

# ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

Сборник научных трудов



ISBN 978-5-4217-0353-2



9 785421 703532

Курский  
государственный  
университет



редакционно-издательский  
центр

65-48-12

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Курганский государственный университет»

# **ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА**

*Сборник научных трудов*

**Ответственный редактор  
доцент Т.О. Фролова**

Курган 2016

УДК 82.09(06)

П 79

Проблемы анализа и интерпретации текста : сб. науч. тр. – Курган :  
Изд-во Курганского гос. ун-та, 2016. – 142 с.

Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета.

В сборнике представлены статьи, иллюстрирующие актуальные методы анализа и интерпретации художественных текстов на фольклорном материале и литературных произведениях XIX-XXI вв. Авторами сборника стали не только преподаватели филологического факультета, но и аспиранты, магистранты, студенты.

Редакционная коллегия:

Т.О. Фролова (отв. редактор), И.М. Жукова.

ISBN 978-5-4217-0353-2

©Курганский  
государственный  
университет, 2016  
© Авторы, 2016

***В.Ф. Потанин***  
***(Курган, Россия)***

## **ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ...**

В следующем году нашей литературной студии исполняется 20 лет. Конечно же, это возраст молодости, но и пора каких-то важных итогов. Ведь если у человеческой жизни существуют свои времена года, свои годовые кольца-отметины, то наша студия переживает сейчас самую счастливую пору весны. А весной-то как раз все и начинается и одновременно меняется, – даже сами люди меняются и даже природа. Да, это правда, и потому замечу, что каждый из нас, наверное, наблюдал, как вырастает по весне на пригорках первая зеленая травка. Она робкая еще и безгрешная, она слабая вся и прозрачная, но вот брызнул дождь, а потом означилось солнце – и сразу пошла травка в рост, загустела – и вот уже радуется душу упругий зеленый ковер. Думаю, что такое или что-то подобное происходит и с нашей студией, – она уже прочно стоит на ногах, у нее появилось много друзей, поклонников и почитателей. Впрочем, слово «почитатели» хочется заменить на другое слово – «читатели», ведь за эти десятилетия наши студийцы выпустили около сорока книг и несколько коллективных сборников. Назову некоторые из них – «Плацкартный вагон», «Спешу навстречу солнцу», «Предчувствие» и др.

Меня, как руководителя студии, радует и то, что за эти годы наш коллектив трижды становился лауреатом областной молодежной премии «За плодотворную творческую работу». Эту премию называют еще губернаторской, потому что статус ее очень высок. И студийцы хорошо понимают, что это – большая награда, и потому воспринимают ее как знак большого внимания, как веру в завтрашний день студии. А такую веру надо оправдывать, и потому студийцы постоянно выходят с творческими отчетами перед своими читателями. Сошлюсь только на одну цифру – ежегодно в наших областных и городских газетах студийцы публикуют около ста и более своих произведений самого разного жанра: стихи, репортажи, очерки, эссе... Окрепи за эти годы и творческие связи студии с

альманахом «Тобол» и журналом «Сибирский край». Но на этом не заканчиваются наши отчеты перед читателями. К примеру, в областной библиотеке имени А.К. Югова, в городской библиотеке имени В.В. Маяковского, в областном художественном музее и в Доме-музее декабристов множество раз проводились литературные вечера, «круглые столы», презентации книг, где хозяевами были наши студийцы. Кажется, совсем недавно распахнул свои двери областной Дом работников искусств, но он уже стал родным домом для студии. И в моих словах нет никаких преувеличений, ведь именно здесь звучат голоса наших молодых поэтов и прозаиков, именно здесь проходят обсуждения новых книг и журнальных публикаций. И все эти встречи пользуются неизменным успехом. Достаточно вспомнить творческие вечера Марины Танаевой, Валентина Андрюшина, Ольги Ингуз, Дениса Амирджанова и многих-многих других...

А теперь хочется остановиться на самом главном. А это главное, на мой взгляд, заключается в том, что нынешний Год литературы наглядно продемонстрировал новые аспекты государственной политики в области культуры и литературы. И эта новизна заключается в том, что теперь общество призвано относиться к культуре не как к сфере услуг, а как к источнику формирования системы ценностей и нравственных идеалов. И потому, помня об этом, наша студия старается укрепить свою дружбу с литературно-краеведческим музеем из села Каширино Кетовского района. И потому несколько раз в году студийцы проводят в этом музее свои выездные заседания и литературные вечера. Такие же творческие встречи состоялись и с учащимися Каширинской средней школы. А совсем недавно посланцы нашей студии были в гостях у жителей города Щучье, встречались с молодежью в городах Катайске и Шадринске. Об этих встречах рассказывали наши областные газеты, радио и телевидение. Также подробно освещалась в прессе и деятельность студии в дни Пушкинского юбилея. Впрочем, с тех дней прошло уже достаточно много времени, но ведь муза Пушкина всегда с нами, в нашей душе. Да и разве можно забыть тот факт, что почти все лауреаты областного поэтического фестиваля были членами нашей литературной студии. Отрадно и то, что среди этих лауреатов есть и дипломаты международных поэтических конкурсов, которые проходили в Москве в дни Пушкинского юбилея...

Но, наверное, хватит об успехах или, точнее сказать, как бы успехах. К тому же, в творчестве не существует никаких бухгалтерий, а есть только

гармония. А применительно к нашей студии – еще и молодость и мечта. Ведь я убежден, что наши студийцы окончательно перешагнули ту черту, которая отделяет человека творческого от обычного бытового человека. А это значит, что они до конца поняли, догадались о том, что судьба подарила им величайшую радость – Творчество. И теперь они должны как зеницу ока беречь и хранить эту радость, а по возможности и приумножать. Но об этом, наверное, лучше меня сказал кандидат филологических наук, литературовед, член Союза переводчиков России Алексей Сельницин. Он – член нашей студии, но, конечно же, из отряда ветеранов. И теперь он живет в Москве, но не прерывает своих связей с родным университетом. И вот что он написал о нашей студии в одной из своих статей: «Самое важное все-таки то, что эта студия до сих пор существует. А значит, есть место, которое с полным правом можно назвать уголком творчества... Помните: очень немногим из нас суждено стать большими писателями, но творить – это всегда прекрасно. Пишите, дерзайте, учитесь и не забывайте, что в жизни нам предоставлена уникальная возможность – саморазвитие. Не бойтесь пробовать новое, не бойтесь меняться и ступать на нехоженные тропы. И пусть каждый из нас идет своим путем, чтобы в конце концов обрести самого себя...».

Признаюсь, мне трудно что-то добавить к этим проникновенным словам. Кроме, может быть, одного, ведь у многих наших студийцев уже состоялась судьба. И случилось то, о чем так хорошо сказал Алексей Сельницин – пришло «обретение самого себя...». Да, такое случилось, свершилось. Потому сегодня среди наших студийцев – старшего и младшего поколения – есть и члены Союза писателей России, есть и редакторы издательств, и знаменитые журналисты, а самое главное – есть настоящие, во всех смыслах хорошие школьные учителя, влюбленные в нашу великую русскую литературу.

Вот на этом можно бы и закончить эти заметки. Правда, в моей голове упорно бьется одна грустная мысль – ведь совсем скоро закончится это замечательный год – Год литературы. У каждого из нас с этим годом было связано много дел и событий. Для меня же главным событием стало новое пополнение в нашей студии. Я говорю сейчас о тех первокурсниках, которые пришли к нам недавно на первые занятия. Среди них есть яркие личности. И кто знает – может быть, есть и таланты. Значит, для меня как

руководителя студии снова наступает пора волнений, пора надежд и новых открытий. Значит, продолжение следует. Значит, студия будет жить!

*В.П. Федорова  
(Курган, Россия)*

## **ИТОГИ ФОЛЬКЛОРНОГО 2014-2015 УЧЕБНОГО ГОДА**

Ежегодно кафедра истории литературы и фольклора КГУ проводит студенческую научно-практическую конференцию, на которой второкурсники отчитываются о своем поиске искорок фольклорного искусства. Слов нет, многое ушло из народной культуры. Что-то теряется в связи с изменением мировоззрения, другое перестает жить по причине разрушения традиционного уклада крестьянского быта. Однако пока будет жить человек, будет жить и устная словесная культура. Слабеют некоторые жанры, другие, наоборот, укореняются. Так, в 1996 году преподаватель нашего тогда пединститута Н.А. Подгорбунских впервые в отечественной фольклористике защитил в Московском государственном пединституте кандидатскую диссертацию по семейным преданиям крестьян Зауралья. Научными руководителями были профессор Уральского госуниверситета В.П. Кругляшова и доцент КГПИ В.П. Федорова. Теперь эта тема востребована. Во всех регионах сочиняются книги о семейных корнях, выстраиваются родословия. Вероятно, играет роль отход от деклараций о человеке нашей страны как винтике общественного моховика. Наконец-то есть возможность понять себя как человека семьи, судьба которой неповторима. Так, В.Ф. Киселёва из с. Ковриги Шадринского района рассказала о трагических судьбах старообрядческих семей в исторической среде, начиная с известных реформ Алексея Михайловича и Никона. На значительном материале убедительно показано разрушение семейного дерева между жерновами большой политики: в тридцатые годы одних сослали, других расстреляли.

Родословная Багрецовых состояла из множества семейных звеньев, основанных талантливыми крестьянами с. Таловки Юргамышского района. К истории семьи обратились поздние потомки, получившие возможность изучать архивы и рассказывать правду о трагедии раскулачивания,

бездомовья, скитаниях по Сибири, нищенстве и унижениях. Думается, это вторая причина всплеска интереса к родословиям. Тема семейных преданий и устных рассказов стала актуальной в начале XXI века.

В истекшем фольклорном году есть находки о судьбах детских игр. Еще С.Г. Виноградов показал роль игры в жизни детей. О традициях и своеобразии детских игр в Зауралье рассказано в книге В.П. Федоровой «У кота Баюна». Игра сплачивает коллектив, высвечивает личность, развивает моторику, пробуждает интерес к слову, воспитывает волю. Студентка Е.М. Тараканова (1991 г.) поделилась сведениями об играх своего детства в с. Горохове Юргамышского района. По ее верному замечанию, игры учили детей находить общий язык, помогали решать споры и конфликты. Действительно, игра – это средство социализации и обучения детей. Студенткой приведен пример: «Волнение волн». Игра пробуждает творчество, внимательность и чувство коллектива. Суть игры:

1 Выбирают главного в игре.

2 Все играющие становятся в линеечку, лицом к главному.

3 Главный отворачивается от игроков и произносит громко считалку: «Море волнуется – раз», далее: «Море волнуется – два», далее: «Море волнуется – три! В море волна на месте замри!».

4 Пока считалка проговаривается, игроки выбирают любую позу, в которой хочется замереть.

5 Главный подходит по очереди ко всем игрокам, дотрагивается до каждого рукой.

6 После прикосновения игрок изображает новую фигуру – загадку. Важно понять, что она изображает.

7 Главный должен отгадать, что изображает фигура.

8 Тот, кто неверно изобразил определенную фигуру, переходит на место главного. Непохожесть или похожесть загадки и отгадки определяет коллектив голосованием.

Сделано также наблюдение над современным состоянием игр в Горохове. Юный собиратель считает, что с асфальта исчезли «классики», девочки не прыгают во дворах через скакалку. Дети всё больше времени тратят на телевизор. К тому же дети заняты разными формами развития: то спорт, то школы искусств, то танцы. Однако, Е.М. Тараканова отмечает еще не остывший интерес девочек к куклам, играм в семью.



А.С. Карандашева собирала фольклор в Притобольном районе – селах «сибиряков», предки которых первыми поселились по Тоболу. Здесь, и по моим наблюдениям, долго сохранялся традиционный фольклор. М.Г. Екимов, фольклорист, родом из здешних мест, записал местный вариант свадьбы. Книга о свадьбе – свидетельство устойчивости фольклорной традиции. Правда, ему пришлось записывать свадьбу по воспоминаниям невест первых послереволюционных лет. В селах по Тоболу бытуют «прибаутошные» песни – «прибабутоньки». Их особенность – контаминация. Текст этих песен – пестрый набор мотивов небылиц, шуточных песен. Песни пелись детям для забавы, светлого досуга. Они развивали чувство логики, связи явлений и их нарушения. Записана А.Н. Карандашевой песня местной жительницы Т.Г. Танкиной, 1970 г.р., которая выучила ее с голоса бабушки:

Все люди к обедне идут,  
Все люди по свечке берут,  
Уж я, дурочка, палочку.  
Я с попом-то рассорилась,  
А он, поп, разгневался,  
Как по церкви разбежался,  
Он кадиллом махал, махал, махал,  
Мне-ко, дуре, в лоб попал, попал, попал.

Впервые в фольклорный архив кафедры внесен материал по белорусскому фольклору. Его записала Е.А. Лопухина в Петуховском районе, куда в XIX веке перелилась небольшая белорусская диаспора.

Об отражении в фольклоре суждений жителей Троицка о межнациональных отношениях сделала наблюдения Е.С. Полуян. Национальная вражда оценивается жителями уральского города как дьявольское наваждение. Жить в дружбе – это «по-троицки, по-божески».

Мифологему единства общины «живые–предки» исследовал А.С. Быков. Свои выводы он сделал на результатах изучения местного кладбища бывшего старообрядческого села Сумки Половинского района.

Заслуживает внимание работа Ю.П. Воропановой по теме «Репертуар личности в контексте села Косулина».

Ю.А. Мирявчик внесла в архив кафедры записанные ею страшилки, а Д.В. Ушакова – нарративы города Щучья.

Добросовестно записаны А.Р. Дзызаревой рассказы шатровцев о старом быте, забавах молодежи. И.С. Снигирева открыла страницу «наивной» литературы села Восточного Частоозерского района. В ее материалах привлекает внимание предание о причинах множества озер в этом уголке Зауралья. В тексте переплелись мотивы верности лебедей и жестокости коршуна.

Индивидуальная работа студентов была спланирована и организована в соответствии с Положением о фольклорной практике студентов. Проведены консультации, даны вопросники. Всё это определило результаты.

Итоги свидетельствуют о том, что традиционная вербальная культура переживает нелегкие дни. Не удалось записать сказки, баллады, заговоры, хотя в конце XX века они еще были замечены в живом бытовании. Части материалов предлагаются в настоящий кафедральный сборник.

#### Список литературы

1 Живая летопись села Скоблино : учебное издание по краеведению и родоведению / С. В. Плотников (рук. авторского коллектива) и др. – Челябинск, 2008.

2 Киселева В. П. Коврига – осколок старообрядчества. – Шадринск, 2014.

3 Неклюдов С. Ю. От составителей // «Наивная литература» : исследования и тексты. – М., 2001.

4 Подгорбунских Н. А. Семейные предания крестьян Южного Зауралья : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1996.

5 Федорова В. П. У кота Баюна. Книга для семейного чтения и досуга. – Курган, 1991.

6 Федорова В. П. Человек и слово в заговорах. Южное Зауралье. Конец XX в. – Курган, 2003.

*Ю.П. Воропанова  
(Курган, Россия)  
В.П. Федорова  
(научный руководитель)*

## **ЧАСТУШКИ СЕЛА КОСУЛИНО**

Село достаточно большое, в нем проживает около 700 человек. Топонимика села раскрывается в некоторых преданиях: по одному из них своим названием село обязано фамилии графа, во втором варианте название ведется от косых улиц, которые действительно косые. Наиболее вероятной основой названия является обилие косуль, которые в настоящее время почти исчезли. По преданию, возникновение села связано с челдонами желтопузыми, т.е. «человек с Дона». Это предание записано от А.И. Иониной, 1937 года рождения.

Местные жители, любя своё село, стремились иронизировать над соседями. В частности, в частушки «попали» Куртамыш и Белоногово.

В Белоногово ходить –  
Грязи по колено,  
Белоноговцев любить  
Мама не велела.

Хоть и грязи по колено,  
Всё равно буду ходить,  
Хоть и мама не велела,  
Всё равно буду любить!

