда Манилов предлагает Чичикову «расположиться в креслах», а его гость, пытаясь подчеркнуть свою скромность, хочет сесть на стул. Ключевым в их разговоре является слово «позвольте», которое повторяется на все лады семь раз, и вершиной «сверхвежливого» языка гостеприимного хозяина дома является его фраза «позвольте вам этого не позволить»:

— Позвольте вас попросить расположиться в этих креслах, — сказал Манилов. — Здесь вам будет попокойнее.

— Позвольте, я сяду на стуле.

— Позвольте вам этого не позволить, — сказал Манилов с улыбкою. — Это кресло у меня уж ассигновано для гостя: ради или не ради, но должны сесть.

Чичиков сел.

— Позвольте мне вас попотчевать трубочкою.

— Нет, не курю, — отвечал Чичиков ласково и как бы с видом сожаления.

— Отчего? — сказал Манилов тоже ласково и с видом сожаления.

— Не сделал привычки, боюсь; говорят, трубка сушит.

— Позвольте мне вам заметить, что это предубеждение. Я полагаю даже, что курить трубку гораздо здоровее, нежели нюхать табак. В нашем полку был поручик, прекраснейший и образованнейший человек, который не выпускал изо рта трубки не только за столом, но даже, с позволения сказать, во всех прочих местах. И вот ему теперь уже сорок с лишком лет, но, благодаря бога, до сих пор так здоров, как нельзя лучше.

Чичиков заметил, что это, точно, случается и что в натуре находится много вещей, неизъяснимых даже для обширного ума.

— Но позвольте прежде одну просьбу... — проговорил он голосом, в котором отдалось какое-то странное или почти странное выражение,

и вслед за тем неизвестно отчего оглянулся назад. — Как давно вы изволили подавать ревизскую сказку? [3, VI, с. 32].

Сама «покупка» мертвых душ напоминает сцену из мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве». Пытаясь обезоружить Манилова, растерявшегося от неожиданного предложения приятеля, Чичиков свое мошенничество прикрывает ссылкой на закон: «Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов <...> я немею перед законом» [3, VI, с. 35]. Разговор переводится в плоскость «учености». Манилову необходимо «наблюсти» не только деликатность, но и ученость (действие ведь происходит в кабинете!), и он разразился «ученой» фразой:

«Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, — так не будет ли эта негоция несоответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» [3, VI, с. 35]

При этом, чтобы подтвердить значимость своей фразы, Манилов сделал такое глубокое выражение лица, какое, как иронизирует автор, «может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела» [3, VI, с. 35–36]

Обращаем внимание студентов на два конклавных эпизода, которые «украшают» сцену «торгов», и сочиняем к ним режиссерский комментарий. Первый — немая сцена, изображающая реакцию Манилова на странную просьбу Чичикова, когда он от неожиданности выронил чубук с трубкой на пол и оставался несколько минут с разинутым ртом. Второй — мизансцена, в которой тот, напрягая все свои умственные способности, никак не может вникнуть в смысл сказанных Чичиковым слов и вместо ответа «насасывает свой чубук так сильно» [3, VI, с. 35], что тот хрипит как фагот.

«Театральные» сцены у Коробочки начинаются с «интродукции», являющейся своеобразной увертюрой к действию. Слаженный собачий лай описан как певческий хор, в котором имеются «всевозможные голоса» [3, VI, с. 44] — дискант, тенора, баритон и даже бас, который «хрипел, как хрипит певческий контрабас» [3, VI, с. 44].

Само действие разыгрывается в стиле украинского вертепного театра, о котором студенты ищут в интернете краткую справку. Идея театра-ящика в третьей главе заявлена сначала упоминанием о комод, в котором Коробочка, как многие «небольшие помещицы», прячет в пестрядевых мешочках денежки и всякий хлам. Далее она репрезентируется подробным описанием шкатулки Чичикова с многочисленными

ящичками и перегородками, у которой, как и у ящика-вертепа, имеется свой «верх» и «низ». Не случайно и имя лакея Чичикова — Петрушка; такое имя, как правило, носит главный персонаж кукольного театра.

Обращаем внимание, что сцену приобретения мертвых душ «ставит» сам Чичиков. И для прочтения в лицах этой сцены мы используем куклу, которая символизирует Коробочку. Чичиков выполняет роль покупателя, а Коробочке отведен типаж тупой и жадной бабы. Как и в вертепном театре, Чичиков разговаривает с куклой от имени персонажа, убеждает ее, сердится, когда она предстает «дубинноголовой», произносит реплики «в сторону», выходит из образа. «Разыграв» спектакль, Чичиков «прячет» куклу в ящик. Но впоследствии упрямая Коробочка явится в губернский город в своей бричке, напоминающей «толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса» [3, VI, с. 176], и возникает новый вертеп, в котором уже Чичикову будет отведена роль куклы, символизирующей в народном театре роль дельца, посрамленного из-за бабы.

Драматические сцены в четвертой главе «Мертвых душ» напоминают *комедию дель арте*. Все они держатся на Ноздрева — типовой маске неугомонного весельчака, разбитного малого, выпивохи, вруна, картежника, беспринципного человека, наглеца, в котором намешано столько всего безо всякого чувства меры.

О его типичности и вечной повторяемости говорит сам автор поэмы, завершая развернутое описание портрета своего героя: «Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы! несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» [3, VI, с. 72].

Поскольку герой непредсказуем, то эти сцены представляют собой сплошную импровизацию, буффонаду. И мы предлагаем студентам выбрать и прочитать (обыграть) несколько реплик Ноздрева.

Все держится на спонтанных желаниях Ноздрева. В стиле комедии дель арте Гоголь создает несколько ярких сцен: встреча Чичикова с Ноздревым в трактире, обход имения, обед. В отличие от сцен с другими героями «Мертвых душ» интерьер здесь беден. В сущности, описан один «кабинет», который удивляет полным отсутствием книг и бумаг, зато в нем на стене «висела сабля и два ружья» [3, VI, с. 74]. Упоминает также автор «турецкие» кинжалы, испорченную шарманку,

многочисленные курительные трубки, чубук и кисет. В соответствии с интерьером этого «кабинета» здесь его хозяин курит, бахвалится своими «подвигами», играет в карты, придумывает себе очередное занятие. Но большая часть событий в этой главе происходит в столовой с недобеленными стенами. Стол с многочисленными бутылками разных вин и напитков и следами предыдущих обедов и ужинов говорит о нескончаемом празднике жизни героя. Здесь, за столом, он диктатор, полководец, «поэт», главное лицо действия. Импровизации Ноздрева за столом, его бахвальство и эксцентрические выпады очень колоритно прописаны автором. Завершающая сцена в доме Ноздрева все же происходит в «кабинете». Сцена игры в шашки «поставлена» Гоголем как историческое сражение, и ее тоже можно разыграть со студентами.

В ней есть два уровня: бытовой и символический. На бытовом уровне происходит мошенничество Ноздрева во время игры и ссора приятелей; на символическом — автор сравнивает своего героя с молоденьким поручиком, «почувявшим бранный задор». Перед ним, в его воображении, носится Суворов на коне, и он со своим взводом отчаянно рвется к стенам неприступной крепости. Вновь происходит снижение истории до пошлой сцены ссоры, которая на символическом уровне предстает как некий «Измаил» Ноздрева.

Комментируя эпизоды «У Ноздрева», приходим к выводу, что Гоголь, совмещая эти два плана, выходит к абсурду современных ему форм жизни: пошлость уже не удовлетворяется своим скромным уделом быта, но и пытается присвоить себе историю, которая «разыгрывается» в интерьерах «небокоптителей». И выделение этих двух планов необходимо для сценического прочтения поэмы, чтобы точнее следовать авторской логике.

Сцены у Собакевича происходят в гостиной и в столовой, о кабинете автор не упоминает, словно его и не было. Интерьеры с грубоватой мебелью «самого тяжелого и беспокойного свойства» [3, VI, с. 96] под стать их хозяину, «похожему на средней величины медведя» [3, VI, с. 94].

Само действие происходит в стилистике «грубого» площадного театра, в котором доминируют «сердитые» реплики Собакевича с негативной окраской. В некоторых случаях Собакевич может быть заменен куклой или даже вещь-двойником, так как, вспомним, в его гостиной «стол, кресла, стулья <...> словом, каждый предмет, каж-

дый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или: “И я тоже очень похож на Собакевича!” [3, VI, с. 96].

Студентам будет интересно в лицах прочесть и поставить сцену диалога Чичикова с Собакевичем о губернских чиновниках, сопоставив ее с подобной сценой, которая происходила в доме Манилова:

«— Мы об вас вспоминали у председателя палаты, у Ивана Григорьевича, — сказал наконец Чичиков, видя, что никто не располагает начинать разговора, — в прошедший четверг. Очень приятно провели там время.

— Да, я не был тогда у председателя, — отвечал Собакевич.

— А прекрасный человек!

— Кто такой? — сказал Собакевич, глядя на угол печи.

— Председатель.

— Ну, может быть, это вам так показалось: он только что масон, а такой дурак, какого свет не производил.

Чичиков немного озадачился таким отчасти резким определением, но потом, поправившись, продолжал:

— Конечно, всякий человек не без слабостей, но зато губернатор какой превосходный человек!

— Губернатор превосходный человек?

— Да, не правда ли?

— Первый разбойник в мире!

— Как, губернатор разбойник? — сказал Чичиков и совершенно не мог понять, как губернатор мог попасть в разбойники. — Признаюсь, этого я бы никак не подумал, — продолжал он. — Но позвольте, однако же, заметить: поступки его совершенно не такие, напротив, скорее даже мягкости в нем много. — Тут он привел в доказательство даже кошельки, вышитые его собственными руками, и отозвался с похвалою об ласковом выражении лица его.

— И лицо разбойничье! — сказал Собакевич. — Дайте ему только нож да выпустите его на большую дорогу — зарежет, за копейку зарежет! Он да еще вице-губернатор — это Гога и Магога!

“Нет, он с ними не в ладах, — подумал про себя Чичиков. — А вот заговорю я с ним о полицеймейстере: он, кажется, друг его”.

— Впрочем, что до меня, — сказал он, — мне, признаюсь, более всех нравится полицеймейстер. Какой-то этакой характер прямой, открытый; в лице видно что-то простосердечное.

— Мошенник! — сказал Собакевич очень хладнокровно, — продаст, обманет, еще и пообедает с вами! Я их знаю всех: это все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья.

После таких похвальных, хотя несколько кратких биографий Чичиков увидел, что о других чиновниках нечего упоминать и вспомнил, что Собакевич не любил ни о ком хорошо отзываться» [3, VI, с. 96–97].

Две основные сцены — лукуллов обед с бараньим желудком, «начиненным гречневой кашей, мозгом и ножками», «индюком с ростом в теленка, набитым всяким добром: яйцами, рисом, печенками и невесть чем» [3, VI, с. 98–99] и сцена купли-продажи мертвых душ — прописаны Гоголем натуралистически, чтобы подчеркнуть зверино-подобную натуру героя. Их сценическое воплощение уже не может быть убедительно передано лишь при помощи куклы.

Интерьеры дома Плюшкина, «дряхлого инвалида» [3, VI, с. 112], свидетельствуют о полной победе старости и даже смерти над молодостью и жизнью. Сам хозяин дома, «не то ключник, не то ключница» превратился в ненужную ветошь этого «странного замка», хаотического склада нелепых вещей со знаменитой «кучей» в «кабинете» хозяина, являющейся своего рода эмблематикой мира «Мертвых душ», в котором жизнь погрязла, запуталась в «потрясающей тине мелочей». Автор, «крупно, выпукло» представляя своего героя, сознательно нарушает нормы и пропорции в изображении его быта и жизни. Уродливость становится страшной, смешивается реальное и фантастическое, смешное и трагическое, живое и мертвое, обыденное и зловещее. Поэтому сцены в доме Плюшкина могут быть полноценно прочитаны только лишь при обращении к эстетике гротескного театра. Сцены у Плюшкина уже не комедия положений или масок, не вертеп, а леденящий душу ужас, словно встреча со смертью. Перед взором читателей и зрителей появляется страшное **ОНО**, не имеющее ни пола, ни лица, ни возраста.

Студенты под руководством преподавателя прочитывают описание портрета Плюшкина и смотрят фрагмент фильма Михаила Швейцера «Мертвые души» (1984), в котором играют замечательные актеры: роль Чичикова исполняет Александр Калягин, а роль Плюшкина — Иннокентий Смоктуновский. Завершается ролевое чтение и комментирование сцен «У помещиков» обсуждением игры актеров.

Литература

1. *Барабаш Н. А.* Мистификация («Мертвые души» на сцене) // Гоголь и Общество любителей российской словесности. — М., 2005.
2. *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
3. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). Т. 6. Мертвые души. Ч. 1. — Л., 1951. Ссылки в тексте с указанием тома и страницы.
4. *Поламишев А. М.* Театр Н. В. Гоголя. — М., 1982.
5. *Сетрукова Л.* Театральная педагогика в школе // Педагогика. 1996. № 4. С. 121–123.
6. *Яковлюк С. М.* Методы и приемы актерского мастерства в подготовке учителя XXI века // Вестник МГОУ: Серия Педагогика. 2012. № 2. С. 50–55.

*Ю. А. Кумбашева,
Санкт-Петербург*

ПРИЕМЫ ТИПОЛОГИЗАЦИИ И ПОИСКА СКВОЗНЫХ МОТИВОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Перед преподавателем русской литературы в иностранной аудитории, особенно на начальном этапе изучения языка, стоит целый ряд проблем, и основные из них — это низкий уровень языковой подготовки студентов и небольшое количество часов, отведенных на литературу, в которое нужно вместить очень большой объем материала. Многие студенты имеют очень приблизительное представление о русской культуре и литературе в частности, зачастую их литературные предпочтения не совпадают: так, в китайской аудитории проявляется интерес к творчеству Горького и Н. Островского, тогда как европейцы и американцы предпочитают Булгакова и Солженицына. Также большие трудности представляет интегрирование в структуру курса занятий по чтению оригинальных художественных текстов [6].

Для повышения эффективности обучения студентов и формирования у них целостного представления об основных направлениях русской литературы можно предложить ряд методических приемов. Наиболее очевидные из них — работа с фильмами и с лекционным видеоматериалом в формате MOOK. Удобство и уместность использования MOOK при проведении лекционного курса не подлежит

сомнению — небольшие видеофрагменты (аудио или видеолекции) продолжительностью 12–15 минут могут быть использованы как в качестве домашней, так и в качестве дополнительной самостоятельной работы учащихся, которая требует итогового контроля со стороны преподавателя.

Но помимо этого есть ряд методических приемов, которые могут использоваться как при очном, так и при дистанционном обучении. Цель использования этих методических приемов — дать студентом максимум информации при небольшом количестве аудиторных часов. При этом задача преподавателя — не упростить, но схематизировать и проследить основные направления развития русской литературы на примере общих тенденций, сквозных тем, типологизации героев, со- и противопоставлении традиций и авторских позиций. Рассмотрим некоторые из таких методических приемов.

1. Схематизация сюжета.

Первый из таких возможных приемов — попытка рассмотреть то или иное произведение с точки зрения сквозных или повторяющихся в нем мотивов. Следует констатировать тот факт, что не все иностранные учащиеся обладают знаниями языка в такой степени, чтобы прочитать художественные тексты русской классики в оригинале. Возможно, чтение фрагментов и исследование сюжета с точки зрения некоей логической схемы сможет им помочь получить представление об этом произведении.

Рассмотрим в качестве примера роман «Евгений Онегин», о симметричности или зеркальности сюжета которого писали многие исследователи [3], [5].

Схематично он может быть представлен как

- а) письмо Татьяны;
- б) ответ Онегина, а затем на некоторой временной дистанции —
- в) письмо Онегина;
- г) ответ Татьяны;

в центре повествования в качестве его кульминации — дуэль.