В Куртамыше девки – мыши,  
А в Кургане – кургаши,  
А косулински девчонки  
Хороши, так хороши.

В Косулино известны колыбельные песни. Оригинальная колыбельная песня А.И. Иониной:

Машенька-Машуковна по городу ходила,  
Шелку на гривну купила,  
Шла домой потеряла,  
С огоньком искала  
Кошку-горючку ремешком,  
Старого кота веретешком,  
Мужа с печи поленом.  
Дедушка не сердися,  
Нечем тебя чиканути,  
За бороду потянути,  
Посажу тебя за стол,  
Чекану тебя пестом,  
Скажу: «На реку ходил»,  
Скажу: «Рыбку ловил»,  
Скажу: «Черт задавил».

Основное занятие населения – земледелие. Собственные хозяйства всегда обеспечивали благополучие семей. По устным рассказам старожиллов, достаток крестьянских домов дополнялся плотничеством, столярничеством. Здесь мастерили веялки, молотильные машины. Называли даже как подлинного мастера А. Толкачева, который сбывал свои молотилки даже в Кустанайском уезде. Ряд семей занимался саманным производством. Некоторые добывали дикий камень, который использовали для возведения фундамента. Сеяли озимые, яровую рожь, пшеницу, горох, овес, ячмень, просо, лен, коноплю, картофель.

Крестьяне берегли землю, заботились об её плодородии. Старожиллы помнят рассказы о том, как пахали на сохе, работа с которой требовала пары лошадей. Важной отраслью было скотоводство.

*И.С. Снизирева*  
*(Курган, Россия)*  
*В.П. Федорова*  
*(научный руководитель)*

## **«НАИВНАЯ ЛИТЕРАТУРА» СЕЛА ВОСТОЧНОГО ЧАСТООЗЕРСКОГО РАЙОНА**

«Наивная литература» – это сочинения малограмотных авторов, которые не претендуют на статус профессиональных литераторов.

Село Восточное образовано в 1929 году. Территория, на которой теперь привольно раскинулось село, относилась к Петуховскому зерносовхозному и называлась Волчанское отделение № 4. Вскоре стали строить жильё для рабочих. Из кулацких домов, привезённых из ближайших деревень, построили 8 домов по 4 дома в ряд, получилась небольшая улица. В каждом доме поселили по 4-5 семей. Затем появилось зернохранилище, здание конторы. Ни радио, ни телефона, ни электричества – так выглядело наше село до 50-х годов.

Творческие личности сочиняли в основном стихи, которые местные жители стремились переложить на музыку. В частности Ю. Цветкова, В. Овчинникова сочинили песню «Сибирское село Частоозерье» В этом стихотворении высказана любовь к родному краю, лугам, полям.

П. Емельянов, один из старейших авторов, рассказывающий о селе, опирается на устную молву. Молва приписывает свидетельство, что Частоозерье выросло на нетронутой земле. Первопоселенцы осваивали в трудах этот край. Своё село он называет «славным и трудовым». Наполнены стихи фольклорными эпитетами, символами радости: голубые просторы, замечательный народ, задушевные песни.

Свою малую родину он считает уголком родной планеты бесконечно широкого мира. Эта точка на географической карте мира характеризуется как уютный милый уголок.

Ф.В. Пяткова (1937 года рождения) отмечает трудолюбие людей своего края. В её стихах царит радость матери и бабушки, под крышей дома которой собирается вся семья. Один из мотивов её стихов – звонкая песня и частушка под баян. Баян и человеческий голос предают селу особое очарование неугасающей жизни.

*Л.И. Сурмятова  
(Курган, Россия)  
В.П. Федорова  
(научный руководитель)*

## **МОИ СЕМЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ**

Село Кызылбай расположено на западе Шатровского района Курганской области. По архивным данным значится, что в 1888 году в селе Кызылбай проживало 250 семей.

Местность красивая, воздух напитывается пятью озерами, которые расположены около села. По преданиям, первоначально оно имело название «Тагыл», которое переводится как «село». Современное название означает «красный богач».

В семьях держатся семейные предания. В моей семье предания держатся с 1911, когда родился мой прадед Муратов Шагий Хажиевич. Приметой жизни семьи является строительство дома, который обживался рядом поколений.

Одним из наших семейных преданий является неудачный обмен коровы на лошадь, который деду предложили цыгане. Этот мотив в устной трансмиссии наполнен комическим. Дело в том, что конь был украден у милиционеров. Рассказывают в семье также о том, что прадед прямо от трактора ушел на войну. Вернулся раненным в 1944 г.

Торжествами семьи являются праздники, когда собираются все родственники, в частности, на Новый год.

Из обрядов сейчас сильна традиция похоронного обряда, которую стараются соблюдать.

Спайкой семьи являются колыбельные, которые идут от прабабушки Муратовой Калбизамал Нигматуловны. Они передаются по материнской линии.

*Е.С. Полуян*  
*(Курган, Россия)*  
*В.П. Федорова*  
*(научный руководитель)*

## **МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТРОИЦК**

Троицк – один из самых многоплановых городов Южного Урала. В нём органично сочетаются черты современного муниципального образования и патриархальной старины, солидный промышленный потенциал и раскинувшиеся в степи сельскохозяйственные угодья. За более чем 260 лет Троицк был и рядовой пограничной крепостью, и торговым центром губернского масштаба, и советским районным центром.

Большинство страниц исторической летописи Троицка богаче, ярче, значительнее, чем у его бывших «собратьев» – соседних уездных городов: Челябинска, Кустаная. Достаточно сказать, что Троицк дал миру великого русского баснописца И.А. Крылова, знаменитого российского адвоката Ф.Н. Плевако. Биографии таких выдающихся художников, писателей, поэтов, как Павел Соколов – Скаля, Борис Ручьев, Габдулла Тукай, Игнатий Вандышев, Мажит Гафури и других, тесно связаны с Троицком. Но в силу того, что соседние уездные города ушли в своем развитии дальше, стали областными центрами, то, естественно, Троицк остался как бы в тени и о его всемирной известности, о его былой славе и жизни можно узнать лишь из публикаций в периодической печати.

Основателем своего города троичане по праву считают Ивана Неплюева. Именно этот офицер с небольшим отрядом казаков начал в 1743 году на Троицын день строительство крепости – одной из многих на границе с кочевьями казахских и башкирских племён. С кочевниками колонисты из Центральной России торговали, общались, а случалось, и воевали. Вряд ли Иван Неплюев предполагал, что именно заложенное им укрепление и выросший вокруг городок станут местом одной из крупнейших российских ярмарок. Тем не менее, всё сложилось именно так. Троицкая крепость расположилась на Великом шёлковом пути – главной торговой магистрали между Россией и азиатскими странами.

Истоки герба раскрывает топонимическое предание об основании города. Широко бытует следующий сюжет: первопоселенцы вырыли в зем-

лю три креста в качестве оберега этого места. *Описание герба:* в золотом поле щита французского типа три равносторонних пурпурных креста, символизирующих Святую Троицу.

Проблема межнациональных отношений одна из самых жгучих на сегодняшний день. Как обстоят с ней дела в городе Троицке Челябинской области? Социальное своеобразие города состоит в его многонациональности: русские, украинцы, татары, башкиры, узбеки, черкесы, армяне, киргизы, азербайджанцы, таджики.

В течение почти 300 лет здесь оседали люди разных национальностей, но они вливались в общий поток. Сегодня Троицк – это значительный промышленный и культурный центр. Значительно усилились миграционные потоки из республик бывшего СССР – армян, азербайджанцев, узбеков, таджиков, киргизов, цыган. Всех их принял многонациональный Троицк, всем нашлось место. Традиция межнациональных отношений – это дружба. Считается, что враждовать с другими народами не «по-троицки», не «по-божески». Таким образом, дружба рассматривается как божеское дело, а вражда – как дьявольское.

*А.С. Быков*

*(Курган, Россия)*

*В.П. Федорова*

*(научный руководитель)*

## **ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ СЕЛА СУМКИ**

Предполагают, что село было основано в 1862 году.

Сумки – бывшее старообрядческое село. Его жители назывались «бракоборами», что связано с формой организации браков.

Браки здесь были «гражданскими». Они заключались без благословения. Социальную иерархию отражает сельское кладбище. Об этой иерархии свидетельствуют надгробия. На кладбище сохранились огромные старые кресты. Один из них стоит на самой первой могиле этого кладбища. Неизвестно имя человека, который был захоронен в этой могиле. Известно, что рядом захоронены его родственники. Кладбище было своеобразным зеркалом представления старообрядцев о необходимости



единства семьи. Кладбище не огорожено. Раньше их не огораживали. Граница между живыми и мертвыми отсутствовала.

Сейчас Сумки – обыкновенное село. От его старинной культуры мало что осталось.

*И.М. Жукова  
(Курган, Россия)*

## **«ПАМЯТЬ ЖАНРА» В «СОВРЕМЕННОЙ ЭЛЕГИИ» В.Ф. ПОТАНИНА «БЕЗ ИМЕНИ»**

В русской литературе есть интересные примеры индивидуальных авторских жанровых обозначений. Так, в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя подзаголовок – «поэма» – позволил значительно расширить границы авантюрного романа лирическими размышлениями о судьбе России и русского народа. И.С. Тургенев отмечал, что в его «Стихотворениях в прозе» нет рифмы и размера, то есть формальные признаки стихотворной речи отсутствуют, и поэтому главным становится образ-переживание лирического героя, его воспоминания, размышления, сны и видения. «Жанры – это те “типы высказывания” (М.М. Бахтин), на языке которых осуществляется художественно-образное мышление писателя; жанры – это выработанные и закрепленные культурной традицией способы “понимания” действительности и познания ее» [3, 6]. Совсем не случайно рассказчик в повести В.Ф. Потанина «Без имени» признается, что пишет «современную пастораль», напоминая читателям о повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка», подзаголовок которой – современная пастораль – усиливает ощущение абсурдности и бессмысленности войны.

Повесть «Без имени» открывает сборник В.Ф. Потанина «Последние дни лета» (2012 г.) и становится его эмоциональной и жанровой доминантой. Автор назвал свое произведение «современной элегией», что позволяет читателю вспомнить «культурную традицию» жанра элегии и проследить пути его трансформации. «Жанр живет настоящим, – отмечал М.М. Бахтин, – но всегда помнит свое прошлое, свое начало. <...> Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность литературного развития» [2, 142]. Литературная элегия, согласно «Новому энциклопедическому словарю», – «жанр лирической поэзии; в ранней ан-

тичной поэзии – стихотворение, написанное элегическим дистихом, независимо от содержания, позднее (Каллимах, Овидий) – стихотворение грустного содержания. В новоевропейской поэзии сохраняет устойчивые черты: интимность, мотивы разочарования, несчастной любви, одиночества, бренности земного бытия, определенную риторичность в изображении эмоций; классический жанр сентиментализма и романтизма» [4, 1392].

В.Ф. Потанин активно использует семантические возможности элегии: топос «элегического времени», рефлексивность, созерцательность. «Грустное содержание», традиционная смысловая доминанта элегии, становится признаком авторского отношения к действительности и соответствует настроению рассказчика, который живет в городке-долгожителе на краю Сибири, страдает от тоски и одиночества, но не теряет надежды «дожить до конца, до упора», верит, что когда-нибудь оживет его родная деревня Снегири. «Всякий жанр по-особому моделирует время» [6, 52]. Время рассказывания организует элегический «сюжет» повести «Без имени». Переходное календарное время – конец ноября («то ли зима наступит, такая сырая и теплая, то ли осень все еще не сдастся. А может полюса у земли перепутались, а может Господь обиделся за наши грехи, а может...» [1, 11]) – вызывает у людей усталость и желание определенности. Метель, ветер, снег увлекают человека в бесконечное кружение и усиливают его печаль и страдания: «Улица пустынна, людей совсем нет. А на дома тяжело смотреть, – они все съжились и прижались друг к другу. Им, наверное, хочется пожаловаться кому-то на ветер и сены. Но кто пустит в душу. Она нынче на тяжелых замках. Эти замки и решетки нынче на всех дверях и на окнах, и никто не зовет к себе, не приглашает на чай. А если и прорвется в такой дом, то не жди ни тепла, ни привета. Так бывает, когда тебя в холодной нетопленной квартире укроют ночью не пуховым одеялом, а суконным. Под таким одеялом, конечно же, не погибнешь, но и не согреешься, как ни пытайся» [1, 15]. Неодушевленные объекты (ветер, метель) включаются в общий круговорот событий и усиливают эмоционального переживания. Рефреном звучат стихи из поэмы Блока «Двенадцать»: «Ветер, ветер, на всем белом свете...». Образ льдинки, многократно повторяясь, соединяет лирический и эпический сюжеты: «Ведь мне тяжело, одиноко, а в груди стоит, не проходит льдинка и мешает дышать» [1, 4]; «Только вот мало радостей в нынешней жизни, а все больше печалей, по-

терь. Да и сама жизнь твоя убывает, как льдинка на солнце» [1, 68]; «Наглядись на него, налюбуйся... И особенно, Вань, запомни глазенки. Ишь как играют. Как льдинки... Как льдинки...» [1, 98]. Два мира – элегический и эпический – описаны как взаимопроникающие, поэтому время рассказа (событийное) и время рассказывания (повествовательное) то дистанцируются за счет снов, видений, воспоминаний, то сближаются в размышлениях рассказчика о жизни и смерти, о любви и предательстве.

Сюжет повести строится как процесс рассказывания. Дневниковая манера повествования позволяет убедить читателя в реальности описанных событий и создает условия для доверительного разговора: «А сейчас отвлекусь на секунду от своих тетрадок и попробую сам оправдаться. Но только зачем, почему? Разве я в чем-то виноват перед тобой, мой читатель? – Сразу заволновалась душа, и я с ней согласен. И все-таки мне тревожно, нехорошо, точно предстоит сдавать тяжелый экзамен. И это правда. Мои записки – экзамен и есть. Ведь я задумал написать историю друга, а разрешения у него не спросил. Конечно, Иван Иванович – добрая душа, но все равно не знаю, чем это все закончится, чем обернется. К тому же постоянно боюсь, что мне не поверят» [1, 29]. Обращение к «проницательному» читателю заставляет вспомнить жанровые формы литературного дневника: «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Дневник писателя» Достоевского, в которых личные переживания с течением времени становятся незаменимым историческим документом эпохи.

Главный герой сетует на то, что «память хромает», поэтому и решил написать дневник-исповедь: «Ведь дневник – всегда исповедь, в которой много тайн и признаний. Мои же тетрадки открыты для всех. Я даже мечтаю, чтобы после моей смерти их многие прочитали, – все мои друзья и соседи, конечно же, родные. А прочитав, вспомнили о нас добрым словом» [1, 5]. Он спешит завершить воспоминания о всех близких и родных, о деревне Снегири, о военном детстве, стремится правдиво изложить историю жизни своих друзей: Ивана Николаевича Вязникова и Геннадия Шестакова. Рассказ, записанный в дневнике, имеет свой сюжет, состоящий из ряда историй из жизни Ивана Николаевича. Поэтому рассказчик считает себя лишь очевидцем, наблюдателем и не считает нужным сообщить своего имени: «Конечно, и у меня есть имя, фамилия, но в этой истории такие подробности даже излишни, к тому же я всего лишь свиде-

тель событий. И свидетель, как говорят, со стажем. Ведь через два года мне стукнет семьдесят, а в старости мало веселого» [1, 6].

Однако дневник выполняет и традиционную функцию: является средством самохарактеристики персонажа, формой исповеди героя: «Мой дневник – мое утешение и еще он – советчик и друг». Рассказчик стремится жить «по совести, по душе», а душу тревожат не только воспоминания, но и мысли о нынешней жизни, о смерти, об одиночестве: «И мне грустно, мне одиноко, потому что в своей квартире я точно в клетке. Месяц назад жена уехала в соседний город – в Тюмень к нашему сыну Володе. У них там появился малыш – долгожданный сынок. Вот и поехала моя половина наниматься в няньки. После ее отъезда что-то случилось – просто не нахожу себе места. Наверное, не привык жить один. От того и страдаю...» [1, 3].

Сказовая форма повествования, «построенная в основном как монологическое повествование с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи» [5, 355], позволяет раскрыть характер рассказчика через его отношение к другим персонажам, которых он сам и описывает: «...в душе не стихает вопрос – хватит ли сил, хватит ли смелости, дотронуться до самого святого, заветного, ведь этот однорукий Геннадий со своим Ваней Вязниковым – мои друзья детства, мое прошлое и моя колыбель. И как я буду их судить на этих страничках, как выносить приговор, а ведь придется – никуда от этого не уйти...» [1, 55].

Уже в начале повествования рассказчик утверждает, что «все старики, точно дети» верят в переселение душ: «Кстати, сам, я тогда был птицей, я точно знаю, уверен! Вот только какой птицей – не стану гадать. Хорошо бы – голубем или чаечкой и не приведи Бог – кукушкой. Эта птица – вечная горемыка» [1, 3]. Ответ на вопрос – какой птицей? – дан в главном событии истории, рассказанной в дневнике: встрече Ивана Николаевича с другом Геннадием, когда «залетела к ним зловещая кукушечка», «которая однажды сделалась человеком. Правда, без имени, без фамилии, без домашнего адреса. Ну и что из того. Все равно эти двуногие живут среди нас» [1, 34]. Рассказчик просит не торопить рассказ о кукушечке, потому что она «на своих крылышках принесет столько печали...», а вспоминает военное детство в родных Снегирях, концерт ленинградцев-детдомовцев. Дети пережили морозы, голод, бомбежки, гибель родных, но не чувствовали себя сиротами, потому что у них был Ленинград. Герой помнит, как

просил мать взять в семью детдомовца или собаку Степу. Готовность «всех сироток прижать к себе, обогреть» роднит его с друзьями детства. Название главы «Баю-баюшки-баю...» заставляет читателя вспомнить колыбельную песню, которую пела ему мама. Но свою колыбельную никогда не услышит подкидыш, у которого, как и у его матери-кукушечки, нет «ни имечка, ни фамилии».

Герои повести больше всего боятся «потерять себя». 88-летняя Татьяна Васильевна Вязникова страдает от того, что «...память вся высохла. Все забыла, перезабыла, а раньше всего “Евгения Онегина” – назубок» [1, 14]. «Без имени» – клеймо сироты – становится «черной меткой» всей «нынешней» жизни. Геннадий в письме сообщает другу: «Сейчас кругом так – были у нас Снегири, а стало – сорок седьмой километр. То ли прозвище это, то ли насмешка. Поди насмешка...» [1, 18]. Родина героев – деревня Снегири – стала «чужой и мертвой деревней», старое кладбище закрыли, хоронят на новом месте, «в сыром и темном углу», «и даже имени у кладбища нет, а называется как-то смешно – “восьмой километр”» [1, 95]. Геннадий спрашивает друга: «А с нами-то че сделали, со стариками? Мы ведь тоже теперь без имени. Говорят, что мы – каки-то совки. Че это, Ваня, такое? То ли прозвище это, то ли обезличка кака-то. Как допустил Господь...».

Таким образом, жанровое обозначение повести «Без имени» – современная элегия – помогает понять авторскую концепцию человека и времени, способы художественного мировидения и жанрового моделирования.

#### Список литературы

- 1 Потанин В. Ф. Последние дни лета. Повести, рассказы, дневники. – Куртамыш : ГУП «Куртамышская типография», 2012.
- 2 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
- 3 Головкин В. М. Герменевтика литературного жанра : учебное пособие. – М. : Флинта ; Наука, 2012.
- 4 Новый энциклопедический словарь / ред. А. Махов, Л. Петровская, В. Смолкин, В. Шолле. – М. : Рипол классик, 2006.
- 5 Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
- 6 Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб. : Изд-во РХГА, 2008.

*О.Д. Постовалова  
(Курган, Россия)*

## **ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В СБОРНИКЕ В.И. ЮРОВСКИХ «УТРОТВОРЕЦ»**

Творчество В.И. Юровских является знаковым для зауральской литературы. Его произведения – это ода родному краю, его природе, людям. Сам Василий Иванович родился и вырос в Зауралье, в селе Юровка Шадринского района. В школьные годы писатель увлекся литературным творчеством. Первые его произведения были о родной природе, воспеванию которой Василий Иванович посвятил всю свою жизнь.

В.И. Юровских заочно учился на факультете журналистики Уральского государственного университета им. А.М. Горького, а также на литературном факультете Шадринского педагогического института. Работал литературным сотрудником районных газет Белозерского, Далматовского и Шадринского районов, занимал должности ответственного секретаря, заведующего отделами и заместителя редактора. В 1957 году был принят в Союз журналистов СССР, в 1975 году – в Союз писателей СССР. Лауреат многих престижных премий в области литературы: удостоен премии журнала «Наш современник», диплома Всероссийского конкурса на лучшую книгу для детей, звания лауреата конкурса «Человек и природа», проведенного «Литературной Россией» в честь 125-летия со дня рождения М.М. Пришвина.

Из-под пера Василия Ивановича за несколько десятилетий литературной деятельности вышло более десяти сборников прозы, основной темой которых была тема природы. Произведения Юровских наполнены особой радостью, теплом и светом, которые исходят от общения с ней. Удивительно тонко и лирично описывает Василий Иванович красоту родного края. Ярким примером таланта автора является сборник рассказов «Утротворец», вышедший в 2007 году. Произведения данного сборника являются объектом нашего исследования. Цель статьи – рассмотреть пространственно-временную организацию произведений сборника «Утротворец».

Объемной панорамой предстает перед нами природа Зауралья в сборнике В.И. Юровских. Пространство на протяжении сборника меняется от космических размеров до размеров маленькой травинки, которую с удивительным трепетом описает автор, отыскивая в ней необычные черты: «Слушаю перешепот лесной и спускаюсь в низину. Из отавы приподнялась тоненькой девочкой поздняя купавка. Золотеет ее головка, и сама она, холодная, вздрагивает от утренней сырости. И совсем по-летнему раскрылся жарко-желтый козлобородник, и в болотине взяла и расцвела скромная калужница» [2, 118].

Читая рассказы В.И. Юровских, мы не только видим, но и слышим, ощущаем явления природы: «Идем в кустарниковую сумеречь за сушняком, продираемся сквозь заросли, сквозь сочность зелени. То напахнет, как ужалит крапивой, то ощутишь вблизи приятную черемуховую горчинку» [2, 78].

Пространство родной земли в рассказах автора всегда наполнено жизнью: мы слышим пение птиц, наблюдаем за повадками диких животных, видим особенности рыбалки. Автор окружен обитателями леса, с которыми так охотно знакомит читателей: «Клев не "жадный", однако мы как-то не заметили, когда вокруг нас и березы, и кусты ожили птицами. По вершинам с лопотаньем перепархивали сороки, а низом запорхали с писком большие синицы, гаечки, лазоревки и даже поползни. За компанию с ними прилетели и малые пестрые дятлы...» [2, 158].

Живое пространство земли противопоставлено прекрасному, но холодному и неживому пространству неба. Особенно отчетливо это противопоставление видно в рассказе «Луговые звезды». После дневной изнуряющей жары, удачной рыбалки автор нашел стожок сена для ночного отдыха и увидел удивительную картину: «Почудилось ночное небо на лугу – как он вызвездил ромашками, одуванчиками и клеверами, ночными фиалками и лабазником. А может, это небо отразилось на росистой луговине?...

Высоко-высоко, аж дух перехватило, небо тоже разлепестилось звездами-ромашками, иные горели одуванчиками или кустились лабазником. Заманчиво... Но ведь там играл и холод, недоступные цветы-звезды еще никого и никогда не обогрели» [2, 89].

Автору ближе родная земля-матушка с ее просторами, согревающими душу человека, наполненными звуками жизни: песнями птиц, криками

животных, шорохом трав: «Даже роса не охладила мои звезды-ромашки, они отдавали тепло и запах родной земли, по ним там и сям кликали друг друга перепела... А если хорошо прислушаться, непременно слух уловит бубенцовые капли росы, что скатывались с белых ресниц ромашек в густое подтравье» [2, 89-90].

Пустое пространство в природе приобретает отрицательную коннотацию в произведениях писателя. Пустота – синоним смерти природы, виновником является человек, действия которого приводят к ее опустошению. В рассказе «Птичий приют» Юровских рассказывает историю названия степи за городом Шадринском. Местные жители прозвали ее пустырем сразу же после появления первых многоэтажек, когда вырубилеи небольшой лесок и разрыли степь бульдозеры: «Сгубили степь, сейчас ни одной птичьей песни не услышать! – сердито заметил знакомый биолог. – Вот теперь и верно пустырь» [2, 172].

Природа не терпит пустоты. Человек должен научиться жить в мире и согласии с ней, чувствовать ее, понимать ее язык – такова основная мысль автора. Единение с природой возвышает человека, очищает его душу. Такое понимание природы ведет к ее одушевлению, пространство природы приобретает мифологические черты. Нередко даже растения оживают под пером автора, приобретая черты человека. В рассказе «Заступницы» грибы – это былинные воины-богатыри: «Старинной дорожкой, чья твердь угадывалась еле приметным швом меж рукавом и становиной, пестрели сыроежки и загорелые, смуглолицые валуи-слизуны, а с обочин дозорили плечистые белые грибы – ни дать, ни взять русские богатыри-дружинники... А уж обабков и в новых, и в поношенных шапчонках вовсе не счесть, а уж красношеломных подосиновиков сколько... Как есть собралась русичи дать битву на поле Куликовом» [177].

Не случайно в сборнике так частотны фольклорные образы и мотивы. Одними из центральных мифологических образов в произведениях В.И. Юровских являются образы земли, неба и воды.

Обратимся к образу земли, которая в мифологическом сознании представляла женское начало, символизировала плодородие. А.Н. Афанасьев отмечал: «...Наш простолюдин небо называет отцом, батюшкою, а землю – матушкою, кормилицею; в эпическом языке сказок и песен постоянно повторяющееся выражение: мать сыра земля означает – землю увлажненную, оплодотворенную дождем, и потому способную стать мате-



рю» [1, 66]. Такой образ земли-матушки характерен и для произведений В.И. Юровских: «Уснула земля и спит, ровно дышит уставшей грудью, словно мать многодетной семьи. Отдыхает она, и вздохи ее рождают туман, а он освежает травы и деревья... Тепло земли идет через стог сена и по-матерински согревает нас с сыном» [2, 379].

Обильные урожаи родной земли отождествляются со сказочным образом скатерти-самобранки: «И весь я в сладостном ожидании: вот-вот раскинет земля скатерть-самобранку, пойдут по грибы и птичьи песни наши люди, и будет у них на сердце тоже солнечно и радостно» [2, 70]. Дары скатерти-самобранки помогли выжить юровчанам в тяжелые годы войны, земля матушка словно жалела их – все четыре года войны были урожайными на хлеб, травы, грибы и ягоды. Родная земля пощадила и отца автора на войне. Дважды его заваливало землей от взрыва, но он выжил: «То, Вася, земля-то наша русская, а не чужая... А своя разве может насмерть зашибить своего же солдата? Нет, не может» [2, 315].

Но земля-матушка и наказывает людей за их корыстное отношение к ней. В рассказе «Куличок» автор на охоте знакомится с конюхом Пашей, человеком равнодушным к окружающей природе. Вырубленные человеком леса, заболоченные озера, загубленная пашня – все это вызывает возмущение и душевную боль героя. Природа словно вторит словам Пашши. Безудержная стихия обрушивается на автора и остальных охотников. Глядя на бушующую грозу автору кажется, что «...это вовсе не стихия, а сама земля разверзлась истерзанным болотом, разгневанно вздыбилась и силится вырветь свою боль, очиститься от человеческой скверны?..» [2, 337].

С мифологическим образом земли-матушки связаны образы неба и солнца: «А час за часом – и ночи конец. С востока чуть заметный свет пробивается, словно какой-то богатырь идет и пером жар-птицы путь себе высветляет» [2, 124]. В образе сказочного богатыря солнце возникает и в рассказе «Хохлушки»: «Тебе показалось, будто под березовой дубравой побережья Крутишки распрямляется большой яснолицый великан. И когда он встанет во весь рост и поднимет веки – будет светло и жарко до самого вечера» [2, 187].

Небо в древних мифологических воззрениях олицетворялось в мужском образе. Так, у древних славян небо – это бог Сварог. По мнению А.Н. Афанасьева, «слово “svarga” употреблялось и в смысле прозвания

Солнца, как светлого, блестящего бога, шествующего по небесному своду. Сварог, как олицетворение неба, то озаренного солнечными лучами, то покрытого тучами и блистающего молниями, по указанию наших памятников, признавался отцом солнца и огня» [1, 67].

Еще одним мифологическим образом в сборнике является образ воды. Воспринимая землю как живое существо, первобытные люди «сравнивали широкие пространства суши с исполинским телом, в твердых скалах и камнях видели ее кости, в водах – кровь...» [1]. Кровь земли – ее водные источники обладали целительной силой и многие были местом поклонения. Поэтому в сказках, например, так распространен мотив живой и мертвой воды. Живая вода придает силы человеку, возвращает его к жизни. Мотив живой воды встречается и в сборнике Василия Ивановича: «И вдруг пить захотелось. Не из омута, а из ключей в согре. Вода там живая, поди, тысячи лет сочится из земли» [248]. А в рассказе «Согра» автор повествует о почитании местными жителями ключей, бьющих из-под земли: «Не зря в старину юровские мужики за три версты ездили сюда (к ключу), воду для чая на праздники брали. Не прихоть то, а вкус и почтение земле-кормилице» [2, 126].

Мифологические образы земли-матушки, неба и воды гармонично вписываются в конкретное географическое пространство сборника, что создает особую атмосферу произведений. Благодаря этим трем образам разрозненные локусы, описанные в рассказах, выстраиваются в стройную картину мироздания, где человек является неотъемлемой частью природы.

Основным образом, связывающим отдельные географические локусы в сборнике «Утротворец», является образ дороги. Мотив путешествия – ведущий мотив в произведениях Василия Ивановича, а образ дороги позволяет связать воедино не только пространственные точки, но и различные временные отрезки, представленные в сборнике: «И узнавал и не узнавал я леса да болотинки, мимо которых лет тридцать с гаком ходил из Юровки в Уксянскую школу. Большой дорогой, как мы называли грейдер из Далматово, получалось в два раза дольше, на попутный грузовик осенью и то не было никакой надежды...» [2, 291].

Путешествуя по родному краю, автор вспоминает былые времена: это и далекое время предков, пришедших жить на Урал, и время молодости родителей, и время Великой Отечественной войны, и послевоенное время. Одним из приемов ретроспекции является включение в структуру

произведений исторических и топонимических преданий. В рассказе «Тайна бора» действие исторического предания, рассказанного герою бабушкой Лукией Григорьевной, относится к стародавним временам: «Слышь, Васько, что ране люди баяли про наш-то бор. Погибла в ем дева-краса Дуняша...» [2, 326]. Отнесение времени предания к далекому прошлому подчёркивается мифологическим мотивом превращения девушки в лебедя: «А сама Дуняша, сказывали, обернулась белой лебедью и улетела в края заморские» [2, 326].

Топонимические предания, включённые в структуру произведений, так же, как и исторические, раздвигают пространственные границы сборника, позволяя автору свободно перемещаться в прошлые времена: «Вспомнилось название здешним лугам – Веселуга. Поди предки не рассыпали попусту слова направо и налево, знали, где они должны прорасти и оставить память. Веселые, стало быть, луга были раньше, радостные» [2, 37]. Или другой пример из рассказ «Воронья Одина»: «Сотни лет назад скатал на веселом угоре первую избу мужик Макаров ... И стояла на угорине деревня Макарова» [2, 323].