Проследим вместе со студентами, как меняется (или не меняется) язык героев романа в их письмах и ответах с течением времени. В письме Татьяны бросается в глаза ее желание видеть Онегина («в деревне нашей видеть вас»), слышать («слышать ваши речи»), говорить с ним («вам слово молвить»), готовность долго («и день и ночь») ждать его. Любовь для нее — это «мучение». На лексическом уровне все это не

находит ответа / отражения в довольно скупом ответе Онегина. Там на первый план выступают его отрицание любви как блаженства, неприятие его («но я не создан для блаженства»), его отрицание «совершенств» Татьяны («напрасны ваши совершенства»). Эти два фрагмента антонимичны — по интонации, лексическому наполнению, общему смысловому настрою. Но если сопоставить письмо Татьяны и письмо Евгения в конце романа с точки зрения эмоциональной и смысловой наполненности, можно продемонстрировать студентам их сходство — и прежде всего на самом очевидном, лексическом уровне: теперь уже Онегин декларирует свое желание видеть Татьяну («видеть вас»), слушать ее («внимать вам долго»), есть указания и на постоянство его желаний («долго», «поминутно»), параллельные, синонимичные желаниям Татьяны, выказанным ею в ее письме. Работа над поисками синонимов в этих двух письмах позволяет студентам не просто расширить словарный запас, но понять внутреннюю общность этих писем, общность чувств героев, но трагическое расхождение их во времени.

Если вернуться к ответу Онегина, то мы увидим, что теперь все то, что герой отрицал в начале романа, находит буквальное повторение в тексте его письма: «Я не создан для блаженства» — «вот блаженство»; «Напрасны ваши совершенства» — «понимать / Душой все ваше совершенство». И его любовь — это тоже «мука» («пред вами в муках замирать»), синонимичное «мученью» Татьяны, о котором она писала в письме.

Итак, письма героев во многом построены на синонимии и отражают синонимичность чувств героев, но разведенную во времени. А ответ Онегина в первой части романа и его письмо в конце романа — сначала отрицание, а затем утверждение одних и тех же ценностей. Так при помощи схематизации структуры романа можно дать студентам общее представление о его сюжете и смысловом наполнении.

2. Прослеживание параллелей с известными сюжетами литературы / культуры.

Во многих произведениях русской литературы можно найти отсылки к произведениям мировой литературы. Это особенно интересно, если студенты знакомы с произведениями своей национальной литературы, к которым делается отсылка. Так, «Барышня-крестьянка» Пушкина содержит довольно однозначный намек на сюжет «Ромео и Джульетты», который безошибочно распознается студентами почти

всех национальностей. Чуть сложнее обстоит дело с отсылками к библейским сюжетам — в частности, к сюжету о блудном сыне и притче о заблудшей овце в повести Пушкина «Станционный смотритель», но тем не менее для многих европейских студентов они довольно очевидны. Задача преподавателя в данном случае — указать лишь на внешнее сходство этих сюжетов, но на их существенное расхождение по сути, так как Пушкин переосмысливает их. Так, «Барышня-крестьянка» заканчивается соединением героев, а не гибелью, как это было у Шекспира, и этот финал свидетельствует о совершенно особенном мировосприятии Пушкина, чуждого всяких стереотипов, так как жизнь всегда значительно шире наших представлений о ней. И в «Станционном смотрителе» выражение «заблудшая овца» имеет целый ряд ассоциативных связей, и задача преподавателя — навести студентов на эти ассоциации, которые могут быть выстроены лишь при внимательном прочтении текста. «Заблудшая овца» — библейский символ, и именно этот символ лежит в основе повести: Дуня — заблудшая овечка, которую ее отец (и в ином смысле — Отец) хочет найти и простить: «Авось, — думал смотритель, — приведу я домой заблудшую овечку мою».

В параллель к этому библейскому символу в повести разворачивается еще один библейский сюжет — история блудного (то есть тоже — заблудшего) сына. Картинки, изображающие эту историю блудного сына, висят в домике станционного смотрителя. История блудной дочери лишь на первый взгляд повторяет судьбу блудного сына, и лишь на первый взгляд Дуня счастливее и богаче блудного сына. Самое существенное различие заключается в том, что блудный сын успел получить прощение отца (Отца небесного), но Дуня — не успела. Так частная история соблазнения Дуни предстает перед читателями как пример греха и непощения слишком поздно раскаявшегося грешника со стороны Отца Небесного.

Внешнее сходство известных литературных сюжетов и сюжетов русской литературы облегчает студентам понимание некоторых текстов, но в то же время является отправным пунктом для дальнейших размышлений и поисков смысла.

Можно также обращать внимание студентов не только на содержательное, но и на композиционное сходство произведений. Так, общеизвестно, что поэма Гоголя «Мертвые души» в композиционном плане замышлялась по аналогии с «Божественной комедией» Данте, и

первый том поэмы — это параллель к «Аду». Следовательно, следующие части должны символически отражать «чистилище» и «рай».

3. Типологизация героев.

В мировой литературе традиционно выделяются некие типы героев (Гамлет, Дон-Кихот, Дон Жуан), наделенные определенными чертами характера, и эти ряды сопоставлений могут быть продолжены и в русской литературе. Так, развитием образа Дон-Кихота в русской литературе можно считать образ князя Мышкина, а представителями «гамлетовской» линии — Онегина и Печорина. Традиционно в русской литературе такие герои получают условное наименование «лишнего человека», этот ряд может быть расширен и продолжен образами Чацкого, Обломова, ряда героев Тургенева (Рудина, Базарова). Конечно, одного лишь указания на «тип» героя недостаточно, необходимы дополнительные характеристики, сопоставительный анализ — так как каждый герой обладает индивидуальным набором отличительных качеств. Но сам факт общности таких героев «гамлетовского» типа, не находящих себе места в обществе и обилия подобных персонажей является в русской литературе знаковым.

Также в русской литературе выделяется и тип «маленького человека» — это и Самсон Вырин из повести Пушкина, и Акакий Акакиевич из повести Гоголя «Шинель», и Макар Девушкин из романа Достоевского «Бедные люди», и Червяков из рассказа Чехова «Смерть чиновника». Этот ряд также может быть расширен и продолжен, но на примере анализа одного из этих героев можно продемонстрировать типологические черты многих персонажей, а также подчеркнуть важность этого образа в структуре русской литературы.

4. Сквозные мотивы / композиционные принципы в творчестве одного автора.

Произведения одного автора могут строиться по определенным принципам, свойственным только этому автору. Проследить эту закономерность и продемонстрировать ее студентам — такова задача преподавателя. Так, например, первые четыре романа Тургенева строятся по одному и тому же композиционному принципу [2]. Тургенев словно ищет в современной ему российской жизни образ настоящего героя своего времени и заставляет героев своих романов в той или иной форме проходить через ряд испытаний. Этими испытаниями являются умение героя отстаивать свои принципы и спорить, затем — любов-

ная история, то есть умение героя сделать женщину счастливой и — смерть героя. Рассмотреть эту модель можно на примере одного из героев романов «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и «Отцы и дети». В каждом из романов есть эти три испытания, и в каждом из романов герой проходит их лишь отчасти. Однако типология прослеживается довольно наглядно.

Можно также выбрать одну из доминирующих тем в творчестве того или иного писателя и рассмотреть его творчество через призму этой темы. Так, например, творчество Булгакова может быть рассмотрено через призму темы дома — и его утраты. Эта тема является центральной и в его романе «Белая гвардия», и в повести «Собачье сердце», и в пьесе «Зойкина квартира», и конечно же — в романе «Мастер и Маргарита». Дом, являющийся символом страны, разрушается, в него проникают элементы хаоса, разрухи, герои покидают его, он превращается в квартиру, в бордель — это один из основных мотивов в творчестве Булгакова.

5. Сквозные мотивы и темы в творчестве нескольких авторов.

Проследить, как реализуются сходные мотивы в творчестве разных авторов — также один из способов провести сквозные линии и обозначить ключевые моменты сразу нескольких произведений. Так, на примере условного мотива «любовного треугольника» можно рассмотреть и роман Пушкина «Евгений Онегин», и роман Толстого «Анна Каренина», и повесть Чехова «Дама с собачкой». Во всех трех произведениях героиня оказывается в ситуации выбора: несвободная героиня выбирает между мужем и возлюбленным — и выбор этот каждый раз оказывается разным, что в какой-то степени демонстрирует, как изменяется отношение в обществе к адюльтеру. Для Татьяны в романе Пушкина нет иной возможности, кроме как остаться верной своему слову и сохранить верность мужу. Анна Каренина совершает адюльтер, хотя общество и отторгает ее. Она обретает все, ее желания исполняются, однако наказание за это преступление следует жестокое: героиня гибнет, совершает самый страшный грех самоубийства. В повести «Дама с собачкой» Анна Сергеевна совершает измену, но здесь уже нет однозначной авторской оценки этого поступка, финал повести можно считать открытым, так как автор оставляет героев в ситуации выбора и оставляет за читателями право судить или не судить героев в этой ситуации. Эту же ситуацию выбора и мотивы любовного треугольника можно

проследить и на примерах из современной литературы — так, эти мотивы проявляются, в частности, в романе М. Кучерской «Тетя Мотя».

6. Общий круг тем, идеология творчества.

При изучении большого количества текстов, возможно, целесообразным будет очертить самый общий круг идей того или иного автора, сопоставить их. На занятиях в иностранной аудитории порой бывает трудно в ограниченное время охватить всю картину русской классической и современной литературы. Одним из вариантов решения этой проблемы является, на наш взгляд, составление параллелей, прослеживание неких доминантных мотивов и тем, присутствующих как классическим произведениям русской литературы, так и современным.

Циклизация рассказов, объединение их в циклы или сборники по каким-то не всегда очевидным признакам — одна из характерных черт русской классической литературы. Наиболее яркий пример — цикл повестей Пушкина «Повести Белкина». Повести на первый взгляд ничем не связаны, однако на глубинном уровне их роднит общность имплицитных подтекстов, и при более внимательном прочтении эта общность становится все более очевидной. Повести полны невероятных совпадений, во всех пяти повестях эти совпадения становятся уже нарочитыми, вопиющими. В жизни возможно все, сколь бы невероятным нам все это ни казалось, потому что такова Божья воля, и герои пушкинских повестей принимают эту волю как должное.

Н. В. Гоголь также объединял свои рассказы и повести в некие циклы, которые объединены не только и не столько местом действия, хотя многие из этих циклов названы именно по «географическому принципу» («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Петербургские повести»). Композицию сборника «Миргород» подробно рассматривает в своей работе Г. А. Гуковский [1]. Как считает исследователь, композиция повестей в цикле отражает гоголевские представления о норме и искажении нормы, и рассказы расположены таким образом, что примеры отражения в них нормы и ее искажения чередуются. Что касается «Петербургских повестей», то самим Гоголем они не были собраны в цикл, однако общность их определяется не только и не столько местом действия, сколько фантастическими элементами, присутствующими в каждой из повестей. На первый

план выступает общая суть этого мистического, фантастического города, в котором — как это ни парадоксально — все может быть, нет ничего невозможного: в фантастическом Петербурге Гоголя «все не то, чем кажется».

Эти традиции объединять рассказы в циклы прослеживаются и в современной литературе. Так, рассказы Людмилы Улицкой объединяются в сборники на первый взгляд самым случайным образом. Однако каждый из рассказов, как фрагмент мозаики, создает целостную картину мира писательницы. Таков, например, сборник «Люди нашего царя», в котором собраны рассказы, объединенные по очень простому принципу: в жизни может случиться все, и несчастье может обернуться свободой, наказание — наградой, а благополучие — провалом. И все люди живут под Богом, все они — дети царя, Царя небесного, к какой бы религии они ни принадлежали, в какой бы стране ни жили, какой бы цвет кожи ни имели. В жизни могут происходить и происходят самые невероятные вещи, о которых, собственно, и пишет Улицкая: смерть может обернуться началом новой жизни для детей. Болезнь — это возможность переосмыслить прошлое и настоящее. Отсутствие света в доме может привести одного человека к духовному просветлению, а другого — к самоубийству. И таких примеров, парадоксов, казусов в сборнике Улицкой — множество. И они в некотором роде продолжают классическую традицию парадоксов или казусов, идущую еще от Пушкина и Гоголя. «Казусы» Улицкой в чем-то сходны с парадоксами Пушкина: безвыходная ситуация оборачивается счастьем, совпадения приводят героев друг к другу самым невероятным образом.

7. Сопоставление идеологических моментов в творчестве нескольких писателей.

Творчество некоторых авторов может рассматриваться в со- и противопоставлении, особенно если речь идет о современниках. Так, сопоставлены могут быть фигуры М. А. Шолохова и А. И. Солженицына; важным при сопоставлении оказывается и тот факт, что оба эти автора — лауреаты Нобелевской премии. Рассмотрим это на примере рассказов, так как произведения крупной формы анализировать в иностранной аудитории труднее. Оба автора обращаются к изображению судеб простого человека. У Шолохова это Андрей Соколов, герой рассказа «Судьба человека», а у Солженицына — Иван Денисович Шухов, герой повести «Один день Ивана Денисовича». При всей

разности этих сюжетов в них есть и ряд общих деталей. Во время войны Андрей Соколов оказывается в плену и вынужденно работает на немцев. Сбежав из плена, герой получает благодарность за украденные документы и отпуск на родину. Однако с этого момента повествование Шолохова перестает соответствовать действительности и переходит в план насыщенного эмоциями художественного вымысла. Герой Солженицына также попадает в плен, однако после возвращения из плена оказывается в лагере, и все повествование — это и есть описание одного дня Ивана Денисовича в лагере. И перед читателями встает вопрос о том, чему в литературе следует отдавать предпочтение — эмоционально насыщенному тексту или правдивому повествованию, то есть — что более важно в литературе — как написан текст или что говорится в тексте.

Таковы лишь некоторые, довольно условные, приемы, при помощи которых преподаватель может помочь иностранным студентам сориентироваться в огромном количестве информации о русской литературе и сформировать самое общее представление о ней. Эти внутри- и межтекстовые связи помогают представить весь массив русской литературы не как разрозненные сведения, но как некую целостную систему, пронизанную сквозными мотивами, которые всегда волновали и будут волновать русских писателей.

Литература

1. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. — М.; Л., 1959.
2. *Маркович В. М.* Человек в романах Тургенева. — Л., 1975.
3. *Матюшенко А. Г., Панков Ф. И.* К вопросу о «Зеркальности» композиции романа в стихах А. С. Пушкина (сны Татьяны и Онегина) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2008. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-zerkalnosti-kompozitsii-romana-v-stihah-a-s-pushkina-sny-tatyany-i-onegina> (дата обращения: 10.09.2020).
4. *Соломонова А. А.* Проблемы преподавания русской литературы в иностранной аудитории // Татьяна день: сборник статей и материалов XIII Всероссийской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI в.». Вып. 13. — Казань, 2017. С. 125–128.
5. *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
6. *Хамаева О. Л.* О некоторых проблемах преподавания курса «Русская литература» иностранным студентам-бакалаврам // Педагогический ИМИДЖ. 2018. № 1 (38). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/onekatoryh-problemah-prepodavaniya-kursa-russkaya-literatura-inostrannym-studentam-bakalavram> (дата обращения: 13.09.2020).

*Л. Н. Демченко,
г. Усть-Каменогорск, Республика Казахстан*

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА СО СТУДЕНТАМИ В ГРУППАХ С НЕРУССКИМ ЯЗЫКОМ ОБУЧЕНИЯ

Работа со студентами над составлением текстов различных типов и видов представляет собой сложный творческий процесс, сопряженный с целым рядом трудностей. Одна из таких трудностей состоит в том, что занятия осуществляются со студентами, для которых русский язык не является родным. В этом случае нужно учесть, что студентам необходимо владеть знаниями русской грамматики, правил и принципов словоупотребления, основами лексической сочетаемости. В силу этого обстоятельства самостоятельная творческая работа по составлению текста различной сложности может проводиться с теми студентами, которые достигли уровня знания языка не ниже уровней В2 и С1 [1, 2].

На начальном этапе студентам предлагается составить текст на тему «Моя Родина», что позволяет им раскрыть тему, отразив знания о своей стране, малой родине, продемонстрировать отношение к происходящему в ней, показать историческое прошлое и настоящее страны, выстроить собственное сочинение, включив в него сведения о географии, культуре, социально-политических событиях, государственной символике, главных лицах государства.