Часто автор в своих воспоминаниях возвращается во времена тяжелого военного детства. Отправной точкой для таких воспоминаний является конкретный географический локус. В рассказе «Огонек в окошке» автор, идя по ночному лесу, видит желтую луну, которая напоминает ему свет в окне. Этот образ уносит автора во времена его голодного, но счастливого военного детства: «Сжалась изба сосновыми рядами бревен, мшистые пазы берегут малиновое тепло железной печки. Под нее забралась струисто-серая кошка Муська, и как вчера потянуло палениной, медленно расплывается хребтиной кошки бурое пятно. Русоволосый парнишка отодвинул книжку, подлил сала в плошку из картофелины и, поправив фитиль из скрученной тряпочки, загнал кошку в подпол» [2, 359].

Конкретно-историческое время в произведениях В.И. Юровских вписывается в циклическое время жизни природы, которое измеряется сезонными изменениями и крестьянскими работами. Самым любимым временем года для автора является весна. Не случайно сборник открывается рассказом «Веснозапев» и заканчивается рассказом «Родные», в которых время действия – ранняя весна – время пробуждения природы, ее обновления.

Весна в произведениях автора – это и период в жизни человека. С этим образом связан мотив скоротечности человеческой жизни. Но это не вызывает горьких сожалений, потому что жизнь окружающей природы бесконечна. Не случайно рассказ «Вечный пир», в котором автор вместе с сыном радуется весенней природе, заканчивается такими словами: «И на всем этом необозримо-песенном пространстве земли, до священного и до боли дорогого холмика на погосте, длился вечный пир жизни» [2, 312].

#### Список литературы

1 Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. – М. : Советский писатель, 1995. – Т.1. – 400 с.

2 Юровских В. И. Утротворец : рассказы. – Шадринск : Исеть, 2002. – 398 с.

*Г.М. Самойлова  
(Курган, Россия)*

## **РУССКАЯ ИПОСТАСЬ РАЗБОЙНИЧЬЕЙ ТЕМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ**

В древних римских юридических сборниках зафиксирован закон, приписываемый Солону, в котором перечислены три равноправные профессии: моряк, купец и пират. Морские разбойники обозначены Гомером как «мужи, промышляющие морем». Так что разбойничья тема имеет давние традиции и в жизни, и в литературе. Она из числа сквозных, проходящих через всю мировую культуру и фольклор.

В эпоху романтизма XVIII–XIX веков в Европе явились и тиражировались лики благородных разбойников, гордых, часто одиноких и непонятых, но стремящихся восстановить нарушенную в «гнусном» мире справедливость. Ярко и дерзко пиратство опозитизировано в «Корсаре» Байрона, написанном в 1814 году. Пьеса «Разбойники» Шиллера – это свой аспект знакомой темы. Пьеса пользовалась успехом в революционной России. Роман Вальтера Скотта «Робин Гуд» был обращён к образу легендарного разбойника, помогавшего бедным. В разных жанрах поэзии, драма-

тургии и прозы пробивала себе дорогу разбойничья тема, соотнесённая с мыслью о нарушенной социальной справедливости, воле и просторе.

В 1840 году английским писателем Ф. Мариеттом был написан «Персиваль Кин», изобразивший негра-пирата, борющегося с расовой дискриминацией. Не обошёл эту тему и Ф. Купер в своём «Красном корсаре». В 1883 году в романе Р. Стивенсона явился запоминающийся образ Джона Сильвера. Это был порождённый самой эпохой бездуховный, эгоистичный и материально озабоченный злодей, для которого не было ничего святого. Так разбойничья тема развивалась и эволюционировала в соответствии с общественными метаморфозами.

Стойкое бытование разбойничьей проблематики в жизни и литературе тесно связано, кроме всего прочего, с действиями верховной власти, часто действующей по-разбойничьи, то есть грабя и убивая. В «Мёртвых душах» Гоголя Чичиков в гостях у Собакевича говорит о «приятности» губернатора, на что получает ответную реплику хозяина: «Первый разбойник». Действие порождает симметричное противодействие. Это прекрасно понимал Лев Толстой, предлагавший Александру III, пришедшему к власти после убийства народовольцами Александра II, разорвать порочный круг, не убивать народовольцев, а противостоять им духовно, выдвинув иную, более соблазнительную для них концепцию. Насилие власти в данном случае не решает проблему, а загоняет её в угол.

Русская ипостась разбойничьей темы, опираясь на мощную мировую традицию, обладает некоторой спецификой. Отчаяние, безысходность и равнодушие властей к людям вербуют в ряды разбойников и пушкинского Дубровского, у которого по бумаге было несправедливо отобрано имение всеильным Троекуровым, и гоголевского капитана Копейкина, достойно послужившего Отечеству и превратившегося в инвалида без всяких средств к существованию, которого власть не хочет замечать, а также тишайшего маленького человека Башмачкина, грозный призрак которого после смерти сдирал шинели со значительных лиц.

Часто с разбойничьим образом жизни ассоциировалась органичная для русской ментальности мечта крестьянина о просторе и воле. В пословицах, собранных В. Далем, обнаруживается стремление образно, иносказательно намекнуть на ремесло, прямое название которого табуируется: он портняжничает, по большим дорогам шьёт дубовой иглой, мастерская его на большой дороге под мостом. Или: он такой землемер, что подушку из-

под головы отмежует. Тёмная ночь, кистень, красная рубаха да место под мостом или за углом – это повторяющиеся приметы разбойничьего «ремесла».

В русских пословицах намечен также аспект, связанный с душегубством: сгубить легко, да душе каково? Считалось, что виноватого кровь – вода, невинного кровь – беда. Поэтому грабили богатых, наживающихся на чужом горе. Разбойники пользовались поддержкой нищего населения, которое и само в неурожайные годы грабило купцов и обозы на проезжей дороге. Население не очень трепетало перед душегубами, так как «голый разбою не боится». В разбойнике видели просто человека. В народной песне беглый каторжник говорил, что «хлебом кормили крестьянки меня, парни снабжали махоркой». Стоит заметить, что сами сострадательные русские люди за всю свою историю редко жили в спокойствии и сытости.

Старинная былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике принадлежит к числу самых распространённых на Руси. Собираателями сделано более 100 записей. Их можно найти в сборнике Кирши Данилова, в собрании П.Н. Рыбникова, А.Ф. Гильфердинга и др. Негативная оценка образа Соловья-разбойника в них преобладает. Злодей обречён и знает об этом. Обычно разбойники подобно птицам на деревьях поджидали свою жертву и со свистом набрасывались на неё. Если государство не занималось «защиткой» дорог, то возникали целые разбойничьи армии. Так было в «бунташном» XVII веке, во времена Разина и Пугачёва и т.д. Амбивалентность разбойника, готового на злые и добрые поступки, демонстрировал известный средневековый персонаж Ванька Каин.

Литература XIX века продолжала и развивала старинную тему. Стихия «тайной свободы», пронизывающей всё творчество Пушкина, обрела реальные очертания в изображении разбойничьей вольницы. В ранней романтической поэме «Братья разбойники» ведущей оказывается тема дружества, привязанности друг к другу персонажей, для которых целый мир, их отвергший и ими отвергаемый, – безлюдная пустыня. Разбойники Пушкина – это, прежде всего, люди. И далеко не самые худшие. Можно предположить, что семь богатырей в «Сказке о мёртвой царевне», которые уединённо живут в лесной глуши, но иногда куда-то уходят, – это тоже разбойники, промышляющие на большой дороге. При всём том их поведение в сказке безукоризненно. Чего стоит хотя бы сцена сватовства, когда братья смиряются с решением царевны сохранить верность Елисею.

Но самый знаменитый пушкинский разбойник – это Пугачёв в «Капитанской дочке», воплощающий в себе мощную иррациональную стихию и несущий в себе черты «хорошего» народного русского царя. Образ Пугачёва раскрывал Пушкину тайные приметы национального характера, скрытые чаяния которого воплощал бунтарь. Поэтому автор не отрывал глаз от головы «злодея», от постоянно меняющегося выражения его лица. Разбойничья «оппозиция» реальной власти вызывала сочувствие автора, хотя он и его персонаж чувствовали гибельность избранного пути. Сама Екатерина II – это бледное «изображение с изображения», то есть с картины художника Боровиковского. Такова позиция автора, весьма сурово относящегося к императрице.

Разбойничья проблематика, разрабатываемая Пушкиным в разных регистрах, была подхвачена и поэтами-современниками. В творчестве А. Полежаева есть и «Тюрьма», и «Осуждённый»... Обращение к разбойничьей теме помогает автору наиболее выразительно передать то, что его мучает:

Знали все меня – знал и стар, и млад,

И широкий дол, и дремучий лес...

А теперь на мне кандалы гремят

Вместо песен я слышу звук желез...

В поэзии А. Кольцова вольное разбойничье житьё противопоставлено серым будням:

Стану в тех лесах

Вольной волей жить,

Удалой башкой

В околотке слыть.

О разбойниках думал и писал Достоевский, вблизи наблюдавший на каторге их жизнь. Любопытна непосредственная корреляция разбойников с официальной властью, которую можно встретить в монологе князя Мышкина из романа «Идиот»: «Убийство по приговору несомненно ужаснее, чем убийство разбойничье. Тот, кого убивают разбойники, режут ночью, в лесу, или как-нибудь, непременно ещё надеется, что спасётся, до самого последнего мгновения. Примеры бывали, что уже горло перерезано, а он ещё надеется, или бежит, или просит. А тут всю эту последнюю надежду, с которой умирать в десять раз легче, отнимают наверное» [1].

К концу XIX века разбойничья тема в традиционном своём звучании воспринимается уже иронически. Стереотипизированная, уже достаточно затасканная она воспринимается как нечто пошлое, искусственное в произведениях Чехова. В повести «Степь» рассказы Пантелея о разбойниках образуют целый цикл, где непременно присутствуют жертвы и хищники: «Посреди подвала стоят человек десять народу в красных рубахах, засучили рукава и длинные ножики точат...Эге! Ну, значит, мы в шайку попали, к разбойникам...» [2]. Щемяще-сладкое чувство ужаса, испытываемое слушателями Пантелея, не разделяет повествователь в повести Чехова: «Впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своём веку всю Россию... обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было».

Однако XX век с его неоромантизмом облёк старое «разбойничье ядро» в новые, экзотические одежды. В поэзии Гумилёва возник привлекательный образ сильного мужчины-конкистадора, участника грабительских и жестоких походов в Америку, который «из-за пояса рвёт пистолет», легко находя повод для уничтожения окружающих. Модернизированные, декоративные образы разбойников воплощали в себе извечную мечту о воле и освобождении от рутины. Необычные и обаятельные пираты и контрабандисты появились в поэзии Багрицкого, Светлова и других авторов:

Вьётся по ветру весёлый роджер  
Люди Флинта песенку поют.

В начале XXI века, когда поэзия уже во многом потеряла власть над душами, а слово девальвировалось, возникло стремление увидеть в реальности необычных и сильных людей. Разбойничья тема приоткрывает зловещие грани в новейшее время. После короткого увлечения образами киллеров, этими платными убийцами, которые до сих пор мелькают во многих фильмах, не совсем случайно возник интерес молодёжи разных стран к экстремизму...

Таким образом, бесконечно меняя внешние приметы, разбойничья тема проходит сквозь столетия, сохраняя в неприкосновенности своё ядро, которое опирается на глубинные представления и ассоциации, живущие в подсознании человека. Там же, по Юнгу, живёт мечта о рае на Земле, которую, по его мнению, ничем не искоренить. Тенденций к редуцированию разбойничьего начала не наблюдается. Население многих стран Земли



рассматривается «золотым миллиардом» как средство наживы. Растоптанное человеческое достоинство как и у пушкинского Дубровского вызывает к отмищению. Разбойничья стезя для отчаявшихся выступает в роли кажущегося социального регулятора, восстанавливающего в оппозиции к властям нарушенное равновесие, гармонию и социальную справедливость.

Список литературы

- 1 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. – Т. 6. – С. 25.
- 2 Чехов А.П. Полное собрание сочинений. – Т.3. – С. 72.

*Е.В. Коробова*  
(Курган, Россия)

## **ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ПОРТРЕТ И.С. ТУРГЕНЕВА В ПЕРЕПИСКЕ С ПОЛИНОЙ ВИАРДО**

В мемуарно-биографической литературе эпистолярный портрет занимает особое место. Он является отражением образа реального человека, личности автора, его жизни, биографии. В творчестве многих писателей эта связь прослеживается отчетливо и дает основание говорить о принадлежности жанра эпистолярного портрета к мемуарно-автобиографической литературе.

Анализируя портрет как самостоятельный жанр искусства, М.И. Андроникова приходит к выводу: «Портрет есть своего рода художественная модель реального конкретного человека, его фон, его индивидуально-неповторимые связи с окружающим миром» [5, 5].

Это определение позволяет рассматривать эпистолярный портрет как составную часть литературного портрета. Эпистолярный портрет И.С. Тургенева – это «речевой портрет» писателя, отраженный в письмах.

Тургенев любил и умел писать письма, но не к родным, а к друзьям. Здесь он бывал и достаточно болтлив, и вполне откровенен, и весел, и серьезен, смотря по обстоятельствам. Его дружеские послания полны откликов на все текущие события интеллектуальной жизни – литературы, театра, искусства; они очень содержательны и очень примечательны по своим литературным и стилистическим особенностям. Есть среди них и письма романтического склада, полные лирики, живописности, пейзажных зарис-

совок, родственные его ранним стихотворным опытам, свидетельствующие о том, как быстро возрастала опытность его пера, и совершенствовалось его литературное мастерство [4, 303-312].

Анализ писем Тургенева к Полине Виардо позволяет сделать вывод о том, что, с одной стороны, письма помогают отобразить хронологию жизни писателя, а с другой, их можно рассматривать как творческую лабораторию, в которой содержится признание или размышление о замыслах создания произведения. Привлекает в письмах их внутренняя наполненность и речевой портрет писателя, который в силу особого характера отношений с Полиной Виардо раскрывается и передает всю полноту и гамму чувств.

Первый день знакомства Тургенева и Полины Виардо навсегда остался для Тургенева незабываемым. «Я ничего не видел на свете лучше вас... Встретить вас на своём пути было величайшим счастьем моей жизни, моя преданность и благодарность не имеет границ и умрёт только вместе со мною», – писал Тургенев Полине Виардо из Петербурга в 1864 году. С этого момента Полина Виардо – владычица его сердца. Возникает союз двух ярких талантливых личностей. По мере их сближения Виардо становится невольным исповедником Ивана Сергеевича. Он откровенен с ней. Доверяет ей все свои тайны. Она первая читает его произведения в рукописи. Она вдохновляет его творчество.

Динамику развития отношений между Виардо и Тургеневым можно наблюдать лишь по письмам Ивана Сергеевича. Письма Виардо к Тургеневу не сохранились. Виардо изъяла их из архива писателя после его смерти. Но даже читая письма только одной стороны, можно почувствовать силу и глубину любви писателя к этой женщине. Первое письмо Тургенев пишет сразу же после отъезда Виардо из России в 1844 году. Переписка налаживалась не сразу. Виардо отвечала не аккуратно и не давала свободы выражения Тургеневу. Но она не оттолкнула его, она приняла любовь писателя и позволила ему любить себя, не скрывая и своего чувства. Письма наполнены обожанием Виардо. Тургенев начинает жить ее жизнью, ее талантом. Он разбирает недостатки в ее творчестве. Советует изучать ей классические литературные сюжеты, дает советы и по совершенствованию немецкого языка.

Без Полины Виардо Иван Сергеевич чувствовал себя по-настоящему больным и разбитым: «Я не могу жить вдали от вас, я должен чувствовать

вашу близость, наслаждаться ею. День, когда мне не светили ваши глаза, – день потерянный», – писал он ей и, не требуя ничего взамен, продолжал помогать ей материально, возиться с ее детьми и через силу улыбаться Луи Виардо [3, 67].