Студенты не только составляют текст и пересказывают его на занятии, но и отвечают на вопросы аудитории; такая диалогическая форма, направленная на общение, положительно сказывается на результативности коммуникативных навыков. Следующее задание для студентов — составить текст «Город, в котором я живу (или учусь)».

Такого рода задания позволяют, с одной стороны, раскрыть географические знания студентов, знания истории, а также повышают их культурный уровень, с другой — дают толчок к самореализации, возможность преодолеть психологический барьер выступления перед аудиторией.

Дальнейшая работа над составлением текста носит уже регламентированный характер. В этом ключе предлагается составить тексты-описания простого и сложного предмета. В описании простого предмета студенты опираются на схему, которая ориентирует их в после-

довательном отборе объектов описания. Объектом описания может выступать как одушевленный, так и неодушевленный предмет.

Неодушевленные предметы различаются: «по степени сложности» (простой предмет: ручка, портфель, роза и др.; сложный предмет: архитектурное сооружение — здание, памятник и др.; более сложный предмет: город, пейзаж, улица и др.); «по происхождению» (предметы — «естественные», созданные природой: цветок, дерево, пейзаж; предметы — «рукотворные», созданные руками человека: предметы быта, предметы искусства и др.; предметы как результаты «синтеза» природы и деятельности рук человека). Описание одушевленных предметов — это описание живых существ, описание человека. Описание человека представляет собой внешний и внутренний портрет, иными словами, изображение человека, его облика и черт характера.

Студентам предлагается выбрать первоначально неодушевленный предмет для описания, представить его в соотношении с местом расположения, то есть указать 1) общий план, в который вписан предмет, с пояснением времени и места; 2) крупный план предмета и лишь потом 3) детально описать предмет, с указанием его частей, цвета, качества, специфических свойств и 4) назначения предмета; 5) выразить общее впечатление о предмете и, завершая описание, вновь обратиться к общему плану, таким образом, представить текст в его целостности. При работе с такого рода задачей целесообразно обратить внимание на то, что описание предмета должно носить творческий характер: нужно не просто соблюсти предложенную схему-алгоритм, но и включить в описание элемент ситуации — когда, при каких обстоятельствах «обнаружен» предмет, то есть проявить творческое осмысление описываемого предмета; возможно предложить ознакомиться с примерным описанием предмета. В качестве примера можем использовать индивидуальную работу других студентов, и также предложить разбить текст, взятый для ознакомления, на части, выделив структуру текста: 1) общий план, в который вписан предмет, с пояснением о времени и месте; 2) крупный план предмета, общее впечатление о предмете; 3) части, детали предмета, из чего состоит предмет; 4) свойства предмета, его назначение; 5) переход на общий план, «возвращение вещи (предмета) на место».

При составлении описания сложного предмета структура текста может отличаться от схемы описания простого предмета. Однако следовало бы соблюсти описание места расположения сложного

предмета, это может быть здание или какое-либо сооружение, улица, парк и прочее.

При любом описании важно, чтобы студенты выразили собственное отношение к описываемому. Сейчас, в эпоху усиления информационного потока, студенты часто прибегают к поиску готового текста на сайтах в сети интернета. Задача педагога довести до минимума такое использование «чужого» текста. Если студент проявляет интерес к собственному росту и между ним и преподавателем существует готовность к сотрудничеству, то студент не будет выдавать позаимствованный материал за свой (это еще одна трудность, с какой можно столкнуться при работе над творческим заданием).

При работе над описанием одушевленного предмета следовало бы предложить студентам работу с художественным текстом, в котором ярко представлено описание человека. С этой целью можно привлечь текст рассказа И. С. Тургенева «Певцы» из цикла «Записки охотника». Такого рода работа лучшим образом осуществляется в группах. После чтения и ознакомления с сюжетом и основными персонажами рассказа студентам предлагается выбрать по одному из персонажей и описать его по ходу развития сюжета рассказа. Это задание весьма продуктивно, поскольку знакомит студентов с основными элементами сюжета, что понадобится студентам в дальнейшем при работе над текстом-повествованием, и позволяет увидеть развитие образа-персонажа в художественном тексте: предысторию персонажа, особенности портрета, который может быть — цельным, развернутым, рассеянным, а также внешним и внутренним (психологическим) [3, с. 87]. При анализе образа-персонажа студенты должны обратить внимание на соотнесенность описания персонажа с развитием сюжета, заострив внимание на кульминационном моменте, рассмотрев, как меняется облик и характер героев рассказа.

Одной из важных особенностей образа-персонажа является *портрет* — изображение внешности героя, черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды. Портретное описание соединяет в себе *статический портрет* и *динамический портрет*. *Статический портрет* передает объективные, относительно устойчивые или неизменные признаки внешнего облика: указания на рост, особенности телосложения, цвет кожи, глаз и волос и др. *Динамический портрет* включает в себя совокупность мимики и жестов, особенности походки и пла-

стики тела, речевую манеру (голос, интонации, характер дикции). Портретное описание может быть *развернутым (подробным)* и *фрагментарным (кратким)*, сведенным к одной или двум деталям. Портрет персонажа может быть дан сразу как *цельное описание* в момент первого знакомства с ним читателя на страницах произведения. Но может быть представлен дробно, как ряд описаний, разбросанных на протяжении всего текста — *рассеянный портрет*.

При внимательном рассмотрении можно выделить *портреты-описания*, которые передают подробности облика человека, и *портреты-впечатления*, которые передают мнение смотрящего. Смотрящим может быть какой-нибудь персонаж произведения, тогда мы видим одного героя произведения глазами другого, или сам автор. Это может быть восхищение, любование, ирония, сожаление, презрение, антипатия, жалость, предупреждение [3, с. 68].

Следующим текстом, над которым предстоит работа, является текст-повествование. Подчеркнем, чем текст-описание отличается от текста-повествования. Во-первых, если текст-описание носит статический характер, то текст-повествование — динамический, его центром является не предмет, а событие, развернутое во времени и пространстве. Это событие должно стать кульминацией всего рассказа-повествования. Главной чертой текста-повествования является создание «интересного», изложение должно нести в себе продвижение от завязки, развития действия к кульминации и развязке повествования. Составление текста-повествования — одно из сложных заданий для студентов, поскольку создает трудность, во-первых, в выборе события описания, во-вторых, — в умении изложить цепь событий, что во многом зависит от индивидуальных литературных способностей студентов.

Следующий тип текста, который предлагается освоить студентам, — текст-рассуждение, который также строится по определенному алгоритму. В качестве точки отталкивания студентам предлагается использовать тезис какого-либо писателя, философа или же известную пословицу.

Задача студента — построить свое рассуждение таким образом, чтобы подтвердить тезис, прибегая к разного рода логическим суждениям, начиная с разъяснения темы, доказательства тезиса, доказательства от противного по схеме: «если нет, то...», нахождения сходства с другими явлениями жизни, с приведением примеров, ссылкой на

мнения других источников и в завершение подвести итог рассуждения, напомнив тезис, от которого отталкивались.

Алгоритм рассуждения по исходному тезису может включать в себя: 1) приступ (обращение к «авторитету»); 2) парафразис (разъяснение темы); 3) причины (доказательство тезиса); 4) противное (сопоставление: если нет, то...); 5) подобие (сходство); 6) пример; 7) подтверждение сказанного (свидетельство, мнение); 8) подведение итогов рассуждения (вывод).

Предлагаемые схемы и алгоритмы при составлении текста создают опору, которая позволяет впоследствии составлять текст любой сложности, выделять главное и второстепенное. Творческая работа над типами речи позволит в дальнейшем перейти к работе с текстами различных стилей: публицистического, делового, научного.

Оценивание осуществляется по следующим критериям: логика изложения; соблюдение предложенного алгоритма и структуры текста; самостоятельность при написании текста; стилевая грамотность; культура речи; соблюдение лексической сочетаемости; отсутствие элементов избыточности текста (тавтологии, плеоназма), слов-паронимов; умение устного изложения, использование элементов жестовой коммуникации.

Оценка творческой работы студентов в большей степени определяется студенческой группой, поскольку студент зачитывает свое сочинение в аудитории. Преподаватель вначале обращается к аудитории, интересуется ее мнением, а потом дает собственный комментарий к выступлению студента, делает устный анализ текста и самого выступления с учетом индивидуальной подготовленности студента и его психологического портрета. Оценивание творческой работы студентов носит характер творческого сотрудничества, с учетом склонности к литературному труду и языковой подготовки.

Литература

1. *Абаева Ж. С.* Русский язык: учебное пособие для студентов казахских отделений факультета международных отношений. — Алматы, 2014.
2. Русский язык: учебное пособие для студентов казахских отделений университетов (бакалавриат) / под ред. К. К. Ахмедьярова, Ш. К. Жаркынбековой, Х. С. Мухамадиева. — Алматы, 2012.
3. Художественная антропология и творчество писателя: учебник для гуманитарных факультетов / под ред. В. В. Савельевой. — Усть-Каменогорск; Алматы, 2007. 410 с.

ВНЕАУДИТОРНАЯ РАБОТА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Не вызывает сомнения тот факт, что задачей проведения внеаудиторной работы с иностранными студентами, изучающими русский язык, является не только повышение у них интереса к культуре и истории России, но также развитие и совершенствование речевых умений и коммуникативных навыков. Особое место данный вид работы занимает при изучении иностранными студентами русской литературы.

Зачастую на практике преподаватель-русист сталкивается с тем, что знание содержания произведения, правильные ответы на после-текстовые вопросы и даже пересказ текста не гарантируют того, что в реальном общении студент сможет высказать свое отношение, свои мысли, чувства и переживания по поводу прочитанного на русском языке. Происходит это по ряду многих причин, одна из которых заключается в том, что явные и скрытые знания студентов недостаточны для общения по материалам художественного произведения. Даже при наличии удовлетворительно написанных студентами эссе по изучаемым произведениям мы не можем точно сказать, выработаны ли у обучаемых речевые навыки или это полуавтоматизмы (скрытые языковые знания) [2, с. 22], или ранее заученные шаблонные конструкции, с помощью которых студенты довольно успешно проводят анализ произведения.

По поводу развития и совершенствования речевых умений А. А. Леонтьев в своей работе «Предмет методики» утверждал: «Владеть речевыми навыками только половина дела. Нужно научить еще двум вещам: а) использовать речевые навыки для того, чтобы самостоятельно выражать свои мысли, чувства, переживания; б) четко варьировать выбор и сочетание речевых операций (навыков) в зависимости от того, для какой цели, в какой ситуации, с каким собеседником происходит общение. Когда человек все это умеет, мы говорим, что у него сформированы не только речевые, но и коммуникативно-речевые (коммуникативные) умения» [1, с. 17].

Таким образом, по А. А. Леонтьеву, речевые навыки — это навыки стереотипные и механические, в то время как навыки коммуникативные являются творческими вследствие того, что условия общения никогда абсолютно не повторяются, и поэтому человек вынужден заново подбирать к ситуации нужные языковые средства и речевые навыки.

Из сказанного следует, что развитие и совершенствование речевых умений нужно рассматривать как ведущую цель, особенно на занятиях по изучению литературы. Кроме того, преподавателю и студентам нужно обращать внимание и на собственно прагматическую сторону вопроса: «Для чего/с какой целью мы читаем произведения художественной литературы?», «Как мы можем использовать полученные знания на практике, в жизни?».

На наш взгляд, именно такой практически-прагматический подход будет способствовать и развитию речевых умений, и стимулированию еще большего интереса к чтению литературы, особенно классической, у молодого поколения.

Несомненно, во время проведения занятий по изучению произведений русской литературы преподаватели обращают особое внимание на развитие и совершенствование речевых умений студентов, но, к сожалению, в рамках учебных программ и жесткого лимита времени не всегда удается в полной мере реализовывать данную цель. В этом случае на помощь приходит внеаудиторная работа.

В настоящее время существует большое количество внеаудиторных мероприятий, направленных на реализацию разных целей и задач при изучении иностранными студентами литературы и культуры России. В данной статье хочется остановиться на таких видах внеаудиторной работы, как викторина, квест, создание буктрейлера/мини-фильма, театрализованная постановка, клуб/кружок любителей литературы, и рассмотреть, в какой степени они способствуют развитию и совершенствованию речевых умений иностранных студентов.

Как показывает опыт, к числу одних из самых востребованных на сегодняшний день форм внеаудиторной работы относятся викторины и квесты.

Преимущества викторины и квеста перед другими внеаудиторными мероприятиями заключаются в том, что по своей сути это — увлекательный поиск информации и открытие в той или иной теме, проверка уровня знаний студентов в игровой форме. Однако с точки

зрения дидактики главным минусом викторины и квеста представляется невозможность контроля необходимого языкового режима, то есть того, на каком языке студенты ведут обсуждение вопроса. Применительно к нашей ситуации это зачастую порождает определенного рода парадокс: даже если в команде собраны студенты-носители разных языков, в процессе поиска они переходят на более удобный для них английский язык, а ответ дают на русском! Таким образом, можно полагать, что викторины и квесты не в полной мере способствуют развитию и совершенствованию речевых умений иностранных студентов.

Еще одной из распространенных на сегодняшний день видов внеаудиторных занятий является работа по созданию буктрейлеров или мини-фильмов по прочитанным произведениям. Несмотря на первоначальную кажущуюся легкость выполнения данных видов работ, студентам необходимо активировать все свои знания не только по прочитанному произведению, но и в области русского языка, искусства (музыки, живописи, кино), а также в технической области.

Как показывает практика, и буктрейлер, и мини-фильм — это, пожалуй, наиболее творческие виды работ, однако здесь необходимо учитывать то, что они, как говорится, «по зубам» студентам лишь соответствующего уровня. Так, буктрейлеры интересны и со всей очевидностью помогают в овладении языком и изучаемым материалом по литературе иностранным студентам, владеющим русским языком на среднем уровне. За создание мини-фильмов берутся уже студенты продвинутого уровня.

И в том, и в другом случае преподаватель только организует работу студентов, предоставляет алгоритм для создания того или иного речевого продукта, а студенты могут либо руководствоваться рекомендациями преподавателя (что чаще всего и происходит), либо самостоятельно работать над созданием своего буктрейлера или мини-фильма. В результате мы видим только конечный продукт совместной творческой работы, в котором все отрепетировано и записано на видео. Безусловно, создание буктрейлеров и мини-фильмов в большей степени, чем викторины и квесты, способствует развитию речевых умений, но можем ли мы говорить о совершенствовании речевых навыков, если весь творческий процесс скрыт от преподавателя?

Тем не менее, создание мини-фильма приближает иностранных студентов к драматизации и реальной театрализованной постановке.

Театрализованная постановка — это еще одна из форм внеаудиторной работы с иностранными студентами, изучающими русский язык и литературу, которая позволяет каждому участнику проявить свои творческие, актерские способности, развивать навык выступления на иностранном языке перед аудиторией, развивать и совершенствовать и другие речевые навыки (в случае, когда студенты отступают от текста и создают свой новый творческий продукт).

В нашем случае, в качестве яркого примера такого рода работы служит театрализованная постановка фрагмента комедии А. П. Чехова «Вишневый сад». В ходе подготовки, на этапе написания сценария, студенты самостоятельно, для выделения чеховской мысли о том, что ничего не меняется («все такое же», «такая же») реализовали прием интродукции, исполнив романс (музыка своя) на стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». В принципе, здесь и был продемонстрирован уникальный продукт самостоятельной совместной работы иностранных студентов на русском языке, что утверждает нас в правильности отношения к театрализованной постановке как одной из ведущих форм внеаудиторной работы с иностранцами при изучении русской литературы.

Именно с этой точки зрения театрализованная постановка до сегодняшнего дня остается одной из приоритетных форм ведения внеаудиторной работы с иностранными студентами на кафедре русского языка как иностранного Тверского государственного университета при изучении ими русской литературы. И опять следует подчеркнуть позитивную «парадоксальность» методики работы в данном направлении: лишь в случае отступления от сценария, изменения текста или внесения элемента спонтанности можно с уверенностью говорить о том, что театрализованная постановка способствует совершенствованию речевых умений иностранных студентов.

В заключение хотелось бы остановиться на такой форме внеаудиторной работы, как клуб/кружок любителей литературы. Из всех перечисленных форм данная помогает в полной мере развивать и совершенствовать речевые умения.

Плюсы такой внеаудиторной работы неоспоримы: студенты в неформальной обстановке среди единомышленников и любителей литературы чувствуют себя свободнее — они становятся более открытыми для выражения своих мыслей, чувств, переживаний; критичнее относятся к прочитанному: уточняют, поясняют, находят дополни-

тельную информацию по произведению и, самое главное, получают удовольствие от процесса, и от того, что все происходит на русском языке не по запланированному сценарию, а «вживую». Для преподавателя такой вид работы тоже имеет ряд преимуществ.

Во-первых, преподаватель только в начале работы клуба выполняет роль преподавателя, а затем он становится либо членом клуба, либо сторонним наблюдателем, либо предоставляет студентам полную свободу действий, назначив ответственным за ведение клуба одного-двух иностранных студентов, владеющих русским языком на продвинутом уровне. Безусловно, минусы тоже присутствуют. Один из них — только заинтересованные студенты принимают участие в работе клуба или кружка. Второй минус — время: его требуется больше, чем при других видах деятельности.

Но результаты данной внеаудиторной работы становятся видны уже после первых встреч. На занятиях по изучению литературы иностранные студенты, которые боялись задать вопрос, уточнить что-то или выразить свое мнение, становятся более активными, а к концу обучения делают значительные успехи во владении русским языком. Таким образом, с уверенностью можно сказать, что подобные клубы/кружки, собирая единомышленников и людей, заинтересованных во вдумчивом чтении на русском языке, в критическом осмыслении прочитанного и в обсуждении произведения, активно способствуют развитию и совершенствованию речевых умений членов клуба.

Как видно из сказанного, внеаудиторная работа с иностранными студентами при изучении русской литературы имеет много форм реализации. Преподаватели-словесники выбирают ту или иную форму работы, исходя из целей и задач обучения, из учебных возможностей. Но вне всяких сомнений, внеаудиторная работа при изучении русской литературы должна способствовать развитию творческих и интеллектуальных способностей учащихся, стимулировать студентов к созданию своих собственных речевых произведений, развивать и совершенствовать свои речевые умения.

Литература

1. *Леонтьев А. А.* Методика: учебное пособие. — М., 1988. 183 с.
2. *Матрон Е. Д.* Художественное произведение на уроках иностранного языка: учебное пособие. — М., 2002. 296 с.

ЕСЕНИНСКИМИ ДОРОГАМИ: ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ ВИРТУАЛЬНОЙ ЭКСКУРСИИ ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

Невозможно представить русскую литературу без есенинских строк, без их чарующих образов и жизненной философии, близкой, наверное, каждому, но постигаемой в разное время жизни. Популярность поэта с годами не становится меньше. Достаточно сказать, что в Национальном корпусе русского языка в подкорпусе текстов, созданных начиная с 2000 года, имя Сергея Есенина и прилагательное «есенинский» имеют в общей сложности около 950 вхождений, причем в контекстах весьма различных. Упоминание Есенина в художественном или публицистическом тексте может выступать как знаковая характеристика лица, как штрих к описанию внутреннего мира героя, его интеллектуально-эстетического потенциала (ср.: «Знает наизусть всего Маяковского, а любит Есенина, и держит дома кошек, хотя хотела бы собаку» — А. Матвеева, «Обстоятельство времени»; «Комната была большой и от этого выглядела полупустой, хотя кроме стола и кровати в ней стоял сервант со стопками книг и портретом Есенина с трубкой» — Е. Чижов, «Перевод с подстрочника»; «... Либуркину сказали, что настоящие стихи нужно помнить наизусть, а раз он их не помнит, стихи плохие, потому что ведь Есенина он помнит» — О. Брагина, «Петербургские мосты» [6]).

Уловимо-неуловимая «русскость» творчества Есенина бесспорна для нас: об этом свидетельствуют и восприятие как народных песен, написанных на его стихи, и присутствие в нашем сознании строчек, принадлежащих поэту, и высокая популярность экскурсионных маршрутов по рязанским просторам — родным для него местам, по Есенинской Москве, Есенинскому Петербургу, по другим местам России, где тоже знают и любят поэта.

Однако объяснить такую любовь к творчеству Сергея Есенина не всегда просто иностранным студентам, которые часто увлечены биографическими фактами его жизни, чаще скандальными, хотя и знают, что стихи этого поэта почему-то любят в России. Надо сказать, что направление «Есенин в восприятии иностранных читателей» — одно из актуальных в есениноведении; оно дает представление о традициях

перевода и изучения произведений поэта в разных странах, помогает понять, что остается загадкой — непонятным и непонятым иностранцами, и в то же время высвечивает то, что русскому читателю, при взгляде «изнутри», возможно, не так заметно. Достаточно упомянуть в этом отношении работы Н. И. Шубниковой-Гусевой «Дискурс русской эмиграции о Есенине (1918–1945)» [4], Е. С. Хило и Н. Е. Никоновой «Восприятие поэзии С. А. Есенина в Германии (1920–2010-е гг.): переводы, издания, критика, литературоведение» [3], С. Зинина «С. Есенин в республике Узбекистан» [2] и другие.

Для практики преподавания в таких работах можно почерпнуть богатую информацию, чтобы при работе с иностранными студентами — представителями тех или иных культур выстраивать стратегии знакомства с биографией и творчеством С. А. Есенина, учить видеть то, что дорого сердцу русского человека. Именно такой путь, с опорой на результаты научных изысканий, в частности в области изучения проблем рецепции русской литературы иностранцами, мы считаем наиболее эффективным при планировании занятий по русской литературе и при проектировании маршрутов экскурсий, которые, как известно, в качестве метода обучения литературе, культуре и истории давно хорошо себя зарекомендовали.

В условиях дистанционного обучения перевод экскурсий в онлайн-формат, с одной стороны, не дает возможности привычного контакта со студентами, но с другой — позволяет с легкостью «преодолевать» огромные расстояния. Планируя экскурсию по есенинским местам в группах иностранных студентов, мы постарались учесть и традиции изучения произведений и биографии писателя на родине обучающихся, и интерес к его личности, и возможности привлечения «местного» материала, о чем более подробно расскажем далее.

Материал экскурсии подбирался на основе нескольких принципов:

- 1) возможность проиллюстрировать факты биографии Сергея Есенина;
- 2) связь с творчеством и эпистолярным поэтом;
- 3) личные пристрастия экскурсовода, определяющиеся собственными впечатлениями от реального посещения выбранных мест;
- 4) интерес, который могут представлять выбранные для экскурсии места, с точки зрения отражения в них истории, культуры, быта России;
- 5) наличие аудио- и видеоматериалов, фрагменты которых можно использовать при проведении экскурсии.

В основу виртуального маршрута, посвященного 125-летию со дня рождения С. А. Есенина, был положен хронологический принцип, который тем не менее приходилось иногда нарушать в связи со склонностью поэта к «перемене мест». Четыре ключевые точки дали основание разделить экскурсию на 4 части, хотя, подчеркнем, такое деление было обусловлено контингентом, на который была рассчитана экскурсия: Рязань и Константиново, Москва, Ташкент, Петербург. В традиционный «набор путешественника», как видим, добавился Ташкент, и это не случайно. Половина наших экскурсантов — студенты из Узбекистана. Ташкентский период жизни поэта насыщен встречами, впечатлениями, событиями, которые легли в основу нескольких известных произведений. В Ташкенте же открыт музей С. А. Есенина, о котором сами студенты с удовольствием рассказали во время экскурсии.

Формат экскурсии, возможно, в наибольшей степени позволяет решать задачу формирования фоновых знаний у иностранных студентов. Начало путешествия — Рязань, город, о котором большинство иностранцев знает очень мало или не знает совсем. Рязанщина, с ее замечательной историей, удивительной природой, известными людьми, оставившими заметный след в истории и культуре России, открывается «экскурсантам» через слайд-шоу, как представляется, наиболее удобный для целей создания обзорного этапа инструмент. Говоря о Рязани, как не вспомнить, например, М. Е. Салтыкова-Щедрина, вице-губернатора Рязани, попечителя библиотеки и инициатора строительства театра, куда мы не преминули заглянуть: библиотека и театр не только сохранились как исторические здания, но и действуют как культурно-просветительские учреждения по сей день. Рязань — город, связанный с именами выдающегося русского поэта и прозаика Я. П. Полонского и замечательного писателя-мариниста А. С. Новикова-Прибоя. С. А. Есенин в Рязани бывал неоднократно, одна из улиц носит его имя, а один из самых необычных памятников Есенину (скульптор А. Кибальников, 1975 г.) находится недалеко от кремля.

Проникнуться красотой рязанских просторов помогают специально подобранные видеофрагменты любительских съемок, запечатлевших живописные места в разное время года и в разную погоду, но неизменно впечатляющие. Использование приема монтажа не только преследует цель эмоционального воздействия на студентов, но и позволяет создать многоголосие путешественников, побывавших в этих краях и увидевших их каждый по-своему. Гармонизируют и «собирают» все эти голоса поэтические строки С. А. Есенина: «Закружилась

листва золотая // В розовой воде на пруду, // Словно бабочек легкая
стая // С замираньем летит на звезду. // Я сегодня влюблен в этот ве-
чер, // Близок сердцу желтеющий дол...» [1, с. 147]. Или совсем с дру-
гим настроением: «О край дождей и непогоды, // Кочующая тишина, //
Ковригой хлебной под сводом // Надломлена твоя луна» [1, с. 78].
И, конечно, о возвращении, о раздумьях, о бренности существования
и скоротечности бытия: «Я снова здесь, в семье родной, // Мой край,
задумчивый и нежный! // Кудрявый сумрак за горой // Рукою машет
белоснежной» [1, с. 70]. Пока «едем» в село Константиново, на роди-
ну поэта, конечно, читаем стихи.

В условиях виртуальной экскурсии намного больше возможно-
стей дать лексический / лексико-грамматический или стилистический
комментарий к тексту, разбудить ассоциации экскурсантов, выйти на
анализ стихотворного текста, сделав это ненавязчиво, аккуратно
вплетая рассуждения в видеоряд или, напротив, останавливая его,
иницируя воображение студентов.

«Прогулка» по Константиново сопровождается рассказом о жиз-
ни и быте простых людей, об устройстве русской избы и ее «поэтиче-
ском портрете» в есенинских стихах, рассматриваем редкие экспонаты
под романсы на стихи Есенина. Сохранилась уникальная запись ин-
тервью с матерью поэта, которая рассказывает о его детстве, о его
приездах в село в уже более позднем возрасте, когда стал знаменитым
поэтом, об общении с односельчанами. Запись размещена в свобод-
ном доступе, а включение ее в структуру экскурсии создает очень
сильное впечатление. Если группа имеет не очень высокий уровень
владения языком, можно ее сопроводить субтитрами или включить
в видеоряд ключевые слова и выражения, что мы и сделали.

Обязательно «заходим» в сельскую школу, чтобы узнать, как
учились в России в начале XX века и каким учеником был Есенин.
Функция виртуального музея на официальном сайте Государствен-
ного музея-заповедника С. А. Есенина [5] позволяет «посетить»
практически все объекты музейного комплекса и рассмотреть инте-
ресные экспонаты. На этом этапе, предполагающем введение или
актуализацию значительного количества лексических единиц, мож-
но воспользоваться возможностями инструментов по созданию qr-
кодов и дать возможность студентам на собственных устройствах
посмотреть более внимательно предметы, которые обозначены но-
выми для них словами, и прочитать мини-тексты, включающие
данные слова.

После этой части экскурсии студентам было предложено написать в чате или озвучить 2–3 фразы, передающие впечатления от увиденного и услышанного. В качестве приема, активизирующего внимание студентов во время проведения экскурсии, может стать вопрос, поставленный в начале «путешествия», ответ на который требуется для того, чтобы, к примеру, восстановить выведенную на экран цитату из произведений С. А. Есенина или догадаться о следующей остановке в экскурсионном маршруте.

Аналогичным образом были выстроены и оставшиеся части нашего «путешествия». Московские и петербургские места, связанные с жизнью и творчеством С. А. Есенина, конечно, известны. Из них мы отобрали те, которые, на наш взгляд, в наибольшей степени воссоздают атмосферу той эпохи и помогают с разных сторон посмотреть на личность и творчество нашего поэта, возможно мифологизированного в нашем сознании, но ведь для нас и важно показать, какое место поэт занимает в нашем культурном пространстве, почему мы его любим, почему, говоря об осени, вспоминаем «костер рябины красной», почему восклицаем: «Ах, как много на свете кошек!», в совершенно разных ситуациях и с разной интонацией вдруг произносим: «Вы помните, вы все, конечно, помните», и почему-то спрашиваем подругу: «Ты жива еще, моя старушка?»...

Литература

1. *Есенин С.* ПСС. Т. 1. — М., 1995. 665 с.
2. *Зинин С. С.* Есенин в республике Узбекистан // Современное есениноведение. 2006. № 5. С. 56–61.
3. *Хило Е. С., Никонова Н. Е.* Восприятие поэзии С. А. Есенина в Германии (1920–2010-е гг.): переводы, издания, критика, литературоведение. — Томск, 2015. 230 с.
4. *Шубникова-Гусева Н. И.* Дискурс русской эмиграции о Есенине (1918–1945) // Современное есениноведение. 2005. № 3. С. 107–120.

Электронные ресурсы

5. *Официальный сайт Государственного музея-заповедника С. А. Есенина.* Виртуальный тур. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum-esenin.ru/aboutmuseum/virtualnyj-muzej>
6. *Национальный корпус русского языка.* [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru>



Раздел VI

Художественный текст на практических занятиях по русскому языку в иностранной аудитории



*Т. Г. Аркадьева, Н. С. Федотова,
Санкт-Петербург*

«СОЛОВЕЙ МОЙ, СОЛОВЕЙ...»: «РУССКАЯ ПЕСНЯ» А. А. ДЕЛЬВИГА НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

В современном литературном образовании творчеству А. А. Дельвига уделяется немного внимания, однако стихотворение «Русская песня» сохранилось в памяти потомков именно как широко известная, любимая песня, поэтому представляется важным и интересным включить в практику преподавания русской литературы иностранным обучающимся это произведение.

Иногда слова, музыка, напев рождаются одновременно, в едином творческом акте, но чаще песенные произведения отделены от своих первоисточников временем. Именно к такому типу музыкального произведения, созданного на основе литературного, и относится написанный на стихи А. А. Дельвига «Русская песня» романс А. А. Алябьева «Соловей», получивший в свое время огромную популярность и до сих пор остающийся часто исполняемым произведением, пленяющим душу и сердце слушателя. При этом немногие знают, что автором мелодичных и стройных стихов, лежащих в основе романса, является русский поэт Антон Антонович Дельвиг. Стихотворение «Русская

песня» (романс «Соловей мой, соловей...») А. Дельвиг написал не позднее 1825 года. По одной из версий, это стихотворение было посвящено ссыльному А. С. Пушкину. Впервые оно появилось в сборнике «Произведения барона Дельвига» в 1829 году, однако распространилось раньше, чем было опубликовано, поскольку композитором А. А. Алябьевым была написана к этим стихам музыка; романс очень скоро стал исполняться и даже воспринимался как народная песня.

Жанр русской песни с ее особым характером и содержанием сложился в первой половине XIX века. А. А. Дельвиг считается одним из родоначальников такого жанра. В этот период поэт, создававший литературные песни, увлечен русским фольклором и умело прибегает к стилизации. Интерес к народным истокам национальной культуры, устному народному творчеству связан с событиями Отечественной войны 1812 г. Структура, техника стиха «русской песни» имитировали фольклорные образцы. При характеристике литературных песен А. А. Дельвига в научной литературе отмечается, что «свое общее название эти стихотворения Дельвига получили не даром: многие современники в своих воспоминаниях отмечали, что на их тексты очень быстро стали писать музыку, иногда сразу по прочтении» [2].