Регулярность и обстоятельность писем Тургенева делают их интересным объектом для исследования. Особенно выделяется мотив тоски Тургенева по Полине Виардо во время их расставаний: «Пожалейте вашего бедного друга – в особенности за то, что он расстался с вами. Никогда еще разлука не была так тяжела: я ночью плакал горькими слезами», «Не могу вам сказать, как я был бесконечно грустен. – Эти дни в Берлине – эти неожиданные прекрасные свидания — всё это, и потом жестокое расставание – это, слишком много для меня; под тяжестью этих незабываемых переживаний я чувствую себя совершенно разбитым, так, как этого со мной никогда еще не бывало. Ах, мои чувства к Вам слишком велики и могучи. Я не могу больше жить вдали от Вас, – я должен чувствовать Вашу близость, наслаждаться ею, – день, когда мне не светили Ваши глаза, – день потерянный... Но довольно – довольно – иначе я не совладаю с собой...», «много я думаю обо всех вас; мысленно я всё время с вами» (11 января 1864 года), «пишу вам мое черное письмо. Разлука в самом деле началась... Нужно смириться и думать о возвращении» (14 января 1864 года). Письма полны заветных мыслей, интимных признаний: «Вы мой исповедник, говорю вам это, чтобы не было на свете ничего такого, чего бы вы не знали обо мне» (6 декабря 1864 года); «меня тяготит сама мысль скрыть от вас хотя бы и тяжелую, но интересную вещь» (8 /20/ декабря 1864 года) [2, 56-58].

Тургенев не только тосковал по ней, но и очень беспокоился о ее здоровье и самочувствии во время ее путешествий: «...боюсь, как бы вы не схватили простуды в ваших скитаниях. Берегите себя хорошенько, умоляю вас. В особенности меня пугает ваша поездка в Бремен; это так далеко...» (16-17 января 1864 года); «Очень доволен, что вы не едете в Бремен. Это дальнейшее путешествие теперь, когда еще стоят холода, вовсе мне не улыбалось, и я в тысячу раз предпочитаю знать, что вы спокойно сидите в вашем уютном гнездышке в Бадене...» (28 января 1864 года); «Теперь вы уже уехали, а я сижу за своим столом и мысленно следую за вами. У нас отвратительная погода, от беспрестанного ветра дрожат стекла, по меня утешает мысль, что вам не холодно, а это самое важное в дороге, и что вы

и Диди комфортабельно расположились в вагоне, где нет курящих» (25 января 1867 года, Баден-Баден) [1, 109].

В ранних письмах Тургенев обращается к Полине Виардо официально и сдержанно, но со временем изменяется форма обращения от сдержанного и официального до лично-интимного: «милая и добрая мадемуазель Виардо», «Дорогой и добрый друг», «дорогой и лучший друг», «милая госпожа Виардо», «Дорогая, хорошая госпожа Виардо», «Здравствуй, моя любимая, самая лучшая, самая дорогая моя женщина... Родной мой ангел... Единственная и самая любимая...» [1].

Тургенев писал Полине Виардо каждый день, письма были короткие и длинные, веселые и унылые, похожие на исповедь или простое описание всего того, что он делал в течение дня. Многие письма Тургенева превращались порой в настоящие дневники: «...эти два дня были у меня не очень веселые: вчерашнее утро ушло на похороны литератора, о котором я писал вам в предыдущем письме...», а иногда и длинные беседы: «...прошу вас передать от меня поклон... поговорим о другом... Говорю вам: до свидания, ... Очень, очень нежно целую ваши милые, любимые ручки...» (16, 17 января 1864 года). «Я написал письмецо Виардо, где сообщил некоторые подробности о моих делах – начиная со среды, дня моего приезда к моему другу Маслову. Видел моего брата, который тоже занят покупкой дома в Москве... Вчера вечером я отправился к длинному Васильчикову, чтобы повидать его сестру, княгиню Черкасскую, очень милую женщину; г-жа Васильчикова говорит о Баден-Бадене с живейшим сожалением. Я поддакивал ей, как вы, конечно, можете себе представить» [1, 48].

Некоторые письма охватывали несколько дней, а некоторые разбивались на часы и в течение дня дописывались и дополнялись новыми событиями. Некоторые письма носят отчетный характер: «Мне надо было вам отдать отчет за истекшие два дня. Утром... вернее, по утрам – я делал и принимал визиты; оба вечера посвящены музыке... вчера вечером был я на концерте... третьего дня видел Фауста... видел много знакомых» (10 (22) января 1864 года) [1, 20].

Ежедневные послания (для XIX века это единственная форма общения на расстоянии), переполненные впечатлениями и чувствами, свидетельствуют о глубине и искренности.

После каждого отправленного письма Тургенев с нетерпением ждал ответа и очень волновался, если подолгу его не получал: «...сегодня нет

письма, дорогая мадмуазель Виардо. А я так надеялся! Терпение! ... сегодняшняя почта ничего не принесла. Вот уже неделя, как я не имею от вас писем... в голову лезут всевозможные, самые нелепые мысли. Я уверен, что молчание это объясняется очень просто, может быть письмо просто затерялось...» (10/22 февраля 1864 года). И когда, наконец, он получал письмо, пишет: «Какое счастье! Сейчас только получил ваше милое письмо из Бадена... страшно счастлив и миллион раз благодарю вас...» (10/22 февраля 1864 года) [1, 77].

Многие письма Тургенева превращались порой в настоящие исповеди, полные заветных мыслей, интимных признаний: «...вы мой исповедник, говорю вам это, чтобы не было на свете ничего такого, чего бы вы не знали обо мне» (6 декабря 1864 года); «меня тяготит сама мысль скрыть от вас хотя бы и тяжелую, но интересную вещь» (8 /20/ декабря 1864 года) [1, 57].

Письма позволяют увидеть писателя и во время творчества, и после завершения своего труда, о чем он спешил уведомить Виардо: «Пользуюсь моим небольшим досугом и работаю с ожесточением; вчера я провел одиннадцать часов, повторяю: одиннадцать часов, за писанием. Я написал тот причудливый рассказ, о котором вам говорил и который принял более значительные размеры, нежели я предполагал сначала. Я вам его прочту, само собой разумеется – но когда? и где?... Я способен с сегодняшнего дня засесть за третий рассказ... Я стал немного похож на вас: в голове целый рой замыслов, которые мешают друг другу выйти наружу. Но я буду упорствовать и не возьмусь ни за что, пока первый не будет окончательно разработан. Все-таки некоторые из них я расскажу вам, ...вы должны будете полновластно высказать свое одобрение, и в таком случае, рано или поздно, вещь будет написана... Я сгораю от нетерпения прочесть вам, что я сделал. Все мое существо устремлено к вам, как воронка. Помнится, я от вас слышал это сравнение, ни могу им не воспользоваться, оно слишком точно подходит ко мне» (18, 24 февраля 1867 года) [1].

Тургенев очень восторженно принимал оценки своей возлюбленной. Для него важно было услышать именно ее точку зрения и ни чье мнение не могло омрачить ее слова: «Господи! Как я был счастлив, когда читал вам отрывки из своего романа. Я буду теперь много писать, – Кое-что буду писать, – сказал он.– Вот сколько лет мечтаю о том, чтобы сделать хороший перевод “Дон-Кихота”. Буду собирать свои воспоминания... Что же

делать!» [1, 391]. Любовь доставляла Тургеневу радость, она была источником его творческого вдохновения. Он всегда делился с Полиной Виардо своими замыслами, сообщал о работе и ее результатах: «...я каждое утро работаю, как негр, над тем маленьким рассказом, о котором я вам говорил; если так будет продолжаться, я окончу его ко дню отъезда и мне удастся прочесть его вам в Берлине». Полина Виардо всегда проявляла живой, неподдельный интерес к творчеству писателя. Однажды она заметила: «Ни одна строка не попадала в печать прежде, чем он не познакомил меня с нею. Вы, русские, не знаете, насколько вы обязаны мне, что Тургенев продолжает писать и работать» [1]. Некоторые исследователи считают, что это завышенная самооценка. Но письма Тургенева во многом подтверждают справедливость утверждения Виардо, которую он осыпал за внимание благодарностями: «В Берлине я, не щадя вас, прочту вам все до последней строчки, и от вас я буду ждать “подписи к печати”...вы знаете, что вы верховный судья и повелитель...» (25, 30 января 1867 года) [1, 34-36].

Тургенев был очень искренен и откровенен в своих чувствах с Полиной Виардо, писал до интимных подробностей о состоянии своего здоровья. Во многом это объясняется требованием самой Полины Виардо. Тургенев очень страдал подагрой, подолгу не вставал с постели и только в теплых краях он чувствовал себя лучше, так как российская зима плохо влияла на его суставы. «...С ногой у меня плохо: она распухла, и я почти не могу спустить ее на пол. Не знаю, что делать: продолжать ли путешествие или же остановиться в Кенигсберге...» (5 июня 1864 года); «...Дело идет на лад, но я не могу еще ходить то ость ставить ногу на пол, я вынужден тащиться, опираясь коленом на стул...» (6 июня 1864 года); «...я окончательно рухнул, насколько только возможно. Я больше не встаю с дивана, всякое движение мне причиняет боль...» (4 сентября 1864 года); «...моя нога опять пребывает в своем хроническом состоянии ни хорошем, ни слишком плохом...» (17 марта 1867 года) или: «...мне кажется, что сегодня с утра у меня меньше болит нога. Я хочу полечиться основательно, чтобы быть бодрым и здоровым...» (5 июня 1867 года) [1].

В письмах к Полине Виардо автор раскрывается со всех сторон, он предстает как зритель и критик с эстетически высокими запросами, как выдающийся литератор, заботливый и любящий романтик и, конечно же, как нежный, понимающий и чуткий собеседник.

Тургенев заботился не только о здоровье Виардо, но и вел ее дела в России: «Теперь, перейдем к более важному: к вашему альбому. Иогансен издает его; рукопись уже прошла через цензуру — это было необходимо; теперь начнут гравировать музыку “Цветка”. Рубинштейн распределил романсы в следующем порядке: “Цветок”, “На холмах Грузии”, “Тихая ночь”, “Полуночные образы”, “Шепот”, “Заклинание”, “Синица”, “Две розы”, “Ночью”, “Узник”, “Птичка божья”, “Звезды”. Как видите, мы издаем только двенадцать; издатель нашел, что этого достаточно. Остальные три мы оставляем про запас, для альбома будущего года, потому что будет и такой. Выбор делал Рубинштейн. Он отложил романсы: “Для берегов”, “Колыбельная песня” и “Ночью, во время бессонницы”. Издание будет в 1000 экземпляров, исключительно для России; вы получите 2500 франков, которые я вам привезу. Если... вы все-таки желаете, чтоб и эти три романса были включены в состав альбома, черкните мне словечко: ничего не может быть легче, как присоединить их к остальным. Через полтора месяца альбом выйдет в свет. Отвечайте мне немедленно!» (10 января 1864 года) [1, 90]. Во всех письмах к Виардо Тургенев очень чуток, бесконечно добр, романтичен и сентиментален. Он очень любил, когда о ней говорили восторженно. Как лейтмотив звучат признания — « Я счастлив», « Я радуюсь при мысли, что вас так любят в Берлине ...», «Я счастлив, когда думаю, как вас чествовали, приветствовали и каким вас окружали обожанием...», «Я очень счастлив, что лейпцигская публика ценит и любит вас...» (28 января, 6, 7, 15 февраля 1867 года) [1].

Несмотря ни на что чувство Тургенева к Полине Виардо с годами не ослабевало, а наоборот, усиливалось и обретало все новые оттенки: «...о, мой горячо любимый друг, я постоянно, день и ночь, думаю о Вас, и с такой бесконечной любовью! Каждый раз, когда Вы обо мне думаете, вы спокойно можете сказать: “...мой образ стоит теперь перед его глазами, и он поклоняется мне”. Это буквально так» (14 мая 1866 года); «... уверяю Вас, что чувства, которые я к Вам испытываю, нечто совершенно небывалое, нечто такое, чего мир не знал, что никогда не существовало и что во веки не повторится!» (5 июня 1867 года); «...мне приятно ощущать в себе после семи лет все то же глубокое, истинное, неизменное чувство, посвященное вам; сознание это действует на меня благотельно и проникновенно, как яркий луч солнца; видно, мне суждено счастье, если я заслужил, чтобы отблеск вашей жизни смешивался с моей! Пока живу, буду

стараться быть достойным такого счастья; я стал уважать себя с тех пор, как ношу в себе это сокровище. Вы знаете, то, что я вам говорю, правда, насколько может быть правдиво человеческое слово... Надеюсь, что вам доставит некоторое удовольствие чтение этих строк...» (19 октября 1870 года) [1, 231].

Эти признания позволяют биографам быть единомышленными во мнении о том, что «... до самой старости Тургенев любил избранницу своего сердца свежо и молодо, весенним чувством первой любви, в которой чувственность поднималась до чистейшего духовного огня» [6, 82].

#### Список литературы

- 1 Тургенев И. С. Полное собрание сочинений : в 28 т. – М. : Наука, 1964.
- 2 И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. – М. : Правда, 1988. – 557 с.
- 3 Тургеневский сборник : материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М. ; Л. : Наука, 1964. – Вып. 1.
- 4 Тургенев в воспоминаниях современников. – М. : Правда, 1989.
- 5 Андроникова М.И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино. – М. : Наука, 1974.
- 6 Лебедев Ю. В. И.С. Тургенев : кн. для уч-ся ст. классов ср. шк. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.

*И.М. Жукова  
(Курган, Россия)*

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»**

Образ студента был популярен в русской литературе XIX века, писателей интересовали условия формирования неординарных характеров. Студент – заимствование из немецкого, в котором Student восходит к латинскому *studens* – «учащийся», то есть человек, приобретающий знания и умения применить их на практике. Так, Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание» подробно исследовал психологию преступника – бывшего студента юридического факультета Родиона Раскольникова. Пи-



сатель вскрыл комплекс социально-философских причин преступления и показал губительную роль индивидуалистической теории на сознание человека, чей жизненный опыт не соответствовал уровню его знаний. «Проба» (убийство Алены Ивановны и Лизаветы) как способ самопознания («вошь я или человек») и миропознания (деление человечества на людей «обыкновенных» и «необыкновенных») приводит героя-идеолога к конфликту с нравственными законами и с собственной совестью.

Особое место в творчестве А.П. Чехова занимает рассказ «Студент», впервые опубликованный под названием «Вечером» в газете «Русские ведомости» 15 апреля 1894 года. И.А. Бунин вспоминал, как Чехов, раздраженный статьями, где его называли «нытиком», заметил: «А какой я нытик? Какой я “хмурый человек” какая я “холодная кровь”, как называют меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ “Студент”» [3, 186].

«Студент» может быть прочитан и как философская притча, и как рассказ новеллистического типа. Случайная встреча с вдовами становится источником нового знания студента о человеческой жизни и о мире: «А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светила холодная багряная заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [1, 395]. Прошлое, соединившись с настоящим «непрерывной цепью событий», открывает Ивану Великопольскому всеобщий закон бытия.

Чехова интересует процесс формирования ценностной модели мира в сознании человека, поэтому двуголосое повествование доминирует на протяжении всего рассказа. Событие рассказывания включает как внешнее, фабульное происшествие, действие, так и внутреннее «событие переживания». Автор занимает точку зрения главного героя и передает то, что видит, слышит, чувствует и знает студент. Активное использование несобственно-прямой речи позволяет имитировать непосредственное вос-

приятие происходящего и служит средством раскрытия внутреннего состояния героя: «Погода **вначале** была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но **когда стемнело** в лесу, **некстати** подул с востока холодный пронизывающий ветер, и все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и **стало** в лесу **неуютно**, глухо и нелюдимо. **Запахло** зимой» [1, 391].

Движение календарного времени вспять, от весны к зиме, включает студента в круговое историческое движение. Образ зимы в восприятии героя ассоциируется со временем суровых испытаний русского человека: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета – все эти ужасы были, есть и будет, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой» [1, 392]. Холод, ветер, мгла – традиционно враждебные человеку силы, олицетворяющие хаос, в круговом движении которого сбиваются пространственные, временные и ценностные ориентиры: «наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие».