«Песня» небольшая по объему, написана просто и понятно, на близкую народу и волнующую его тему, в ней несложный мелодраматический сюжет. В народной песне всегда жила лирическая любовная тема, эта тема и звучит в «Русской песне» А. А. Дельвига.

Текст «Русской песни» является сложным структурным объединением различных элементов, поэтому преподаватель, который стремится к многоаспектному рассмотрению художественного текста, должен провести отдельные наблюдения лингвистического, стилистического, культурологического характера. Изучение текста этого стихотворения в иностранной аудитории диктует необходимость взглянуть на него прежде всего с лингвистической точки зрения. Говоря о содержании литературного произведения, вспомним В. В. Виноградова, который писал: «...действительность, раскрывающаяся в художественном произведении, воплощена в его речевой оболочке; предметы, лица, действия, называемые и воспроизводимые здесь, поставлены в разнообразные функциональные отношения. Всё это сказывается и отражается в способах связи, употребления и динамического взаимодействия слов, выражений и конструкций во внутреннем композиционно-смысловом единстве словесно-художественного произведения» [1].

Предварительно иностранным студентам предлагается прочитать стихотворение самостоятельно и познакомиться с новыми словами, привлекая словари. Совместно с преподавателем студенты объясняют содержание стихотворения. Главный образ «Русской песни» — девушка, от имени которой и написано стихотворение. Автор раскрывает перед читателем душу героини, испытавшей несчастную любовь — потерявшей своего возлюбленного. Важен в стихотворении и символический образ соловья, к которому обращается девушка. Героиня называет его своим, спрашивает, где он будет петь всю ночь, просит соловья полететь далеко, побывать во всех странах. Девушка уверена, что соловей не найдет никого *горемычнее ее*, даже если есть такая же *бедная, как она*, которая, утопая в слезах, слушает соловья всю ночь. Девушка рассказывает о своей беде, о том, что живет в ее *сердце маленький дружок*, который разлюбил девушку весной. Знаки приближающегося несчастья героиня видела еще *в день осенний*, когда *потускнел крупный жемчуг на груди* и *в зимнюю ночь*, когда *распаялося кольцо*.

Произведение делится на несколько смысловых частей: обращение девушки к соловью с вопросом, где он будет петь всю ночь; просьба, адресованная соловью; рассказ героини о своем несчастье. В последних строках смысловая композиция тесно связана с временным отрезком: осенью, зимой и весной. Эмоциональное состояние девушки передается при помощи художественных средств, близких народным. Интонационный рисунок «Русской песни» А. Дельвига горестный, но ровный. Только в начале произведения используются восклицательная и вопросительная синтаксические конструкции.

Текст А. А. Дельвига с его лирическим сюжетом, близким к народному сознанию, позволили композитору создать особый музыкально-песенный ритм, характерный народно-музыкальный лад и яркую запоминающуюся, проникновенную мелодию.

После прочтения стихотворения в иностранной аудитории студентам предлагаются задания комплексного характера, нацеленные на языковые особенности текста, с которыми студенты встречаются на занятиях по различным лингвистическим дисциплинам. В частности, проводится лексическая работа, связанная с семантикой слова (однозначные / многозначные слова, синонимы, антонимы, стилистическая характеристика слова, описание слова с точки зрения истории языка, архаические формы, некоторые грамматические характеристики слова и т. п.). Приводим полностью это стихотворение.

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летишь,
Где всю ночь пропоешь?

У меня ли у молодой
Дорог жемчуг на груди,
У меня ли у молодой
Жар-колечко на руке,

Кто-то бедная, как я,
Ночь прослушает тебя,
Не смыкаячи очей,
Утопаючи в слезах?

У меня ли у молодой
В сердце миленький дружок.
В день осенний на груди
Крупный жемчуг потускнел,

Ты лети, мой соловей,
Хоть за тридевять земель,
Хоть за синие моря,
На чужие берега;

В зимнюю ночь на руке
Распаялося кольцо,
А как нынешней весной
Разлюбил меня милый.

Побывай во всех странах,
В деревнях и в городах:
Не найти тебе нигде
Горемышнее меня.

Работа со стихотворением предполагает выполнение следующих заданий.

Задание 1. Объясните слова и словосочетания: *горемычный*, *нынешний*, *жар-колечко*; *у меня ли у молодой*, *в сердце миленький дружок*; *не смыкать очи*, *утопать в слезах*. В каком стиле речи в современном русском языке используется слово *горемычный*? Найдите в тексте прилагательное, близкое к слову *горемычный*.

Задание 2. Какое прилагательное употреблено в значении «обладающий сильным и звучным голосом», можно ли этим прилагательным назвать человека? На какой понятийной основе возник фразеологизм *соловьем разливаться* — «говорить красноречиво, увлеченно»?

Задание 3. Найдите в тексте прилагательное *бедный*. В прямом или в переносном значении употреблено в стихотворении это слово? Почему героиня стихотворения называет себя *бедной*?

Задание 4. Найдите в стихотворении существительные в уменьшительной форме. Какую смысловую нагрузку они несут?

Задание 5. Какой компонент значения вносит приставка в глагол *пропеть*? Какое словосочетание в предложении помогает объяснить значение глагола? Найдите в тексте глагол с такой же приставкой, объясните его значение.

Задание 6. Какой компонент значения вносит приставка в глагол *разлюбить*? Подберите антоним к этому глаголу.

Задание 7. Какое прилагательное использовано в неполногласной форме, дайте полногласный вариант этого прилагательного. Объясните полногласие / неполногласие.

Задание 8. Найдите слова, которые употребляются в архаичных формах.

Задание 9. Расскажите, какие предметы упоминаются в стихотворении. Где находятся эти предметы, что это за предметы?

Задание 10. Почему в стихотворении используется повтор *Ты куда, куда летишь; Хоть за тридевять земель, Хоть за синие моря; У меня ли у молодой...*

Задание 11. В каком значении используются формы императива в тексте: *Ты лети, мой соловей, / Хоть за тридевять земель; Побывай во всех странах, / В деревнях и в городах; Не найди тебе нигде / Горемышнее меня.*

Задание 12. Какой жанровый характер стихотворению придают выражения *за тридевять земель, жар-колечко, синие моря?*

Задание 13. Какие времена года упоминаются в стихотворении? Как они связаны с событиями, которые происходят с героиней?

Задание 14. Почему у героини *жемчуг потускнел, а кольцо распаялось?*

Задание 15. Прочитайте стихотворение выразительно. Расскажите о своих впечатлениях от стихотворения. Охарактеризуйте его, используя прилагательные (искреннее, эмоциональное, и т. п.), глаголы (пленяет, очаровывает, ...). Ответьте на вопрос «О чем это стихотворение?».

Задание 16. Как вы думаете, какие чувства героини удалось передать поэту через это стихотворение? Символом чего выступает соловей в этом стихотворении?

Задание 17. От имени кого написано это стихотворение? Кто его героиня? Какие еще второстепенные герои есть в этом стихотворении?

Задание 18. Почему героиня обращается именно к соловью? Какие ассоциации вызывает соловей у русских?

Задание 19. Прослушайте аудиозаписи романса в разных исполнениях. Расскажите, чье исполнение вам понравилось больше, почему?

Представленные виды заданий способствуют развитию у иностранных студентов навыков лексической, стилистической работы

над художественным текстом. Восприятие художественного текста иностранными студентами на основе углубленной работы над словом становится более полноценным. Углубленное рассмотрение стихотворного текста позволяет организовать работу над развитием навыков выразительного чтения.

Литература

1. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М., 1959.
2. Ненарокова М. Р. «Русские песни» Антона Дельвига: проблема сохранения национального колорита в английских переводах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. Т. 9. № 4. 2018. С. 795–811.

*Н. А. Костюк, Е. О. Двинова,
Санкт-Петербург*

ТЕМА ЛЖИ И ПРАВСТВЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И НА УРОКАХ РКИ

Взросший интерес к использованию художественных текстов в современной практике и методике преподавания русского языка как иностранного обусловлен более высокой степенью воздействия художественного текста на студентов-иностранцев по сравнению с текстами учебными [2, 7, 8, 10, 11]. Кроме того, художественный аутентичный текст является базой для более эффективного усвоения лексического и грамматического материала, сопряженного с данным текстом. При адаптации текст переходит в разряд учебно-аутентичных, оставаясь при этом художественным текстом со своей системой образов и индивидуально-авторской стилистикой.

По мнению многих исследователей и методистов, «художественный текст может служить образцом для восприятия и порождения нехудожественных текстов», поскольку «освоенные в рецептивном режиме тексты выступают в качестве речевых образцов для продуктивных видов речевой деятельности» [10, с. 489]. Практика преподавания РКИ показывает, что учебно-аутентичный текст дает возможность уже на уровне А2+ переходить к обсуждению темы, за-

данной текстом, а благодаря возникающим у обучаемых смысловым ассоциациям разговорную тему можно сузить, конкретизировать, расширить и даже лично ориентировать. Кроме того, использование учебно-аутентичных текстов значительно усиливает когнитивные установки в процессе усвоения материала, которые направлены на общее культурное развитие и на развитие мыслительных способностей учащегося.

Обращение к детской литературе в преподавании РКИ не случайно. В художественной литературе последних десятилетий для детей чрезвычайно актуальной является проблема нравственного становления личности, при этом художественные произведения для детской аудитории имеют следующие характерные особенности. Во-первых, современная литература *выдвигает на первый план героя рефлексивного* [1, 3, 4, 5]. Приведем лишь некоторые примеры. Так, в повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее» [4] девочка и мальчик переносятся из настоящего времени в прошлое и наоборот. Каждый из них осваивает новую для себя реальность и размышляет, что лучше, здоровее и правильнее: например, играть на компьютере или играть во дворе? что круче, анонимная свобода в чате или реальное общение? В повести Д. Вильке «Шутовской колпак» [1] один из героев имеет нетрадиционную ориентацию. Его реакция на посттравматический синдром — это размышления о смысле жизни, о верности себе, о сексуальной ориентации и самоопределении личности в современном мире.

Таким образом, появление рефлексивного героя (размышляющего, осмысляющего события, сомневающегося в своей правоте, не всегда уверенного в правильности сделанного выбора и находящегося в поисках истины) — знаковое явление современной прозы для детей.

Во-вторых, в ткани повествования наблюдается или *преобладание рассуждений над нарративом*, или *увеличение объема рассуждений* как одного из основных функционально-смысловых типов речи [6].

Удивительным является тот факт, что *герой рефлексивный* *появляется и в литературе для младшего школьного возраста*, предназначенной для чтения с семи до одиннадцати лет. Именно с таким героем мы встречаемся в повести Аси Петровой «Волки на парашютах» [9]. Обращение к этому произведению в процессе преподавания РКИ обусловлено тем, что в повести содержится активный словарь современного ребенка, который во многом совпадает с лексическим

минимумом уровня В1, и поэтому книгу легко читать студентам-иностранцам. В произведении Аси Петровой представлены классически четко структурированные рассуждения героев (тезис — обоснование — вывод), основанные на рефлексии, осознании и морально-этической оценке своих чувств, что свидетельствует о взрослении личности. Немаловажен для преподавания РКИ также факт, что текст повести не требует пространных комментариев, поскольку отсутствует привязка текста к определенному историческому периоду; содержание рассказов, из которых состоит повесть, в определенном смысле универсально и безнационально.

Читая «Волки на парашютах» Аси Петровой, вы попадаете в мир бесконечных вопросов, на которые герой-ребенок так же, как когда-то в его возрасте читатель, пытается найти единственно правильные ответы, которые, впрочем, затем могут оказаться неправильными, и тогда происходит их корректировка. Герой-ребенок Аси Петровой хочет найти нравственные ориентиры в жизни, а также соответствовать определенным нравственным качествам.

Центральное место в мыслях-размышлениях ребенка занимают две темы: *тема лжи и тема страха*. Данная статья посвящена только первой теме — теме лжи. Она раскрывается в следующих вопросах, которые легко сформулировать по прочтении: «*Можно или нельзя лгать? Почему (в каких ситуациях) люди лгут?*»

Мальчика настолько занимает эта тема, что он постоянно размышляет о границах и дозволенности-недозволенности лжи. Вот перед нами типичное рассуждение-размышление на эту тему: «Все друг другу врут. Если я скажу учительнице, что устал, и мне было лень идти на занятия, она рассердится. Зато если я навру, что болел, она будет абсолютно удовлетворена. Если я скажу маме, что не сходил к зубному врачу, потому что боюсь, что будет больно, она рассердится. С другой стороны, если я скажу, что у меня столько домашнего задания, что не продохнуть, она меня пожалеет, и визит к врачу будет отсрочен. В общем, нет никакого смысла говорить правду» [9, с. 22–23].

Ребенок множит *примеры полезной для себя бытовой лжи*, пытаясь избежать неприятностей, часто связанных, как кажется мальчику, с негативной реакцией взрослых на правду. Его жизненный опыт демонстрирует, что ложь довольно часто помогает улучшить ситуацию. Естественно, мальчик не осознает, что в его голове происходит под-

мена понятий: взрослые так реагируют не на правду, а на нежелание мальчика преодолеть себя, свою лень или страх боли.

Детям от рождения нравственность не свойственна: понятие «добро» для них не наполнено конкретным содержанием, а оценить свое поведение с точки зрения другого человека они не в состоянии. Поведение детей чаще всего определяется позицией «нравится / не нравится», и далеко не все дети, став взрослыми, становятся нравственными людьми.

Мальчик в книге «Волки на парашютах» интуитивно хочет опереться на нравственность как внутреннюю оценку своего поведения и своих поступков с точки зрения добра. *Тема лжи в повести отсвечивает разными гранями:* мальчик продолжает рассуждать, казалось бы, на отвлеченную тему, но за его рассуждениями стоят сомнения, всегда ли говорят правду взрослые? Перед нами четко оформленное рассуждение-объяснение: «В жизни чаще всего ничего не происходит, чем что-то случается. Мама говорит: «Оденься тепло, а то превратишься в ледышку»! Папа говорит: «Тренируйся на физкультуре хорошенько, а то парни когда-нибудь расшибут тебя в лепешку»! Дедушка говорит: «Не сиди до ночи за компьютером, а то станешь горбатым, как мышка»! Но ничего подобного не происходит. <...> Я каждое утро нахожу мир в точно таком же порядке, в каком его оставлял перед сном» [9, с. 105].

Мальчик буквально понимает образно выраженные (с помощью метафоры, сравнения и фразеологизма) опасения взрослых. Он не формулирует вопрос следующим образом: «Всегда ли взрослые говорят правду?», — однако фактически *ставит под сомнение правдивость их высказываний*, в которых содержатся опасения. Мальчик продвигается дальше в своих выводах, *связывая ложь не только с возможностью улучшить ситуацию, но и с возможностью побудить другое лицо к действию или к прекращению нежелательного действия*. Таким образом, функции лжи в его представлении множатся, а сама ложь ничуть не предосудительна. Контекстов, подтверждающих эту мысль, в повести достаточно много, как и контекстов, ее опровергающих. *Правда и ложь в голове мальчика все время находятся в неустойчивом равновесии* в зависимости от ситуации. Победа правды над ложью проявляется, как в негативе, постепенно: так, мальчик решил «по-тихому» присоединиться к экскурсии параллельного класса, в котором учится его друг Паша.

«— Пойду по-тихому, никто не заметит, — сказал я Паше.
— Заметят. Мы должны сказать Наталье Ивановне.
— Она не разрешит, скажет, что я из другого класса и все такое.
— Разрешит.
— Эй, ты что, не хочешь, чтобы я шел?
— Хочу, просто будет лучше, если мы скажем правду.

И тут я взорвался.

— Опять ты со своей правдой! Достал уже! Ну, соври хоть раз в жизни! Или не ври — дай мне соврать, а сам промолчи!» [9, с. 25].

Паша все-таки спрашивает учительницу, и она вдруг соглашается. Мальчик ушам своим не верит: «Я не мог понять, почему люди ему верят. И почему не сердятся на его правду» [9, с. 26]. А когда ситуация повторяется, и учительница опять не сердится, мальчик негодует, потому что из-под его ног уходит опора: «Я был вне себя. Мне хотелось врезать Паше, чтобы он перестал все всем рассказывать» [9, с. 26].

Мальчик думает, что его друг такой же врун, как и все. И тогда Паша сознательно соврал мальчику Вите о том, что у него вчера был день рождения, и там все веселились, кроме Вити. И первый раз в жизни Витя испытывает настоящую боль от лжи, он кричит другу: «Ты подло наврал. Почему?» [9, с. 28]

Правда раскрывается, когда Паша раскрывает причину своего вранья, резонируя с автором повести: «Ты меня достал со своим враньем. Я хотел доказать тебе, что вранье — это не так уж весело» [9, с. 29]. С этого момента происходит изменение вектора в сознании мальчика, его переориентирование на правду, на нравственность как основополагающую категорию поступков: то, что человек оценивает, ощущает и принимает как правильное и доброе. Взросление мальчика связано не только с поисками и принятием определенных норм поведения, отрицанием лжи, но и с осознанием законов существования мира и человека в нем. Он, как взрослый человек, формулирует мысль о полярности мира и принимает его как данность, то есть готовит себя к счастью / несчастью, к разочарованиям / очарованиям, к «жизненным качелям»: вверх — вниз.

«Как только я попадаю в счастливую ситуацию, компанию, место или время, обязательно появляется что-то, что мешает.<...> В общем, каждый раз что-то случается. Если я сажусь есть мой любимый шоколадный торт, кусок оказывается у меня на штанах. Если я с радостью

иду в школу первого сентября, то по пути меня из лужи обливает грузовик. Если я лечу на самолете, то кресло, в котором я сижу, оказывается не у окна. С течением времени я заметил, что абсолютно все хорошие моменты сопровождаются неудобствами, а все счастливые — страданиями» [9, с. 59–61]. Философские мысли о мире и человеческих эмоциях перелагаются в повести на язык семилетнего мальчика, на события в его жизни и на его опыт. Так, зимой он мечтает поехать в летний лагерь, там он мечтает о доме, а дома снова мечтает о летнем лагере. Этот замкнутый круг ему удастся разорвать через огромное разочарование и осознание того, что «теперь я знал наверняка, что нельзя возвратиться в одно место дважды, потому что место и ты сам за время разлуки изменяются. Но я также знал, что счастливое место — это не место, где тебя нет, а место, где ты когда-то был» [9, с. 89]. Так тема лжи соединяется с другими темами повести (темой счастья и неизбежных жизненных потерь), сопровождая героя в его поиске нравственных ценностей.

Знакомство студентов-иностранцев с современным героем детской литературы, для которого характерна рефлексия и в которой отражаются понятные любому индивиду общечеловеческие темы и проблемы, наряду с формированием языковой компетенции развивает гуманитарные качества личности учащегося. Одновременно в процессе работы с учебно-аутентичными текстами на занятиях РКИ происходит знакомство обучаемых с современной детской литературой российских писателей и расширение их общего кругозора.

Литература

1. *Вильке Д.* Шутовской колпак. — СПб., 2013. 152 с.
2. *Гончарук Е. Ю.* Художественный текст на уроках русского языка как иностранного (рассказ В. Токаревой «Кошка на дороге») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. ДФУ, 2010.
3. *Доцук Д.* Голос. — СПб., 2017. 192 с.
4. *Жвалецкий А., Пастернак Е.* Время всегда хорошее. — М., 2019. 240 с.
5. *Жвалецкий А., Пастернак Е.* Минус один. — М., 2019. 224 с.
6. *Костюк Н. А.* Обучение иностранных студентов умению строить рассуждение личностно-ориентированного типа (на материале повести Аси Петровой «Волки на парашютах») // Русская литература в иностранной аудитории: сборник научных статей. Вып. 8. — СПб., 2019. С. 307–312.
7. *Кулибина Н. В., Журавлева Л. С., Зиновьева М. Д.* Обучение чтению (на материале художественных текстов). — М., 1984. 96 с.

8. Кулибина Н. В. Написано женщинами. Пособие по чтению для изучающих русский язык как иностранный. — М., 2004. 272 с.
9. Петрова А. Волки на парашютах. — СПб., 2012. 110 с.
10. Рогова К. А., Реброва И. В., Хорохордина О. В. Обучающий потенциал художественного текста // Мир русского слова и русское слово в мире: материалы XI Конгресса МАПРЯЛ. Т. 3. Русский язык: диахрония и динамика языковых процессов. Функциональные разновидности русского языка. — Sofia, 2007. С. 488–495.
11. Русанова Н. В. Сценарная интерпретация художественного текста в процессе обучения РКИ (на примере рассказа И. Бунина «Руся») // Актуальные проблемы гуманитарного знания в техническом вузе: материалы VI международной научно-методической конференции. — СПб., 2017. С. 217–219.

*В. В. Назаревская,
Санкт-Петербург*

СКАЗКИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Одним из наиболее эффективных средств обучения русскому языку как иностранному, овладения новым языковым материалом и различным видам речевой деятельности является литературный текст. Иностранные студенты воспринимают русский текст через призму своей ментальности и культурного опыта, поэтому чрезвычайно важно обучить их восприятию и пониманию фактов литературных текстов, близкому к пониманию носителем русского языка. Сопутствующими задачами являются развитие творческих и интеллектуальных способностей обучающихся. Цель данной статьи — предложить задания для использования на занятиях по русскому языку как иностранному, которые могут развить такие способности иностранных студентов. Задания этого типа мотивируют студентов выражать свои мысли на русском языке; при правильном использовании языковых средств они позволяют решить не только дидактические, но и воспитательные задачи. Поставленные задачи помогают студентам эффективнее усвоить изученный материал и повысить культурный уровень [3]. Также задания для развития творческих способностей позволяют студенту продемонстрировать свои индивидуальные качества и проявить себя

в роли будущего преподавателя русского языка на своей родине, создающего материалы для обучения своих групп, что особенно актуально для иностранных студентов педагогического вуза.

Творческая активность обучающихся позволяет находить новые необычные способы решения задач. Предполагается, что преподаватель здесь выполняет роль сопровождающего и направляющего наставника, в то время как студенты учатся самостоятельно создавать задания и самостоятельно находить пути решения поставленных творческих задач [1].

Материалом для работы являются произведения детских писателей XX века о животных и природе. С помощью представленных заданий решаются задачи усвоения новой лексики, грамматических категорий, обучения написанию сочинения, формирования коммуникативной, языковой, предметной, а также лингвокультурологической компетенций.

На решение задачи усвоения грамматических категорий направлены следующие задания.

После прочтения сказки Г. М. Цыферова «Что у нас во дворе?» можно предложить студентам изобразить этот двор, предварительно разделив их на подгруппы. Важную роль будет играть внимательность при повторном прочтении сказки, так как двор нужно изобразить как можно точнее. Затем обучающиеся могут поменяться своими рисунками и рассказать, что нарисовано неверно, что нужно изменить. Так можно проверить правильное понимание студентами текста, обучающиеся будут использовать новую лексику из сказки, а также тренировать использование форм сравнительной степени прилагательных.

После прочтения сказки Г. М. Цыферова «Дневник медвежонка» можно дать студентам задание поработать с фрагментом текста и записать одну из частей дневника от лица собеседника — лисенка. Затем можно предложить студентам записать от лица медвежонка «итоги недели», то есть описать, чему он научился, что смог сделать и чего не смог. Также можно дать творческое задание: выбрать одного из персонажей-животных сказок Г. М. Цыферова и составить его дневник за неделю. Так студенты не только используют новую лексику, но и практикуют самостоятельный выбор между совершенным и несовершенным видами глаголов, повторяют грамматическую категорию лица. В дальнейшем можно оставить пропуски вместо глаголов

в своих дневниках для того, чтобы другие студенты выбрали глагол нужного вида и нужную форму самостоятельно. Это может быть как бумажный, так и электронный вариант задания, например, тест на платформе «Moodle».

Работа с видами глаголов и с категорией лица также возможна на материале сказки В. В. Бианки «Синичкин календарь». Преподаватель может попросить студента пересказать события одного месяца от лица синички, а также предложить описать «итоги года», используя глаголы совершенного и несовершенного вида. Чтобы проверить понимание студентами текста, можно предложить пропустить некоторые события так, чтобы одноклассники могли добавить недостающую информацию в текст.

На материале авторских сказок возможно написание сочинений, которым предшествует предварительное обсуждение текста.

При работе со сказкой Г. М. Цыферова «Паровозик из Ромашково» можно предложить студентам посмотреть одноименный мультипликационный фильм по сказке, обсудить сказку и мультфильм. Обсуждение предполагает семантизацию названия сказки, обсуждение причин остановок паровозика, ценностей, которыми сначала руководствуются пассажиры и которые определяют поведение главного героя-паровозика. Во время обсуждения возможно использование иллюстраций-кадров для наглядности [2]. Затем студенты могут письменно описать картину, которую они видели бы на месте пассажиров, которые «молча и долго смотрели... на закат за горкой и уже спокойно ждали паровозного гудка».

После прочтения сказки Г. М. Цыферова «Ах, ах!» можно предложить студентам написать сочинение о том, как они понимают смысл финала сказки («Ведь все прекрасное так нежно и рушится от одного нашего «ах»»).

Студентов можно попросить поразмышлять на тему «Даже самый маленький может быть большим другом. Даже большим, чем самый большой слон!» после прочтения сказки Г. М. Цыферова «Одинокий ослик». Предварительно необходимо обсудить с обучающимися следующие вопросы: О чем эта сказка? Проблему каких ценностей поднимает автор? Какое значение лично для вас имеет финал сказки?

Во время изучения сказки В. Г. Сутеева «Бабушкин огород» можно предложить студентам подумать над словами бабушки:

«...сразу все не узнаешь, а когда сам посеешь и каждый кустик вырастишь, тогда ничего не перепутаешь». Нужно узнать у студентов, как они считают, используются ли эти слова только в прямом значении. Если нет, то в какой еще ситуации могут быть применены эти слова. После обсуждения предположений можно обратиться к русским поговоркам «На ошибках учатся», «Не ошибается тот, кто ничего не делает». Итогом обсуждения представляется написание рассказа, финалом которого станут слова бабушки (можно частично заменить слова, но не смысл). Можно порекомендовать студентам описать свой жизненный опыт.

Сочинение можно написать не только опираясь на цитату из сказки, но и в форме продолжения текста сказки. Так, после прочтения сказки В. Г. Сутеева «Мешок яблок» студенты могут попробовать дописать свое продолжение, ответив на вопрос вороны: «Никак ума не приложу: как могло из пустого мешка столько добра появиться?» Также можно попросить студентов ответить на вопрос мальчика из рассказа Н. И. Сладкова «О чем пела сорока?»: «Только вот о чем она думала? Поди угадай, если она птица, а ты человек!»

Прочитав рассказ-сказку Н. И. Сладкова «Февраль», студенты могут описать свои личные впечатления о русской зиме, используя новую лексику из текста. Рассказ богат словами из тематической группы «Зима», в связи с чем целесообразно составить таблицу со словами этой тематической группы, предварительно разделив их по частям речи. После прочтения рассказа «Апрель» студенты могут сравнить настроения, которые хотел передать автор в обоих рассказах, и ответить на вопрос «Что для вас значит весна?».

Лингвокультурологическую направленность имеют также следующие задания.

После прочтения рассказа Е. И. Чарушина «На нашем дворе» можно составить словарик-книжку со словами, важными для понимания составляющих традиционного русского двора в сельской местности, и самостоятельно подобранными иллюстрациями для наглядности. По материалам такого словарика возможно создание интерактивного задания на платформе «LearningApps».

Рассказ-сказка Н. И. Сладкова «Бюро лесных услуг» знакомит читателей с образами обитателей русского леса и их задачами. Итогом прочтения сказки может послужить составление списка услуг лесного «бюро»: название животного — иллюстрация — услуга.

Все задания объединены использованием новой лексики, включением ее в активный словарный запас студента, а большинство заданий являются творческими, предполагающими новый и необычный подход к работе с каждым текстом. Выполняя предложенные задания, студенты демонстрируют творческую инициативу и проявляют себя в роли будущих преподавателей.

Литература

1. Залуцкая С. Ю. Развитие творческих способностей учащихся в процессе обучения: На материале преподавания литературы: дис. ... канд. пед. наук. — Якутск, 1995. URL: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-tvorcheskikh-sposobnostei-uchashchikhsya-v-protsesse-obucheniya-na-materiale-prepod>
2. Назаревская В. В. Лингвокультурологический анализ сказки «Паровозик из Ромашково» на занятиях по русскому языку в иностранной аудитории // Русская литература в иностранной аудитории: сб. науч. статей. / РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2019. Вып. 8. С. 383–389.
3. Чиркова В. М. Развитие творческого потенциала студентов, изучающих русский язык как иностранный // Карельский научный журнал. 2017. С. 95–98.

*В. И. Абрамова,
г. Тула*

СКАЗКИ С. Г. КОЗЛОВА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ (Культурологический подход к прочтению)

Сказки С. Г. Козлова (1939–2010) о Ежике и Медвежонке хорошо знакомы русскому читателю. Их сюжеты и образы центральных персонажей поддерживаются мультипликационными версиями придуманных писателем историй, для многих из которых он создавал сценарии. Самой известной анимационной лентой, снятой по сказке и сценарию Козлова, является мультипликационный фильм «Ежик в тумане» (1975 г., режиссер — Ю. Норштейн), признанный в 2003 году «Анимационным фильмом № 1 всех времен» на фестивале в Токио.

Художественные особенности сказок писателя рассматриваются в работах Д. М. Нежинской, А. В. Тихомировой, С. А. Фокиной [4, 7, 9, 10, 11]. В данной статье мы бы хотели раскрыть этнокультурный

потенциал текстов писателя при их изучении в иностранной аудитории.

Многими методистами отмечена важность изучения в иностранной аудитории русских народных сказок [1, 2 и др.]. Не менее важны и литературные сказки, особенно имеющие точки пересечения с фольклорными. Благодаря знакомству с русским животным эпосом, иностранным учащимся легче будет воспринимать тексты С. Г. Козлова, в которых действуют сходные персонажи (медведь, волк, заяц, кот, поросенок). Кроме того, интерес к сказкам писателя поддержат возникающие параллели и сопоставления с животным эпосом тех стран, из которых прибыли иностранные учащиеся. Так, в европейских сказках частотными персонажами-животными тоже являются медведь, волк, кошка, заяц, свинья [8, с. 784]. Немного другая система персонажей в китайских анималистических сказках. В них наиболее частотными являются образы тигра, зайца и обезьяны, но встречаются и кот/кошка, волк, свинья [3].

Обратившись непосредственно к текстам сказок С. Г. Козлова, отметим следующее. Во-первых, они, несомненно, связаны с русской культурой и предоставляют иностранным читателям возможность познакомиться с ней. Центральными персонажами серии сказок являются, как было отмечено выше, Ежик и Медвежонок. Еж и медведь играли в славянском фольклоре немаловажную роль. Первый наделялся в народных представлениях мудростью, а также отвращающими и лечебными свойствами [5, с. 181]. В сказках Козлова Ежик — философ, задумывающийся над вечными вопросами бытия, тонко чувствующий красоту природы, обладатель системы духовных ценностей. В «Зимней сказке» он лечит объевшегося снегом Медвежонка.

Медведь в славянском фольклоре — «один из основных персонажей народной зоологии, наделяемый антропоморфными чертами, символикой плодородия, здоровья и силы и нередко главенствующей ролью среди лесных зверей» [6, с. 211]. В сказках Козлова Медвежонок противопоставлен Ежику: он приземлен, занят насущными проблемами, любит поесть, но при этом искренне предан своему другу и вызывает симпатию читателя.

В сказочном мире писателя Ежик и Медвежонок подчеркнута «русские»: они топят печки, носят валенки, пьют чай из самовара, играют на балалайке, поют «Ах, вы сени, мои сени!», пляшут с платочком. Показательно, что балалайка, песня и пляска актуализируются

как маркер своей культуры во время встречи с представителями другого мира — инопланетянами («Новогодняя сказка»).