«Холодная вечерняя мгла кругом» способствует смещению и наложению временных пластов. В сознании героя сосуществуют два времени: реальное и мифическое (евангельское). Соотношение этих темпоральных рядов оказывается «своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального» [5, 172].

Студент духовной академии, увидев костер на вдовьих огородах, вспомнил литургию «Двенадцать евангелий» и костер в саду апостола Петра, тайную вечерю, отречение от Иисуса. «Служба “Двенадцати Евангелий” – великопостное богослужение, совершаемое вечером Страстного Четверга. Вечером в Великий четверг совершается Утреня Великой пятницы, или служба 12-ти Евангелий, как обычно называют это богослужение. Все это богослужение посвящено воспоминанию спасительных страданий и крестной смерти Богочеловека. Каждый час этого дня есть новый подвиг Спасителя, и отголосок этих подвигов слышится в каждом слове

богослужения. В нем Церковь раскрывает пред верующими полную картину страданий Господних, начиная от кровавого пота в Гефсиманском саду и до Голгофского распятия. Переноса нас мысленно через минувшие века, Церковь как бы подводит нас к самому подножию креста Христова и делает нас трепетными зрителями всех мучений Спасителя» [6]. «Одиноким огонь» костра соединил прошлое и настоящее, открыл герою невидимую цепь событий и духовную связь апостола Петра с Василисой и Лукерьей: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [1, 394]. Чехов таким образом решал задачу «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни» [4, 34].

Контекстуальное значение хронотопа, исходя из идеи М.М. Бахтина, можно связать не только с развитием сюжета, но и с развитием персонажа, отметив возможность двойного сочетания мира с человеком: изнутри его — как его кругозор и извне — как его окружение. «Изнутри меня самого, в ценностно-смысловом контексте моей жизни предмет противостоит мне как предмет моей жизненной направленности. Изнутри моего причастного бытию сознания мир есть предмет поступка, поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела; центр тяжести его лежит в будущем, желанном, должном, а не в самодовлеющей данности предмета, наличности его, в его настоящем» [2, 234]. Возвращение Ивана Великопольского домой после охоты представляет собой горизонтальное перемещение: лес — тропинка на заливном лугу — река — гора — родная деревня. Однако «вневременье» превращает студента в мифического героя, участвующего в борьбе с Хаосом, воплощенным в образах «холодной вечерней мглы», «вечерних потемок». Огонь на вдовьих огородах позволяет герою перейти границу от тьмы к свету, соединить знание и жизненный опыт и понять главное в жизни человека и мира. Паром через реку, преодоление горного подъема символизируют границу-переход между «подпространствами» (В.Н. Топоров) единого мира. Особый символический смысл приобретает время описанного события. Страстная пятница — день памяти распятия, крестной смерти Христа во искупление грехов человеческих.

Однако траур в этот скорбный день находится в тесном союзе со светлой надеждой на скорое Воскрешение Иисуса.

Эмблематичность времени определяет организацию художественного пространства. Неслучайно в финале рассказа возникает идиллический образ будущей жизни, «восхитительной, чудесно и полной высокого смысла». Понимание правды и красоты как основы бытия восстанавливает душевную гармонию героя. Автор оставляет Ивана Великопольского в состоянии «невыразимо сладкого ожидания счастья, неведомого, таинственного».

Список литературы

- 1 Чехов А. П. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1984. – Т.2.
- 2 Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975.
- 3 Бунин И. А. Собр. соч. – М., 1967. – Т.9.
- 4 Линков В. Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. – М., 1982.
- 5 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Вост. лит. РАН, 2000.
- 6 Первая заповедь. Рф. URL: <http://xn----7sbbfdmbfp5eegh2plb.xn--p1ai/>

*Т.В. Казачкова*  
*(Курган, Россия)*

## **ТВОРЧЕСТВО К. СИМОНОВА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

*К 120-летию со дня рождения*

Нельзя не согласиться с П. Антокольским в том, что, «когда говоришь о Симонове, война представляется прежде всего». Великая Отечественная, и творчество Симонова в этот период. На первый взгляд – странно: ведь он начал печататься как поэт с 1934 года, когда работал то токарем, то механиком на московских заводах, параллельно обучаясь в Литературном институте им. Горького. Окончил его в 1938 году, а в 1939 уже был командирован на Халхин-Гол в Монголию, где бесчинствовали японцы. Критики той поры писали: «Стихи Самойлова о Монголии – одно из самых знаменитых явлений в нашей поэзии за последние годы». Короче

говоря, к началу Великой Отечественной он был уже известным в литературе человеком, тем более, что в театре Ленинского комсомола шли его пьесы: «История одной любви» и «Парень из нашего города». Последняя была представлена в марте 1941 (!) года. Были опубликованы и поэмы: «Победитель» (о Николае Островском), «Ледовое побоище» и др. Симонов уже в начале творчества заявил о себе как писатель многожанровый. И этот талант в полной мере проявился в годы войны, в годы народной трагедии, когда действительно «к штыку приравняли перо».

Нельзя не удивляться тому, что Симонов, участвуя в боях многих фронтов (Западном, Южном, Северном, Карельском, Белорусском, Украинском, на Северном флоте), прошел всю Восточную Европу, присутствовал 8 мая 1945 г. при подписании Акта о безоговорочной капитуляции Германии в Берлине и в эти же годы написал пьесы «Русские люди», «Жди меня», «Так и будет», повесть «Дни и ночи», рожденную из очерка, и две книги стихов: «С тобой и без тебя» и «Война», а также десятки очерков.

Кроме того, вел дневник – военные записи, как он это назвал позднее, на основе которых в 70-е годы появился двухтомник с комментариями, оценками событий 1941-1945 гг. уже с учетом архивных материалов и нового взгляда на трагические дни войны, на их причины и следствия. Это бесценная документально-публицистическая книга «Разные дни войны».

Таким образом, если пронаблюдать только жизнь Симонова на войне, то становится понятным, почему Б. Бялик назвал свою монографию о литературе этого периода «Подвиг литературы».

На фронт ушли более 1000 советских писателей и более 400 не вернулись. Симонов, к счастью, выжил. Подвиг литературы был уже в том, что в первые же дни был сформирован журналистский корпус (вся литература переместилась в газеты), в журналистику ушли такие мастера крупного жанра, как Л. Леонов, М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин, А. Фадеев. Что уж говорить о Симонове! С июля 1941 г. и до конца войны он был военным корреспондентом газет «Красная звезда», «Известия», печатался в «Правде» и, пожалуй, был единственным известным поэтом, который активно работал в жанре очерка. В этом уже и жанровое своеобразие его творчества, и заслуга его как писателя. Первое место среди жанров литературы в начале войны занимал именно очерк (художественный наряду с документальным). Это объясняется его жанровой природой: до-

кументальная основа, краткость, оперативность, актуальность, и события были таковы, что их хотели знать все и немедленно, и без очерка не обходилась ни одна газета. «Пиши о том, что *сам видел и пережил*... описывая зверства фашистов, указывай место, фамилии и имена пострадавших, имена героев – история скажет тебе спасибо», – требовала от своих военкоров «Комсомольская правда». А. Сурков справедливо определил очерк как «жанр-разведчик».

Требование документальной точности определяло и жизнь очеркистов на войне. Н. Тихонов в книге «Писатель и эпоха» пишет о Симонове: «Он сам идет в разведку, участвует в атаке, он на наблюдательном пункте, он на волжской переправе, под обстрелом, и всюду он искренен и прост. Никакого самолюбования, ни тени фальши, никаких трескучих, громких фраз» [6, 61].

Все эти знания, полученные на месте действия с риском для жизни, шли в очерки, которые и сейчас являются живыми свидетелями на суде истории, которую без конца пересматривают разного рода фальсификаторы. Фронтовые очерки – это действительно «строки, добытые в бою». Да, более четырехсот писателей-журналистов «пали смертью храбрых», как сообщалось родным в «похоронках».

К. Симонов увековечил память своих погибших товарищей образом Мишки Вайнштейна в романе «Живые и мертвые». Прототип – реально живший человек Михаил Берштейн.

Симонов многое пережил вместе с Мишей Берштейном, когда они были командированы газетой в действующую Северную армию и Северный морской флот. С большой любовью пишет Симонов о своем товарище-фотокорреспонденте. В романе он изменил только одну букву в фамилии, но «придумал» (произведение художественное) сцену его гибели. М. Берштейн погиб в июне 1942 года в окружении под Харьковом, но при каких обстоятельствах Симонов, по его словам, не знал.

Особенность творчества Симонова в том, что его герои из жизни, из публицистики «переходили» в другие жанры. В романе мы видим Мишку Вайнштейна. В книге «Разные дни войны» Симонов пишет: «Как-то не совсем ловко, наверное, называть задним числом Мишкой давно погибшего человека, которому сегодня было бы за шестьдесят, но и поправлять это в дневнике не поднимается рука. Все мы звали его именно Мишкой, и никак иначе. Здоровье, молодой задор и детская непосредственность буквально

так и перли из него... Он казался самым молодым из нас. Таким по человеческой сути он был, таким и сыграл его потом, после его гибели, Лев Свердлин в фильме “Жди меня”» [2, 488]. И это не единственный случай «перехода» героя из жанра в жанр. Так же было и с героем очерка «Военный корреспондент», о чем пойдет речь ниже.

Трагическое положение на многих фронтах, многочисленные факты героизма, с одной стороны, и чудовищных изуверств – с другой, заставляли писателей искать как можно более действенные формы влияния на «дух народа» и на ход событий. Отсюда множество очерковых форм в первые годы войны. Н. Рыбинцев, Н. Глушков, И. Кузьмичев разрабатывали вопрос о жанровой типологии очерков выделяли очерки проблемные, портретные, событийные, путевые.

Соглашаясь в целом с данной типологией, нельзя не отметить жанровую многомерность очерков военных лет, Симонова – в первую очередь.

Вот очерк Симонова «Военный корреспондент». Судя по названию – очерк-портрет. И действительно: в центре – героический образ патриота-военкора, его друга и однокашника Евгения Петрова. Автор восхищается «чудесным товарищем и попутчиком», его любознательностью, обстоятельностью, принципиальностью, умением преодолеть и возраст, и нездоровье во имя великой цели, стремлением на своем опыте научить молодых коллег своему мастерству. Симонов настолько эмоционален, конкретен, доказателен в своем мнении о герое, как и положено в публицистике, что у читателя создается ощущение личного знакомства с героем очерка и заставляет его разделить скорбь писателя по поводу гибели Е. Петрова.

Кроме того, здесь признаки и проблемного, и военно-бытового очерка, что и говорит о его многомерности.

Поскольку в очерке очень сильно публицистическое, личностное начало – «очерк – это лирика в прозе» (И. Кузьмичев), вполне естественно в творчестве Симонова-поэта перекличка эпоса с лирикой – переход героя из жанра в жанр, как уже говорилось. Очерк «Военный корреспондент» отозвался в стихотворении «Смерть друга» с посвящением «Памяти Евгения Петрова». В самом начале стихотворения – мысль о бессмертии фронтового товарищества:

Неправда, друг не умирает,  
Лишь рядом быть перестает...

Уходит из быта, но не из сердца. Просто  
Он кров с тобой не разделяет,  
Из фляги из твоей не пьет.  
Он звено в непрерывной цепи Защитников Отечества. К сожалению,  
Никто еще не застрахован  
От неожиданных смертей.  
Все тяжелее груз наследства,  
Все уже круг твоих друзей.

Автор употребляет местоимение *твоих*: каждый день теряют друзей другие солдаты, и он, с одной стороны, разделяет их печаль, с другой – включает в стихотворение мотив клятвы, призыва, требования, прямой агитации, мастерски используя лексические повторы, глаголы повелительного наклонения, да и весь лексический состав стихотворения:

Возьми мой груз себе на плечи,  
Не оставляя ничего,  
Огню, штыку, врагу навстречу  
Неси его, носи его!  
Когда же ты нести не сможешь,  
То знай, что, голову сложив,  
Его всего лишь переложишь  
На плечи тех, кто будет жив.  
И кто-то, кто тебя не видел,  
Из третьих рук твой груз возьмет,  
За мертвых мстя и ненавдя,  
Его к победе донесет [1, 248].

«Враг будет разбит, победа будет за нами» – этим убеждением жила вся советская литература той поры и «обнадеживала» тех, кто был на «трудовом фронте».

Когда Симонов ушел на войну, ему было 25 лет! Мальчик, по нашим современным меркам. 25 лет! Молодой, высокий, стройный, широко известный красавец, до счастливой боли влюбленный, в женщину, в родную природу, в слово, которое ему беспрекословно подчиняется, и, как все молодые, уверенный в своей бессмертии. Ну а если случится такая «оплошность», как смерть, то впереди только *рай*, ничем не отличающийся от счастливой, молодой, мирной жизни.



Июнь 1941 года. Самое начало войны, которую, как утверждали власти, мы будем вести на чужой территории, кто бы на нас не напал, и победим любого врага «малой кровью». Молодой поэт, исполненный веры в то, что «все будет хорошо», пишет легкое, изящное, пожалуй, даже несколько кокетливое стихотворение, где играет словами, рифмами, молодой фантазией, мысленно общаясь на «ты» с самим Богом:

Если бог нас своим могуществом  
После смерти отправит в рай,  
Что мне делать с земным имуществом,  
Если скажет он: «Выбирай».

«Имущество» – это и любимая, «злая, ветренная, колючая, хоть ненадолго, да моя», за которой в раю будут «подглядывать праведники», это верный друг, «чтобы было с кем пировать», это враг, чтобы «по-земному с ним враждовать», это расстояния, это опасности, «чтоб вернее меня ждала»...

Ни любви, ни тоски, ни жалости,  
Даже курского соловья,  
Никакой, самой малой малости  
На земле бы не бросил я...  
И за эти земные корысти,  
Удивленно меня кляня,  
Я уверен, что бог бы вскорости  
Вновь на землю столкнул меня [1, 197].

У меня это стихотворение вызывает, как ни странно, ассоциацию со стихотворением Давида Самойлова «Сороковые» – его ключевым, заглавным стихотворением, его паролем. Интересна композиция стихотворения, определяющая его трагическую сущность. Две строфы – фон:

Сороковые, роковые,  
Военные и фронтовые,  
Где извещенья похоронные  
И перестуки эшелонные.  
Гудят накатанные рельсы.  
Просторно. Холодно. Высоко.  
И погорельцы, погорельцы  
Кочуют с запада к востоку.

Парцеляция: «Просторно. Холодно. Высоко», лексический повтор «погорельцы, погорельцы – с запада к востоку». Полное ощущение всенародной трагедии космического масштаба. И на этом фоне (вторая часть стихотворения) – мальчик, «худой, *веселый и задорный*», который, видимо, направляется из госпиталя на фронт, но тоже верит в бессмертие и ощущает себя взрослым мужчиной, воином, «держит марку»:

И у меня табак в кيسете,  
И у меня мундштук наборный.  
И я с девчонкой балагурю,  
И больше нужного хромаю,  
И пайку надвое ломаю,  
И все на свете понимаю...

Д. Самойлов выступает как талантливейший мастер детали – точки, которая, по Е. Добину [4, 11], имеет тенденцию расширяться в круг. Смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено *целое*. Здесь деталь – и «табак в кيسете, и мундштук наборный», и «больше нужного хромаю» – и главное, на наш взгляд, на «замурзанной ушанке звездочка не уставная, а вырезанная из банки». Нелегко из банки вырезать звездочку, но иначе нельзя: она символ, знак принадлежности к Красной Армии – освободительнице. Таким образом, деталь в изображении отдельного характера показывает закономерности эпохи: ответственность за судьбу Родины взяли на себя совсем юные, самоотверженные, чистые, бескорыстные, патриотичные люди – целое поколение: это и лирический герой Симонова с мечтой о земном рае, это и герой Самойлова, это и Зоя Космодемьянская, и 200 мальчиков, повторивших подвиг А. Матросова, и девочка из повести «А зори здесь тихие», и миллионы живых героев. Вот так может работать деталь – «бесконечно малый момент, из которого складывается произведение искусства» (Л. Толстой).