В сказке «Соленые ножки» представлены трогательные воспоминания разных персонажей о своих бабушках и дедушках. В этих воспоминаниях появляются детали, отсылающие нас к деревенскому быту, а возможно, к военному/послевоенному времени (детство Козлова пришлось как раз на эти тяжелые годы). В названной сказке появляются и практикуемые в русской народной медицине солевые ванны для суставов, и народные промыслы (свистульки), и «народная» скрипка. Традиции игры на скрипке были распространены в Псковской области. С. Г. Козлов мог быть знаком с ними, поскольку работал в пушкинском заповеднике в Михайловском.

Таким образом, читая сказки о Ежике и Медвежонке, иностранные учащиеся знакомятся с русской культурой, с национальными стереотипами.

Во-вторых, во многих сказках С. Г. Козлова присутствует диалог культур, так необходимый иностранным учащимся во время пребывания в чужой стране. Центральные персонажи — Ежик и Медвежонок — открыты для контакта как с западной, так и с восточной культурой. К ним в гости приходит кот по имени Басё и исполняет под банджо хайку знаменитых японских поэтов Эномото Кикаку, Исса Кобаяси, Тиё Фукуда (сказка «Великое имя Басё»).

В сказках «Великий китайский поэт» и «В гостях у собаки» Ежик и Медвежонок соприкасаются с культурой Китая, но необычным способом: в первой сказке они рисуют Поднебесную, во второй — она им снится. Далекая страна наполнена для персонажей не только экзотическими реалиями (обезьяна под пальмой, низкий столик, за которым пьют чай), но и очень близкими, своими. Так, китайская собака спит на кровати, напоминающей русскую лежанку на печи, у нее есть огород с тыквами и кабачками и сад. А великий китайский поэт пишет стихи не только о дожде, который, как цапля, ходит по тростниковой крыше, но и о печеной картошке.

В сказке «Шотландская баллада» Ежик и Медвежонок исполняют под балалайку без струн беззвучную песню о Шотландии. Она им представляется горной страной, в которой нет балалаек, но есть бубны, как у цыган. Как и в случае с Китаем, изображая страну, персонажи объединяют стереотипные представления и свои фантазии и пытаются выстроить культурный диалог с другим пространством.

Появляются в сказках Козлова и гости из Африки и Австралии. Это слон, крокодил, жираф, мартышки, зебры, кенгуру. Слон то сбегает из зоопарка и всю ночь катает Ежика и Медвежонка по лесу (сказка «Как Слон ходил в гости к Ежику»), то приплывает из заморских стран на большом корабле и дает обед, на который приглашает друзей (сказка «Званный обед»), то появляется в мечтах Ежика, согревает его во время зимней стужи (сказка «Добрый слон»). Слон всегда добр, щедр, использует свою силу только во благо. Такой же доброй страной представляется и его родина — Африка.

«Условная» Австралия, подобная Китаю и Шотландии в упомянутых выше сказках, появляется в сказке «Австралийская пегая». В ней маленький лягушонок, которому очень захотелось подружиться с Ежиком, Медвежонком и Зайцем, называется собакой, только вчера прибывшей из Австралии на дирижабле. Он на ходу сочиняет истории про эту далекую страну, про Новую Зеландию, куда он с друзьями летает купаться, про то, что любит экзотические плоды манго (хотя фрукт этот скорее индийский, чем австралийский). В конце концов он с удовольствием пьет с новыми знакомыми чай и очень комфортно чувствует себя в «русской» действительности.

Таким образом, в представлении персонажей сказок С. Г. Козлова другие страны и культуры всегда или включают в себя элементы «своего», родного пространства, или дружественны по отношению к нему. Это дружественное отношение текст транслирует читателю.

Изучая сказки С. Г. Козлова с иностранными студентами, мы имеем возможность, с одной стороны, познакомить их с русскими реалиями и, с другой стороны, продемонстрировать открытое приятие их культур.

Литература

1. Барсукова-Сергеева О. М. Русская народная сказка как инструмент формирования коммуникативной компетенции иностранных учащихся // Русский язык за рубежом. 2013. № 4. С. 28–35.
2. Боровая Е. И. Из опыта работы над текстом русских сказок при обучении иностранных слушателей // Русская литература в иностранной аудитории. Вып.8. — СПб., 2019. С. 323–328.
3. Залесова Н. М., Парунова К. С. Особенности функционирования зоонимов в английских и китайских анималистических сказках // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 50. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-funktsionirovaniya>

zoonimov-v-angliyskih-i-kitayskih-animalisticheskikh-skazkah (дата обращения: 01.10.2020).

4. *Нежинская Д. М.* Мотив смерти в сказке С. Г. Козлова «Правда, мы будем всегда?» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 4. С. 111–118.
5. *Славянские древности.* Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 2. — М., 1999.
6. *Славянские древности.* Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 3. — М., 2004.
7. *Тихомирова А. В.* Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI в.: дис. ... канд. филол. наук. — Ярославль, 2011. 181 с.
8. *Тукаева И. И.* Расстояние между наименованиями персонажей русских, английских и немецких народных сказок о животных // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 14, № 2 (3). 2012. С. 784–787.
9. *Фокина С. А.* Интертекстуальный потенциал сказки С. Козлова «Ежик в тумане» // Мова і культура. 2014. Вип. 17. Т. II (170). С. 246–251.
10. *Фокина С. А.* Литературные аллюзии в цикле сказок С. Козлова «О Ёжике и его друзьях» // Проблеми сучасного літературознавства. 2015. Вип. 20. С. 187–193.
11. *Фокина С. А.* Князь Мышкин в контексте художественной генеалогии «Ёжика в тумане» // Актуальные вопросы филологических исследований. — Краснодар, 2015. С. 110–112.

*А. С. Лобский,
г. Ювяскюля, Финляндия*

«НЕУДЕРЖИМОСТЬ ЛЫЖ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Поэзия является более сложным, чем проза объектом изучения для иностранных студентов. Поэтому необходим поиск таких форм подачи материала, которые, с одной стороны, заинтересовали бы студентов, а с другой стороны, позволили бы представить русскую поэзию во всей ее красоте и многообразии. Одним из таких способов может быть рассмотрение стихотворений разных авторов, объединенных какой-либо одной темой или даже словом. В данной работе мы предлагаем обратиться к текстам русских поэтов, в которых используется слово *лыжи*. Нашей целевой группой являются финские студенты, изучающие русский язык.

Владимир Даль дает следующее определение слову *лыжа*: «одна из парных дощечек, подвязываемых под подошву, для хода по насту, окрепшему снегу». Можно предположить, что *лыжи* не очень поэтическое слово, обозначающее весьма бытовой предмет. Однако это слово встречается в текстах стихотворений русских поэтов уже в XIX веке. Чаще всего оно используется для обозначения зимнего времени года, как, например, в «Послании к Плещееву» Василия Жуковского:

Кто запретит в медвежьих сапогах,
Закутав нос в обширную винчуру,
По холодку на лыжах, на коньках
Идти с певцом в пленительных мечтах
На снежный холм, чтоб зимнюю натуру
В ее красе весенней созерцать [5, с. 114].

Нередко лыжи не только маркируют время года в тексте, но и напрямую связаны с зимней охотой. Так, например, в стихотворении Аполлона Майкова «Зимнее утро» есть строки:

Деревня весело встречается с зимою:
Там по льду гладкому и скользкому реки
Свистят и искрятся визгливые коньки;
На лыжах зверолов спешит к лесам дремучим [7, с. 54–55].

Тема зимней охоты близка финской культуре. Так, например, в 13 главе карело-финского эпоса «Калевала» рассказывается об охоте на огромного лося Хийси. Герой руны Лемминкяйнен собирается на охоту и просит изготовить ему «славные» лыжи:

Ты кузнец лапландский лучший!
Сделай мне две славных лыжи,
Отстругай их мне поглаже,
Чтоб поймал я Хийси лося
На поляне злого Хийси [6, с. 74–78].

Другим распространенным вариантом использования слова *лыжи* было употребление его в устойчивых выражениях типа «наострить (наострить) лыжи». В том же словаре Владимира Даля мы находим значение этого фразеологизма: «*Наострить лыжи*, улизнуть, улепетнуть, дать тягу». Тексты, где это выражение используется, обычно

не имеют никакого отношения к зиме. Так, в стихотворении Василия Пушкина «К П. Н. Приклонскому» (1812 г.) говорится о беглом башмачнике:

Башмачник мой, повеса,
Картежник, пьяница, в больницу отдан был,
И что ж? От доктора он лыжи наострил! [13]

В стихотворении Петра Вяземского «Баден-Баден» (где также ни слова не говорится о зиме) использовано похожее выражение «направить лыжи» в значении «выбрать, задать направление»:

Тогда Париж и Лондон рыжий,
Капернаум и Вавилон,
На Баден мой направив лыжи,
Стеснят его со всех сторон [4, с. 340].

И только к концу века, в период модернизма лыжная тема приобретает собственно поэтическое значение. Здесь лыжи служат уже для передачи настроения, чувств, связанных с самим процессом катания на лыжах. В 1899 году Валерий Брюсов пишет такие строки:

А сколько радости и неги
В бегущих медленно часах!
Следов доискиваться в снеге,
Взметать на лыжах белый прах [3, т.3, с. 257].

В этот же период слово *лыжи* впервые появляется и в названиях произведений, как, например, в стихотворении Валерия Брюсова из сборника «Семь цветов радуги», которое называется «На лыжах». Приведем его полностью:

Опьяняет смелый бег.
Овевает белый снег.
Режут шумы тишину.
Нежат думы про весну.
Взглядом, взглядом облелей!
Рядом, рядом — и скорей!
Твой ли стан склонен ко мне?
Все ль обман и сон во сне?
Мир во власти зимних нег,
Миги застит дымный снег [3, т.2, с. 136].

Как мы видим, это стихотворение не менее хрестоматийного брюсовского «Творчества» (*Тень несозданных созданий Колыхается во сне*) может демонстрировать эстетические принципы старших символистов, к которым принадлежал Брюсов. Катание (бег) на лыжах получает символическое значение. Автор пытается с помощью слов-символов остановить мгновенье (миг), о чем нам говорит и эпиграф к стихотворению — *Мгновенья мгновенье*. Другой символист, Александр Блок в своем стихотворении «Сольвейг», написанном в 1906 году, использует слово *лыжи* в самом первом двустишии:

Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,
Улыбнулась пришедшей весне! [2, т. 2, с. 95]

Лирическим и романтическим флером наделяют лыжи, лыжную прогулку поэты-акмеисты. Так, например, начинается одно из стихотворений Анны Ахматовой из сборника «Четки»:

Знаю, знаю — снова лыжи
Сухо заскрипят.
В синем небе месяц рыжий,
Луг так сладостно покат [1, с. 72].

Ему словно вторит стихотворение, приписываемое Гумилеву:

Далеко мы с тобой на лыжах
Отошли от родимых сел.
Вечер в клочьях багряно-рыжих,
Снег корявые пни замел.

Вместе с солнцем иссякла сила,
И в глаза нам взглянула беда.
И тогда ты меня любила,
Целовала меня ты тогда.

А теперь ты опять чужая,
И улыбка твоя — не мне.
Недоступнее Божьего рая
Мне дорога к снежной стране [10].

Лыжной романтикой наполнены также стихи финского поэта, крупнейшего представителя финского неоромантизма Эйно Лейно. Достаточно упомянуть такие его стихотворения, как «Одинокий

лыжник», «Хорошо скользить на лыжах», а также стихотворение «Юная дева», в котором Лейно сравнивает любовь молодой женщины со скользящей лыжей. В качестве дополнительного задания можно попросить студентов сопоставить стихотворения финских и русских поэтов этого периода.

«На лыжах» — так называет свое стихотворение и Игорь Северянин. Здесь лыжное катание возведено в ранг удовольствия, полета. Катающийся на лыжах сравнивается автором с птицей, с аистом. А в финале стихотворения руки лыжника уподобляются крыльям неуклюжей птицы, которая пытается взлететь:

К востоку, вправо, к Удреасу,
И влево — в Марте и в Изенгоф,
Одетый в солнце, как в кирасу,
Люблю на лыжах скользь шагов.
Колеса палок, упираясь
В голубо-блесткий мартный наст,
Дают разгон и — черный аист —
Скольжу, в движеньях лыжных част.
О, лыжный спорт! я воспою ли
Твою всю удаль, страсть и воль?
Мне в марте знойно, как в июле!
Лист чуется сквозь веток голь!
И бодро двигая боками,
Снег лыжей хлопаю плашмя,
И все машу, машу руками,
Как будто крыльями двумя!.. [9, с. 161–162].

Северянин передает «эгофутуристским» языком ощущение зимнего дня, радость движения и скольжения. Здесь явно прослеживается аллюзия на стихотворение Александра Сергеевича Пушкина «Зимнее утро», где похожее настроение создается скольжением по снегу традиционных для русской поэзии саней:

Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня...

В названии нашей статьи мы использовали строку из другого стихотворения Игоря Северянина — «Озеро девьих слез»:

Заголубеет перевозимок,
Снежинка сядет на плечо, —
Тогда меня неотразимо
К нагорным соснам повлечет.
И в лес путем голубоватым
В час лучезарящейся мглы
Шагну — по полушубку ваты
Зимы — безудержностью лыж [9, с. 275].

Владимир Набоков использует метафору прыжка на лыжах в своем стихотворении, которое так и называется «Лыжный прыжок», для того, чтобы совершить возвращение («прыжок») в Россию:

Дай прыгнуть, под гуденье ветра,
под трубы ангельских высот,
не семьдесят четыре метра,
а миль, пожалуй, девятьсот.

И небо звездное качнется,
легко под лыжами скользя,
и над Россией пресечется
моя воздушная стезя.

Увижу инистый Исакий,
огни мохнатые на льду,
и, вольно прозвенев во мраке,
как жаворонок, упаду [11].

Начиная с 20-х годов XX века слова лыжи, лыжник, лыжня активно входят в поэтические тексты. Здесь уже речь идет не об охоте и не просто о катании на лыжах, а о лыжном спорте, а также о важности и необходимости занятий этим видом спорта. К лыжной теме приложили руку Хармс, Введенский, Маяковский, Асеев. Вот, например, отрывок из стихотворения Владимира Маяковского «Лыжная звезда»:

Учись, товарищ,
классно
лыжами
катиться,

в военную
в опасность
уменье пригодится[8, с. 394].

Позже так называемая бардовская песня вернет лыжам их романтическую составляющую. Например, в песне на стихи Сергея Данилова «Ода плацкартному купе» есть такая строка: «Не торопись тропить свою лыжню», где под лыжней метафорически понимается жизненный путь, тропа жизни. Но самыми известными, думается, являются слова из «Домбайского вальса» Юрия Визбора: «лыжи у пещки стоят», воспевающие романтику горнолыжного спорта.

Сегодня слово *лыжи* прочно вошло в наш лексикон и лексикон современных российских поэтов, и его использование зависит только от индивидуальных творческих задач автора. Но представляется, что, в первую очередь, лыжи ассоциируются у нас со скоростью, с радостным движением под открытым небом. Поэтому закончить наш небольшой обзор «лыжных текстов» хочется стихотворением-призывом Александра Введенского, которое тоже называется «На лыжах»:

Вся земля в снегу,
Я на лыжах бегу.
Ты бежишь за мной,
Хорошо в лесу зимой:
Небо ярко-синее,
Ели, сосны в инее,
Снег сверкает под ногами,
Эй, ребята, кто за нами? [12]

Литература

1. Ахматова А. А. Лирика. — М., 1989. С. 72.
2. Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2 — М., 1971.
3. Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. Т.2, 3 — М., 1974.
4. Вяземский П. А. Стихотворения. — Л., 1986.
5. Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2 — М.; Л., 1959–1960.
6. Калевала. Карело-финский народный эпос / пер. Л. Бельского. — Петрозаводск, 1956.
7. Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. — М., 1984.
8. Маяковский В. В. ПСС: в 13 т. Т. 9. — М., 1955–1961.
9. Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004.