Огромную роль играет в этом стихотворении и композиция. Кроме встречи с мальчиком на полустанке, мы читаем потрясающий итог размышлений и воспоминаний автора:

Как это было, как совпало  
Война, беда, мечты и юность,  
И это все во мне запало  
И лишь теперь во мне очнулось.  
И закольцовывает композицию горький вздох поэта:

Сороковые, роковые,  
Свинцовые, пороховые.  
Война гуляет по России,  
А мы такие молодые [4, 20].

Таким образом, в этих двух стихотворениях – обобщенный образ молодого поколения Защитников Родины разных авторов, но у Самойлова интонация совсем другая. Дело в том, что Симонов записывал в июне 1941 года свои ощущения этого же времени, Самойлов же писал стихотворение через 13 лет после войны (ему в 1941 году было всего 20 лет!), и мы видим здесь разрыв между впечатлением и его художественным воплощением. Отсюда и сочувствие к герою, и горькая ирония по поводу его стремления «казаться», и боль от всего того, что пришлось пережить: «Как это было, как совпало...». Ему, как отцу, до боли жаль себя, юного...

Вернемся к К.М. Симонову. Его заслуга была в том, что он как журналист и как поэт постоянно держал руку на пульсе времени и немедленно реагировал на изменение ситуации.

Летом 1942 года Симонову не до «игры словами»: фашистами была оккупирована территория, на которой до войны проживало 45% всего населения страны (страшно представить!), и была предпринята еще одна попытка выиграть войну. Нужно было немедленно остановить врага, и появился известный приказ Сталина № 227 «Ни шагу назад! Стоять на смерть!».

Были созданы печально известные заградительные отряды, штрафные батальоны, о которых во весь голос заговорили только в наши дни. Литература немедленно отреагировала на это событие. К. Симонов пишет очерк «Бой на окраине» (сентябрь, 1942 г.), в центре которого – командир батальона Вадим Яковлевич Ткаленко, реально живший человек, как и положено в очерке. Он (конечно, неслучайно) внешне похож на Чапаева, а о характере его говорят глаза. «Пристальными их сделал опыт, твердыми – привычка к опасности, и беспощадными – народное горе» [3]. Это воин-каратель: «Жить, чтобы мстить». Никакой пощады трусам. Он во время боя не может остановить беглеца криком. И стреляет в него, «не вскидывая автомата, коротким движением повел дулом, и беглец, согнувшись, упал... Ткаленко на секунду оглянулся на него и так спокойно, как раньше, стал отдавать приказания саперу». Страшно, но такова правда воинского быта: «Или биться, или полечь».

Это суровое время и вызвало к жизни стихотворение «Если дорог тебе твой дом», созданное в это же время [1, 227].

«Твой дом» – это и люлька, где тебя качали, где «русским выкормлен был», это и бедный сад, и жужжание пчел, и, конечно, мать, отец, невеста. Это Волга, Дон, Отчизна – «Все, что Родиной мы зовем».

Знай: никто ее не спасет,

Если ты ее не спасешь.

Здесь, используя прием прямого обращения, Симонов реализует формулу Маяковского: «Стих должен агитировать прямо».

Пусть фашиста убил твой брат,

Пусть фашиста убил сосед –

Это брат и сосед твой мстят,

А тебе оправданья нет...

Раз фашиста убил твой брат, –

Это он, а не ты солдат.

\*\*\*

Так убей же хоть одного!

Так убей же его скорей!

Сколько раз увидишь его,

Столько раз и убей [1, 227].

18 июля стихотворение появилось в «Красной звезде», 19 июля – в «Комсомольской правде», 20 июля – в «Окне Тасс», его передавали по радио, сбрасывали с самолетов как боевые листовки. Пафос времени – прямая, открытая агитационность.

И, наконец, визитная карточка Симонова – написанное на века стихотворение «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», посвященное Алексею Суркову. Оно появилось в печати в 1941 году и замечательно тем, что в нем отразились все особенности литературы военных лет: и документальная основа (дороги Смоленщины, изба под Борисовом), и связи времен, углубление в историю – здесь женщины – «солдатки», «как встарь повелось на великой Руси», здесь и слова «оттуда» – пажити, погосты, и намек на пожары 1812 года, и чувство вины перед теми, кого армия, отступая, оставляла на произвол судьбы, и философское осмысление понятия Родины.

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина –  
Не дом городской, где я празднично жил,  
А эти дороги, что дедами пройдены  
С простыми крестами их русских могил.  
Пламенная нота патриотизма венчает это стихотворение:  
По русским обычаям, только пожарища  
На русской земле раскидав позади,  
На наших глазах умирают товарищи,  
По-русски рубаху рванув на груди.  
Нас пули с тобою пока еще милуют,  
Но трижды поверив, что жизнь уже вся,  
Я все-таки горд был за самую милую,  
За горькую землю, где я родился.  
За то, что на ней умереть мне завещано,  
Что русская мать нас на свет родила,  
Что, в бой провожая нас, русская женщина  
По-русски три раза меня обняла [1, 187].

Строка «трижды поверив, что жизнь уже вся» имеет свою историю. Один из таких моментов – бой под Могилевом на Буйническом поле, где Симонов, военкор газеты «Известия», впервые увидел воинскую часть, которая под командованием полковника Кутепова задержала немцев почти на две недели. При общем отступлении нашей армии в начале войны (был конец июля 1941 года) это было чудом. Симонов позднее напишет: «Я не был солдатом, был всего-навсего военным корреспондентом, но у меня есть кусок Земли, который мне век не забыть – поле под Могилевом...». Здесь погибли и сам Кутепов, и другие офицеры, и огромное количество наших солдат.

Симонов действительно не забыл это поле и, умирая от рака в Московской клинике, он завещал развеять там свой прах. Сын выполнил завещание. На Буйническом поле – памятный камень с надписью: К.М. Симонов 1915-1979.

И последнее. Н. Тихонов в той же книге «Писатель и эпоха» пишет: «Есть у Симонова стихи, которые офицеры и солдаты носят у себя на груди – это факт, а не преувеличение, – носят потому, что строки эти отвечают тому, что у них на сердце». Нет необходимости анализировать всем известное стихотворение «Жди меня», которое в миллионах солдатских

треугольников разлетелось по всей стране. Прием анафоры (единоначатия) превращает стихотворение в заклинание, в молитву, умение ждать может спасти солдату жизнь, оно приравнивается к солдатскому подвигу.

Жди меня, и я вернусь  
Всем смертям назло.  
Кто не ждал меня, тот пусть  
Скажет: «Повезло»...  
Как я выжил, будем знать  
Только мы с тобой –  
Просто ты умела ждать,  
Как никто другой.

Стихотворение посвящено Валентине Серовой, красавице актрисе, которую он любил «до боли, до счастья». Ей был посвящен сборник «С тобой и без тебя», но, болезненно расставшись с ней (заболела алкоголизмом), Симонов снял посвящение, только над стихотворением «Жди меня» оставил ее автограф: В.С., а незадолго до смерти сжег адресованные ей письма (она умерла раньше) и показал дочери Маше: «Все, что здесь, касается только меня и ее... то, что было у меня с твоей матерью, было самым большим счастьем в моей жизни... и самым большим горем...».

Таким образом, проанализировав самую малость из творчества К.М. Симонова периода Великой Отечественной войны, можно понять, почему П. Антокольский писал, что, когда говоришь о Симонове, войну вспоминаешь прежде всего.

#### Список литературы

- 1 Симонов К. Три тетради. – М., 1964.
- 2 Симонов К. Разные дни войны. – М., 1977.
- 3 Симонов К. Бой на окраине // Красная звезда. – 1942 от 18 сентября.
- 4 Добин Е. Искусство детали. – Л., 1975.
- 5 Самойлов Д. Избранное. – Ростов-н/Д., 1999.
- 6 Тихонов Н. Писатель и эпоха. – М., 1974.

*А.В. Рухлов*  
(Курган, Россия)

## **МЕТАФОРИЗАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАК СПОСОБ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ЛЕОНИДА ГУБАНОВА**

Важнейшую роль в формировании пространственной модели лирики Леонида Губанова играет метафорическое осмысление поэтического творчества, творческого процесса, поэзии. Именно творческие категории зачастую заменяют собой категории мира реального, именно осмысленное через метафору творчество задаёт координаты художественного мира. Реальность творчества проникает в реальный мир, сливается с ним и становится основой губановского лирического мира.

Интерес Губанова к образу поэтического слова отмечает в своей статье исследователь М. М. Мишин: «Самым же часто встречаемым образом в творчестве Леонида Губанова является образ слова, представленный в различных своих вариациях: стихи, поэмы, рифмы, собственно слова (именно они используются чаще всего)» [3, 68]. Важным и продуктивным видится нам более подробное, концептуальное рассмотрение метафоризации творчества как одной из доминант эстетического самоопределения Леонида Губанова и одного из принципов моделирования его художественного мира.

Творчество – это чрезвычайно важный миромоделирующий элемент поэзии Губанова, неотъемлемая часть времени и пространства, а также картины мира в целом. Творческие категории посредством метафоризации становятся координатами художественного мира: «и вечер звёзды в ночь выкашливал, / и звёзды назывались прозою» [1, 27]; «Если сердце в переплёт, / Значит, ревность – запятая. / Восклицательна звезда, / Вопросительна примета...» [2, 110]. Поэт осуществляет перекодировку окружающей реальности, выступая в качестве демиурга собственного художественного мира, где различные составляющие творческого процесса как элементы основного самоидентификационного поля Губанова выходят на первый план, заменяя реальные пространственно-временные координаты.

Характерные примеры такой перекодировки реальности встречаются как на уровне отдельных метафорических словосочетаний, таких как «предисловье лета» [1, 28], «припев сердца» [1, 37], так и на уровне более развёрнутых образов. Например, в черновиках поэта может скрываться целый мир, представляющий собой практически осязаемое пространство: «В черновиках чернеет осень, / Боясь перенесенья набело. / В черновиках есть Ивы в инее. / И в гололёде рифм поскальзываясь, / как поводырь в нём ваше Имя / мне нужную строку подсказывает» [1, 36]. Ситуации проникновения реальных пространственных (пейзажных) характеристик в личное (творческое) пространство поэта являются одной из примечательных особенностей метафорики губановской лирики.

Элементы творческого процесса очень часто олицетворяются, приходят в движение, вступают в отношения, свойственные живым существам. Пространство, порождённое метафорой, в высшей степени условно, метафорическое восприятие мира даёт возможность не замечать границ, свободно обращаться с координатами модели мира. Условным становится окружающий мир, осязаемым – ментальное пространство: «И вот тогда, как под пинками, / мазок за каждый крик свой клялся. / Я душу покрывать венками / И надписями не стеснялся» [1, 56]. Мы наблюдаем сложные, многоуровневые процессы трансформации модели мира, связанные с амбивалентностью сознания поэта и поисками возможностей для самоидентификации и самореализации.

В силу такой условности пространственно-временного критерия условным порой становится и лирическое «Я» Губанова, способное сливаться с создаваемым им же миром: «Скоро, одиночеством запятнанный, / я уйду от мерок и морок / слушать зарифмованными пятками / тихие трагедии дорог» [1, 62]. «Зарифмованные пятки» лирического героя указывают на размытость каких-либо осязаемых и рационально познаваемых границ человеческого «Я». Поэт сливается с поэзией, а поэзия представляет собой полноценный, завершённый мир, теснейшим образом взаимосвязанный с реальным миром и в то же время способный влиять на него, вплоть до полной замены одного хронотопа другим: «...И гонит туча точку, и гонит точка – тучу...» [1, 229]. Таким образом, для Губанова искажение пространственно-временных координат посредством метафоры – это возможность создать собственный уникальный мир, в котором маргинальный герой его лирики занимает не окраинное, а центральное положение.



ние и получает возможность самостоятельно разрабатывать и устанавливать законы бытия: «И я каракулями стансы/ пойду писать по облакам» [2, 254]. В конечном итоге метафоризация становится для Губанова дополнительной возможностью самоидентификации.

С метафоризацией творческого процесса связан процесс олицетворения: даже простые инструменты, «орудия поэтического труда» поэт наделяет мыслями, чувствами, эмоциями, возможностями восприятия окружающего мира («перо царит, моё перо пирует!» [2, 239]; «перо с улыбкою макалось / в мою смеющуюся тушь» [2, 232]; «...просили кисти подаяние /... Был холст и робок и велик» [1, 56]). Поэтический инструментарий проецируется также и на окружающую реальность: «Как промокашки, подорожники / на непросохших ранах Слов» [1, 73]; «...и с неба снег загоношил. / Как будто Бог над тихой Русью / затачивал карандаши» [1, 66]. Создаваемую в лирике пространственно-временную модель Губанов «населяет» одушевлёнными при помощи метафоры образами строк, строф, рифм, стихотворений и т.д.: «Пока же строчка руки греет, / пока же мальчик славу грабит, / мечта гуляет по панели, / зелёным вечером играет» [2, 272]; «Черновики постель постелят, /А музы ветреность простят» [2, 231]. Фактически Губанов наделяет чертами одушевлённости все уровни поэтического произведения, начиная от буквы («Выходят маленькие буквы, / когда рассвет совсем невмочь / глухими рифмами аукаться / и в ступке рифмы грусть толочь» [1, 70]) или стихотворного размера («В алмазных перстнях ходят ямбы...» [2, 148]) заканчивая столь обширными и сложными категориями, как, например, творческий поиск (стихотворение «О поиске»).

Образное осмысление поэтического творчества связано с основополагающими в губановской лирике процессами перекодировки реального мира и подчиняется процессу создания альтернативного – художественного – мира в лирике поэта.

Образная система художественного мира выполняет также функцию репрезентации системы нравственных и мировоззренческих ценностей поэта, позволяет делать выводы о психолого-эстетических установках Губанова и общих закономерностях моделирования лирического мира, выявить определённые черты поэтического сознания лидера СМОГа. Среди этих особенностей авангардный характер поэтического мышления и стихийная ассоциативность поэзии («Проплесневшие дачи Стиля / сметала

чёрствых строчек чернь» [1, 27]); окраинное существование, возведённое в позицию («...и мне разрешено смеяться / в угрюмых погребах стиха» [2, 273]); маргинальность, социальная неустроенность («Цепочкою юродивых мой почерк – / В железах буквы и в крови колена, / А на губах фиалковых пророчеств – / Надменно угрожающая пена» [2, 223]); отказ от материальных ценностей во имя творческой свободы («И если я, филоном бессмертья / и обаянья светлый паж, / продам хоть строчку ради меди, / меня накажет карандаш» [1, 266]); осознание мучительности творческого процесса («Как в рубашке тифозной, / я в рубашке стиха» [1, 63]); отождествление творчества с религиозно-медитативным состоянием, осознание трансцендентной сущности поэзии («Я дань несу Небесному Отцу – / свои стихи в серебряных окладах» [2, 218], «Распятие – словно рукопись, рукопись – как распятие...» [2, 229]) и т.д. Также особенности образной системы лирики Губанова зачастую свидетельствуют об обострённом ощущении Родины, глубоком национальном самосознании поэта, о попытках понять сущность страны и выявить иррациональные закономерности русского национального мира: «Распятие – словно рукопись, рукопись – как распятие, / это гуляют русские, если и кровь не спятила» [2, 229].

В конечном итоге метафорическое переосмысление объективного мира позволяет поэту найти ему альтернативу в мире художественном, что, безусловно, способствует гармонизации амбивалентного сознания лирического героя. При этом антиномичность модели мира в некоторой степени сохраняется, так как сохраняется бинарная оппозиция реальности и мира поэтического творчества. Метафоризация творческого процесса позволяет поэту осмыслить сложные механизмы рождения и существования поэзии, познать законы собственного художественного мира, определить его координаты и самоопределиться в них.