10. URL:<https://gumilev.ru/verses/86/>
11. URL:https://45parallel.net/vladimir_nabokov/lyzhnyy_pryzhok.html
12. URL:<https://www.culture.ru/poems/3208/na-lyzhakh>
13. URL:https://45parallel.net/vasiliy_pushkin/k_pn_priklonskomu.html

*Е. В. Ардатова,
Санкт-Петербург*

РАССКАЗ В. А. ОСЕЕВОЙ «ВОЛШЕБНОЕ СЛОВО» В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ

Полезность чтения на занятиях по РКИ аутентичных текстов не вызывает сомнений. Однако классическая русская литература столь сложна, что ее плодотворное изучение возможно, как представляется, только при достаточно высоком уровне владения русским языком (желательно, на уровне В2) и глубоком интересе к русской литературе и русской культуре в целом, ибо чтение классического произведения на иностранном языке — это серьезный интеллектуальный труд. Несоответствие уровня сложности текста уровню владения языком способно, как отмечается в методической литературе, оттолкнуть и демотивировать обучающихся, которые и так (речь идет о студентах из КНР) не всегда имеют сильную мотивацию к изучению русского языка и владеют им слабо. В связи со всем вышеперечисленным внимание преподавателей-практиков устремляется к детско-юношеской литературе, которая имеет в плане использования ее при обучении иностранному языку ряд неоспоримых преимуществ: «относительно небольшой объем, преимущественно одна сюжетная линия, но при этом увлекательность, достаточно простой словарный состав и грамматический строй языка. Именно эти качества детской литературы позволяют с высокой степенью эффективности использовать ее в языковом учебном процессе не только для детей, но и для взрослых» [3, с. 291].

Следует сказать также несколько слов об особенностях китайских обучающихся. Как отмечают сами китайские специалисты, их культуре «свойственен коллективный дух, китайцы возражают против крайностей в поведении, «дорожат миром», китайская ментальность принимает «необходимость послушания, самоотречения, соблюдения

ритуала», стремится к гармонии с миром и с природой [4, с. 236]. В качестве психологической особенности китайских студентов младших курсов следует отметить их некоторую инфантильность (может быть, лучше сказать, моральную чистоту), что связано с более поздним физиологическим созреванием по сравнению с российскими и европейскими сверстниками (у девочек половое созревание завершается к 17–18 годам, у юношей — к 21 году). Поэтому неотягощенность детско-юношеской литературы щекотливыми ситуациями и незрелыми проблемами, ее морализаторство и воспитательный характер очень органично выглядят в китайской аудитории.

Рассмотрим лингводидактические возможности рассказа В. А. Осеевой «Волшебное слово» на занятиях по русскому языку как иностранному с китайскими филологами. Рассказ невелик по объему, работа над ним может уложиться в одно-два занятия, что также является несомненным преимуществом: «Идеальным для урока следует признать такой текст, работа над ключевыми единицами которого укладывается в конкретной учебной группе во время, отведенное для занятий одного дня» [1, с. 105].

Рассказ написан в 1943 году, однако по своему лексическому наполнению и содержанию он выглядит весьма актуально. В произведении речь идет о том, как маленький мальчик по имени Павлик изменяет свой стиль поведения и становится вежливым в результате общения с пожилым человеком, выслушавшим его и давшим ему совет почаще использовать этикетное слово «пожалуйста».

Данная история может быть полезна при разговоре о русском речевом этикете и невербалике, она также может послужить ярким примером удачных и неудачных речевых тактик, проиллюстрировать примеры употребления эмоционально-экспрессивной лексики, дать материал для развития речевых умений. Возможна инсценировка рассказа с применением приема драматизации [2, с. 46]

Ниже представлены материалы к уроку по развитию речи с элементами драматизации на основе работы над рассказом В. А. Осеевой «Волшебное слово»

1. Краткое сообщение преподавателя с опорой на презентацию о жизни и творчестве В. А. Осеевой (не более 5 минут, 5–6 слайдов). Особый акцент следует сделать на том, что писательница 16 лет проработала педагогом в колонии для трудновоспитуемых, именно для

этих детей она и начала писать свои рассказы, которые носят назидательный, воспитательный характер.

2. Проверка домашнего задания (текст прочитан дома).

Тест на проверку понимания содержания прочитанного

Отметьте правильные и неправильные высказывания:

- Павлик — это имя маленького мальчика.
- Павлик очень вежливо и деликатно разговаривал с незнакомым старичком на улице.
- Павлик хочет убежать из дома.
- Мальчик поссорился со своей сестрой из-за того, что она не дала ему игрушку.
- Сестру Павлика зовут Маша.
- Бабушка угостила внука пирожком, потому что она всегда так делала.
- Старший брат Павлика — злой и эгоистичный человек, поэтому он не хочет брать своего младшего братишку кататься на лодке.
- С помощью вежливости Павлику удастся добиться от своих близких того, чего он хочет.
- Старик на скамейке был настоящим волшебником.

3. Описание иллюстраций к рассказу. К сожалению, мультфильма по рассказу «Волшебное слово» не было создано, однако в интернете можно найти замечательные красочные иллюстрации к рассказу (например, иллюстрации Е. Карпович: [https://aria-art.ru/0/O/Oseeva%20V.%20Sinie%20list'ja%20\(E.%20Karpovich\)/3.html](https://aria-art.ru/0/O/Oseeva%20V.%20Sinie%20list'ja%20(E.%20Karpovich)/3.html))

Задание: посмотрите на картинку, опишите, что вы видите. Используйте в своем рассказе по картинке опорные слова и выражения:

- 1) сидеть на скамейке, старичок с длинной седой бородой, задумчиво слушать, с обидой рассказывать;
- 2) светловолосая девочка, курносый мальчик, рисовать пейзаж, банка с водой, коробка с красками, с удивлением смотреть, кротко попросить;
- 3) добрая старушка, ласково смотреть, тихо прошептать, таз с румяными пирожками;
- 4) освещенная солнцем аллея, пустая скамейка, загадочный старик.

4. Выразительное чтение с выделением невербальных средств общения: сжать кулаки, стукнуть кулаком, засопеть от обиды, раскрыть

рот, накрыть рукой, разжать пальцы, широко раскрыть глаза, положить руку на плечо, поднять брови, усмехнуться, заглянуть в глаза, подпрыгнуть от радости, расцеловать в обе щеки, потрепать по плечу, взъерошить волосы, улыбнуться, засмеяться. Невербальные средства может перед процессом чтения продемонстрировать и прокомментировать преподаватель.

5. Разделение рассказа на части. Написание именного плана.

6. Лексико-грамматические задания. Задания могут варьироваться в зависимости от изучаемого студентами грамматического материала.

Примеры заданий:

Вставьте подходящие по смыслу слова в предложения:

Маленький старичок с длинной седой бородой сидел ... и зонтиком чертил что-то на песке.

Вот ты сейчас кричал, плакал, ... с кем-то.

Бабушка за одну морковку из кухни меня ...

Павлик засопел от

Брат на лодке едет ..., а меня не берёт.

Говорить это слово надо тихим ..., глядя прямо в глаза тому, с кем говоришь

Увидев Павлика, сестра сейчас же сгребла краски в кучу и ... рукой.

Лена ... раскрыла глаза.

Сестра спросила: «Какую краску ты хочешь?»

Старушка снимала с противня горячие

«Горяченького... горяченького захотел, ..!» — приговаривала бабушка, выбирая самый лучший, румяный пирожок.

За обедом Павлик сидел притихший и ... к каждому слову брата.

Павлик выскочил... и побежал на улицу.

Вычеркните лишнее слово. Объясните свой выбор.

– Говорить, улыбаться, бормотать, шептать, кричать.

– Старичок, старушка, тихий, горяченький.

– Брат, сестра, старик, внук, бабушка.

– Посмотреть, взглянуть, покоситься, вскочить, оглянуться.

Образуйте формы императива от следующих глаголов:

Взять, подвинуться, дать, сказать, собираться.

Замените прямую речь косвенной в следующих высказываниях:

Мальчик попросил бабушку: «Дай мне кусочек пирожка, пожалуйста!»

Брат громко засмеялся, потрепал мальчика по плечу и сказал ему: «Собирайся!»

Павлик положил руку на плечо брата и тихо попросил: «Возьми меня, пожалуйста!»

Павлик думал: «Прогонит бабушка или нет?»

«Обманул старик!» — с досадой подумал мальчик.

«Никто меня не жалеет!» — крикнул Павлик.

7. Обсуждение удачных и неудачных речевых стратегий. Найдите в тексте формулировки вежливых и невежливых высказываний мальчика. Объясните, почему некоторые фразы звучат невежливо? Трансформируйте высказывание так, чтобы оно звучало вежливо, этично.

8. Деление студентов на группы и чтение рассказа по частям и по ролям. В процессе чтения следует обратить внимание на глаголы речи и связанные с речью высказывания: сказал, сказал тихим голосом, крикнул, прошептал, буркнул, пробормотала, — а также на невербальные средства коммуникации.

9. Обсуждение рассказа.

1) Кто такой Павлик? 2) Как он себя ведёт? 3) Как вы думаете, почему раньше никто ничего не хотел давать Павлику? 4) Как вы думаете, бабушка действительно прогнала своего внука из кухни «за одну морковку»? 5) Почему сестра, брат, бабушка после того, как Павлик изменил своё поведение, выполнили его просьбы? 6) Почему рассказ называется «Волшебное слово»? 7) Старик, которого встретил Павлик, действительно был волшебником? 8) Чем данный рассказ похож на сказку? 9) Чему учит этот рассказ?

10. В качестве домашнего задания возможно написание отзыва о рассказе В. А. Осеевой «Волшебное слово» по следующей схеме:

1. Когда и кем был написан рассказ.

2. Краткое содержание рассказа и характеристика действующих лиц.

3. Чему учит рассказ.

4. Мое мнение о рассказе.

Таким образом, включая рассказ «Волшебное слово» в практику преподавания РКИ, преподаватель достигает следующих результатов: совершенствует знание лексики русского языка, фонетики, невербальных средств коммуникации; развивает речь обучающихся; знакомит с некоторыми формулами русского речевого этикета, а также

предостерегает от неудачных коммуникативных тактик. Представляется, что подобного рода творческая работа над аутентичным художественным произведением с элементами драматизации способствует повышению интереса к изучению русского языка, создает благоприятную атмосферу на занятии.

Литература

1. Кулибина Н. В. Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. — СПб., 2001. 264 с.
2. Московкин Л. В., Шамонина Г. Н. Продуктивные инновационные технологии в обучении русскому языку как иностранному. — М., 2017. 144 с.
3. Сергеева Н. М. Детская литература в недетской аудитории (работа с рассказом В. Драгунского «Девочка на шаре» при обучении русскому языку как иностранному) // Русская литература в иностранной аудитории: сб. научных статей. Вып. 6. — СПб., 2017. С 291–294.
4. Чжу Жуйшунь Особенности китайской картины мира // Вопросы психолингвистики. 2015. С. 233–237.



АВТОРЫ СТАТЕЙ

Абашина Марина Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Военно-Морская академия им. Н. Г. Кузнецова, Санкт-Петербург

Абрамова Вероника Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, Тула

Ардатова Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Аркадьева Татьяна Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Афанасьева Наталья Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания, СПбГУ, Санкт-Петербург

Баева Тамара Тимерьяновна, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербург

Байгарина Герта Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Казахстанский филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, Нур-Султан, Республика Казахстан

Ван Цзиншу, магистрант кафедры РКИ и методики его преподавания, СПбГУ, Санкт-Петербург

Галкина Светлана Федоровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Военный институт физической культуры, Санкт-Петербург

Двинова Евгения Олеговна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Деккер Эльвира Тагировна, старший преподаватель кафедры русского языка, Михайловская военная артиллерийская академия, Санкт-Петербург

Демченко Лариса Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры казахской, русской филологии и журналистики, Восточно-Казахстанский государственный университет им. Сарсена Аманжолова, Усть-Каменогорск, Республика Казахстан

Доманский Валерий Анатольевич, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой инновационной педагогики и межкультурной коммуникации, Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций, Санкт-Петербург

Коломейцева Екатерина Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры интенсивного обучения РКИ, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Костицина Раиса Владимировна, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Костюк Нина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания, СПбГУ, Санкт-Петербург

Кочуланова Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Михайловская военная артиллерийская академия, Санкт-Петербург

Кривошапова Татьяна Васильевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологии, Казахстанский филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, Нур-Султан, Республика Казахстан

Крылова Жанна Аркадьевна, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, Тверской государственный университет, Тверь

Кумбашева Юлия Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, Политехнический университет, Высшая школа международных образовательных программ, Санкт-Петербург

Левина Ирина Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка, Военно-морская академия им. Н. Г. Кузнецова, Санкт-Петербург

Лобский Алексей Сергеевич, лицензиат философии, кафедра русского языка и культуры, Университет г. Ювяскюля, Финляндия

Лопатенко Екатерина Сергеевна, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Любичева Елена Вячеславовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры логопедии, Санкт-Петербургский государственный педиатрический медицинский университет, Санкт-Петербург

Макаричев Феликс Вячеславович, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, Санкт-Петербург

Макаричева Наталья Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных и русского языков, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербург

Макеева Елена Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного в профессиональном обучении, Московский педагогический государственный университет, Москва

Матвеев Андрей Павлович, преподаватель кафедры русского языка № 1, Первый Санкт-Петербургский государственный медицинский университет им. акад. И. П. Павлова, Санкт-Петербург

Милованова Ольга Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка, Михайловская военная артиллерийская академия, Санкт-Петербург

Митрофанова Ирина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания, СПбГУ, Санкт-Петербург

Назаревская Виктория Владимировна, ассистент кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Новикова Екатерина Викторовна, старший преподаватель кафедры русского языка, Михайловская военная артиллерийская академия, Санкт-Петербург

Орехова Екатерина Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся основных факультетов, Воронежский государственный университет, Воронеж

Оспанова Эвелина Маратовна, аспирант филологического факультета, МГУ им. М. В. Ломоносова, Нур-Султан, Республика Казахстан

Петухова Елена Николаевна, кандидат филологических наук, профессор кафедры иностранных и русского языков, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербург

Пойнтнер Эрих, Phd, преподаватель русского языка и литературы гимназии г. Санкт-Пёльтен, Австрия

Прусова Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков, Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны, Ярославль

Роговер Ефим Соломонович, доктор педагогических наук, профессор, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Ружанская Лина Львовна, преподаватель русского языка, Веронский университет, Лингвистический центр, Верона, Италия

Семикрас Александра Валерьевна, старший преподаватель кафедры русского языка и предвузовской подготовки, Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург

Сергеева Надежда Михайловна, доцент кафедры иностранных и русского языков, Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны, Ярославль

Соболева Ольга Николаевна, доцент кафедры русского языка, Военно-медицинская академия им. С. М. Кирова, Санкт-Петербург

Сретенская Лариса Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания, СПбГУ, Санкт-Петербург

Старовойтова Ирина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва

Старовойтова Ольга Альбертовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, СПбГУ, Санкт-Петербург

Стрельникова Наталья Данииловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова, Санкт-Петербург

Строкина Марина Сергеевна, магистрант кафедры русского языка как иностранного в профессиональном обучении, Московский педагогический государственный университет, Москва

Суркова Екатерина Александровна, учитель английского языка, методист школы № 60 Выборгского района, Санкт-Петербург

Тираспольская Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для гуманитарных и естественных факультетов, СПбГУ, Санкт-Петербург

Толстухина Ирина Ивановна, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Треблер Светлана Моисеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Казахстанский филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, Нур-Султан, Республика Казахстан

Федотова Надежда Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Черняк Мария Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

Шурупова Ольга Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка Института филологии, Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, Липецк

Яценко Ирина Иосифовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся гуманитарных факультетов, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Сборник научных статей

Печатается в авторской редакции

Верстка *Л. А. Овчинниковой*

Подписано в печать 30.10.2020. Формат 60 × 84¹/₁₆.
Бумага офсетная. 19,0 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ № 238к
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Типография РГПУ. 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48