#### Список литературы

- 1 Губанов Л. Г. Серый конь. – М. : Эксмо, 2006.
- 2 Губанов Л. Г. Я сослан к музе на галеры.... – М. : Время, 2003.
- 3 Мишин М. М. Образная система в поэзии Леонида Губанова // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. Серия: «Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2012. – № 1. – С. 72- 75.

*Р.В. Мирский*  
(Курган, Россия)

## СОЦИАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА ИЛЬИ БОЯШОВА «АРМАДА»

Илья Бояшов в романе «Армада» воссоздает библейские мифы Сотворения мира, Всемирного потопа, Утраченного рая, Апокалипсиса. Поэтому логичным кажется вопрос – каково же место проводимого социального эксперимента в художественном мире романа? Поиску ответов на этот вопрос будет посвящена данная статья.

Автор использует традиционный зачин русских народных сказок, который, с одной стороны, подчеркивает условность места действия, а с другой, является аллюзией, фигурой умолчания: *«Некое государство снарядило свой флот к берегам Америки с целью её полного уничтожения. Но, когда корабли уже были в походе, произошла всемирная катастрофа – материки исчезли, планета превратилась в один сплошной Мировой Океан. Моряки остались одни на всем белом свете. И что же теперь делать braveм воякам?»* [1, 1].

Художественный мир романа как «целостное и целенаправленное преобразование мира реального, “отражение” мира действительного» [2] динамичен и изменчив. Стремительно развивающиеся события в замкнутом пространстве «Армады» приводят к катастрофе эволюционной и революционной. Моряки осознают, что теперь они одни во всем мире. Ощущение абсолютной свободы, избранности порождает хаос и бесчинства. Адмирал, уверовавший в свою божественную сущность, собирается благословить на долгую жизнь дитя, полуобезьяну-получеловека, ставшее прародителем новой расы уродов, рожденных от самок обезьян.

Средством создания нового мира «Армады» является гротеск – «особый прием словесной изобразительности, при которой элементы реальности сочетаются в фантастических комбинациях» [4]. «Армада» – громадный корабль, способный уничтожить Америку, превращается в империю, тоталитарное государство. Командиры становятся местными вождями, адмирал превращается в царя, а все члены бывшего командующе-

го состава составляют его свиту. Библиотекарь-хранитель тайных манускриптов организует собственное диссидентское движение.

Автор-повествователь как летописец подробно описывает испытания человечества. История «Армады» позволяет увидеть поведение человека в тоталитарном государстве. Военная дисциплина и строгая иерархия не спасают моряков от деградации, отчаяния и пустоты. Социальный эксперимент – это попытка автора продемонстрировать насколько глубокими и необратимыми могут оказаться те изменения, которые происходят в сознании людей, находящихся в условиях изоляции. Изначально на корабле уже сформировано строгое кастовое деление: трюмные, матросы, лейтенанты и капитаны, старшее руководство и Адмирал: *«Субординация соблюдалась неукоснительно, и, пока Адмирал разговаривал сам с собой, никто не смел и слова вставить в его редкие монологи»* [1, 27]. *«Разумеется, Адмирал брал на себя всю полноту власти»* [1, 35].

Судовой психолог, *«приблудыш и сукин сын»* [1, 41], ставит задачу *«заморочить головы – чем быстрее, тем лучше!»* [1, 31] и внушает Адмиралу, *«единственному представителю легитимной власти единственного в своем роде мини-государства!»*: *«Вы президент, царь, иерарх в одном лице... <...> Вы должны карать и миловать, оставаясь недостижимым Божеством <...> вам предстоит выстроить пирамиду, которая основанием своим будет опираться на матросские массы и иметь строго определенные границы сословий <...> Какая сила, какая невероятная мощь сосредоточена отныне в ваших руках!...»* [1, 41].

Идеолог новой цивилизации формирует культ личности и строит государство, опираясь на исторический опыт российского абсолютизма (Иван Грозный, Петр I, Сталин, Брежнев): *«Разгоревшийся было спор прервало появление белокурых бестий из созданных буквально накануне Охранных отрядов <...> Втайне горячо ненавидимые всеми “капитанишками” и “адмираллишками” опричники – по возрасту сплошные сопляки – повели себя настоящими хозяевами, не сомневаясь, что на их свинство никто не посмеет пикнуть»* [1, 105]. По решению «чрезвычайки» *«...за откровенный саботаж были высланы два десятка инженеров-интеллектуалов и редактор корабельной газеты. Диссиденты во главе с редактором отплыли на последнем баркасе...»* [1, 120].

Важным этапом становления нового государства является испытание граждан счастьем и изобилием: *«...разведчики докладывали о вещах уди-*

вительных – о джунглях, покрывавших его, о невероятном множестве плодов, о финиковых пальмах, о банановых зарослях, о манго, папайе, мандариновых и апельсиновых рощах, о винограде, айве, сливах и персиках, о серебристом песке пляжей, о журчащих водопадах, о полном отсутствии кровососущих гадов, о кабанчиках, стадами пасущихся на лужайках, и о целых тучах попугаев» [1, 73]. «...соблазнительный остров был близок, как никогда, и ветер доносил с него ни с чем не сравнимые, благоуханные запахи жирной земли и цветов. У многих мутнело сознание от подобной божественности – то здесь, то там на руки товарищей валялись впадающие в сладостный обморок» [1, 75]. Не чувствуя над собой постоянного давления и непрерывного взора надзирателей – капитанов и лейтенантов, младший корабельный состав быстро доходит до полнейшего бесчинства и хаоса. На «райском острове» постоянно происходят грабежи и пожары, местная флора и фауна беспощадно уничтожается, остров превращается в помойку, процветают зоофилия, мародерство, вольнодумство и даже свершается сжигание на костре одного местного еретика лейтенанта-иезуита. Все происходящее Психолог назвал «синдромом милитаристски настроенного сознания с элементами неосознанной тяги к тотальному разрушению» [1, 86].

Моряки изгоняются с острова, теряя свою свободу и возвращаясь обратно под неусыпное око Тайных Комиссий и опричников. В их умах глубоко укоренился страх перед сильной личностью, Адмиралом-«небожителем»: «Матросы! Я привел вас к тому, к чему обещал. Земля перед вами. Отныне все ваши мучения закончены. Здесь вас ждут отдых и покой. <...> Я обещаю всем, что <...> каждый из вас посетит этот рай, ибо, вполне возможно, он окажется концом всех наших лишений и мытарств».

В сатирическом изображении истории условного государства как смены политических режимов Илья Бояшов идет путём Свифта и Салтыкова-Щедрина. Автор занимает позицию честного наблюдателя, летописца последней эры человеческой цивилизации, утратившей понятия истины, добра и красоты.

#### Список литературы

1 Бояшов И. Армада. – СПб. : Амфора, 2007.

2 Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С.74-87.

3 Тертычный А. А Жанры периодической печати. – М. : Аспект Пресс, 2000. URL: [http:// evartist.narod.ru/text2/06.htm](http://evartist.narod.ru/text2/06.htm)

4 Элис П. Гротеск в литературе // Журнал «Самиздат», ноябрь 2011. URL: [http:// samlib.ru/p/patrik\\_e/grotesk.shtml](http://samlib.ru/p/patrik_e/grotesk.shtml)

*Е.Е. Иванова  
(Курган, Россия)*

## ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА В РАССКАЗЕ 3. ПРИЛЕПИНА «УБИЙЦА И ЕГО МАЛЕНЬКИЙ ДРУГ»

В рассказе «Убийца и его маленький друг» раскрываются характеры трех наших современников. Критики говорят, что «язык Прилепина точен, изящен, порой до изысканности, интонация – проста, доверительна и задушевна» [4]. Наиболее ярко точность языка писателя проявляется в использовании армейских профессионализмов и лексики военной тематики. С ее помощью читатель погружается в атмосферу жизни спецназа: ментовский спецназ, стоять в усилении, срочники, загонять в табельный ствол, блок-пост, рукопашка, ствол (оружие), сопровождение, зачистка, полкан, работать (проводить следственные действия), разгрузки, дембель, повязанный (арестованный), полевой командир, командировка, сфера (защитный шлем), вертушка (вертолет), броник (бронежилет), цинк (цинковый гроб), камуфляж, подствольник, рожок, спецназовец, свинец, ломать, база, кобура, оружие, выстрел, стрелять, убивать, отряд, перестрелка, комендатура, приклад, бомбить, пленный, сослуживцы, пуля, пистолет, командир, драные ранения, казармы, подстрелить, положить (убить), одиночный выстрел, пальба, выплатить смертные, боец, приказ, майор, полкан (полковник), раненые, отделение, выкосило (убило).

Профессиональная лексика в рассказе 3. Прилепина несет серьезную смысловую нагрузку. Помимо основной своей функции – номинации предметов, процессов, явлений и т.д., профессиональные слова могут выполнять и целый ряд других: функцию создания особого «профессионального колорита», речевой и портретной характеристики, образную и оценочную функции. Например: Мы, ментовский **спецназ**, **стояли в усиле-**

нии на столичной трассе, втроём: Серёга по кличке Примат, его дружок Гном, ну и я. **Загонял в табельный ствол патрон** и выискивал, кого бы пристрелить. **Блок-пост** находился у леса.

Вопрос о месте профессиональной лексики в рассказе З. Прилепина может рассматриваться только с учетом идейно-тематического содержания его произведений. З. Прилепин – выпускник Нижегородского филфака, ставший омовцем и добровольно отработавший две командировки в Чечню, успевший послужить и охранником, и могильщиком, активист НБП и постоянный автор газеты «Завтра», соучредитель национал-демократического движения «Народ» (вместе с А. Навальным и С. Гуляевым) и гендиректор «Новой газеты» в Нижнем Новгороде [2], поэтому армейская терминология занимает важное место в его писательской деятельности. Профессиональные впечатления З. Прилепина легли в основу многих его литературных произведений. Автор рисует образы людей, с которыми он сталкивался в жизни, был одним из них.

В рассказе «Убийца и его маленький друг» описываются образы омовцев, место действия – Чечня, а сюжет тесно связан со службой и войной в Чечне. Писатель привносит в повествование о предмете, о котором он судит не как дилетант, правдивость, ненадуманность, точную оценку ситуации. Профессионально воссозданы картины тренировок, военных операций, будней милицейского спецназа. Например: «Наверняка сейчас в башку её добьёт», – подумал я, напрягаясь в ожидании **выстрела** – хотя **стреляли** при мне, ну, не знаю, десять тысяч раз, быть может. На **рукопашке** его вообще не вызвали на ковёр после того, как он сломал ребро одному **бойцу**, а другому повредил что-то в голове, в первые же мгновения поединка. Он достал **ствол**, который будто чесался у него, снял с **предохранителя**, поставил в упор к деревянному, шириной в хорошую берёзку, стояку крыльца и снова **выстрелил**. Одни мы колесили по Грозному, как заговорённые: наша команда занималась в основном **сопровождением**, изредка – **зачистками**.

Создавая образы своих героев, З. Прилепин характеризует род их занятий, помещает их в соответствующую среду. Окружающая их обстановка, предметы, описание их деятельности, их речь говорят о том, что они действительно люди своей профессии, а достигается это широким использованием профессиональной лексики: Примат часто требовал свернуть на соседнюю улицу, где громыхало и упрямо отхаркивалось железо, когда

мы в драном козелке катались по городу, совершая не до конца ясные **приказы** – сначала в одно место добраться, а потом в иной медвежий угол отвести то ли приказ, то ли пакет, то ли ящик коньяка от одного, скажем, **майора**, другому, к примеру, **полкану**. Была наводка, что с чердака иногда **стреляют** по ближайшей **комендатуре**.

Профессиональная лексика в рассказе З. Прилепина, тема и сюжет которого связаны с профессиональной деятельностью его героев, употребляется как средство создания «армейского колорита». Она выполняет функцию непосредственного изображения действительности, называя различные профессиональные реалии, процессы, свойства: Наши **камуфлированные** пацаны разбрелись по соседним подъездам, **работали** там: иногда даже на улице слышно было, как слетают с петель двери – их выбивали, когда никто не отзывался. Получали **оружие**, цепляли **подствольники**, клеивали **рожки** изолентой, уминали рюкзаки, подтягивали **разгрузки**, много курили и хохотали. Под свой **командировочный**, «дембель» мы устроили небольшую пьянку.

С помощью специальной военной лексики ведутся деловые разговоры, описывается деловая производственная обстановка: За два дня до вылета домой, Примат и Гном в числе небольшой группы отправились куда-то в предгорную глушь, забрать с **блок-поста** невесть каким образом связанного **полевого командира**. Добирались на вертолёт, в компании ещё с парой **спецназовцев**, то ли нижнетагильских, то верхнеуфалейских. Им нравилось красоваться: они были уверены, что их никто не **подстрелит**, такое бывает на исходе **командировки**.

З. Прилепин не прибегает к объяснениям профессиональных слов, потому что подобные объяснения чужды общему строю разговорного языка его произведения. Введение определений нарушило бы достоверность повествования. В некоторых случаях специальное слово вообще не нуждается в объяснении, читатель по самой форме слова, по его составу догадывается о его значении: Выпрыгнув на белый свет, Примат, потный, **без сферы**, не пригибаясь, прицельно **пострелял** в нужном направлении, потом подхватил **раненых**, сразу двоих, на плечи, на одно да на второе, и отнёс их к **полевому командиру**, который, слышав **стрельбу**, засуетился связанными ногами и часто заморгал слипшимися в крови тяжёлыми ресницами: ровно как не умеющая взлететь бабочка крыльями. Следом Примат сбегал за Гномом, вытащил его из травы и на руках перенёс в



**вертушку**. Ещё россыпь **пуль** угодила в **броник**, и несколько органов Примата, должно быть, лопнули от жутких ударов, но органы уже никто не рассматривал: вполне хватило того, что Примат какое-то время бегал лишённый глаза, с горячим куском **свинца** в голове. Мы возвращались домой вместе с огромным **цинком** Примата.

В «Убийце и его маленьком друге» рассказ ведется не от лица отстраненного и объективного автора, а от лица субъективного рассказчика, участника соответствующих событий. При этом текст самого произведения имитирует речь живого устного рассказа. Стилистические особенности этого стиля отражены не только в употреблении специальной лексики, но и в большом количестве диалогов: Утром, **на базе**, нас встретила жена Примата. Лицо её было нежно, влажно и сонно, как цветок после дождя. Она много плакала и не спала. – Ты где был? – задала она глупый вопрос мужу, подойдя к нему на расстояние удара. Они славно смотрелись друг с другом: большие и голенастые, хоть паши на обоих.— На рыбалке, не видишь? – сказал он, хмыкнув и хлопнув по **кобуре**. Жена его снова заплакала и, заметив Гнома, почти крикнула: – И этот ещё здесь. Из-за него всё!

Здесь **командир** и рванул свитерок на одном, и синяя отметина, набиваемая **прикладом** на плече, сразу пояснила многое. – Сгорели в пожаре, когда **бомбили**, да! – стояли чеченцы на своём. В его руке был **пистолет**. – Что случилось? – спросил он, глядя на пацанов – нет ли на ком **драных ранений**, крови и прочих признаков смерти.

В художественной речи профессиональная лексика может использоваться как средство речевой характеристики. С ее помощью З. Прилепин точно передал образ жизни, взгляды, суждения, воззрения, а так же род деятельности своих героев. Речь главных персонажей характеризует их как людей немногословных, практических, чуждых языковым красотам. Специальная терминология как средство речевой характеристики персонажей выполняет в художественных произведениях важную характерологическую функцию: Он жадно оглядывал чеченские пейзажи, бурные развалины, пустые и мрачные дома, каждую минуту с крепкой надеждой ожидая **выстрела**. Постоянно **стреляли** на недалёких от нас улицах, каждый день **убивали** кого-то из соседних **спецназовских отрядов**, иногда в дурной и нелепой **перестрелке** выкашивало чуть не по **отделению**

пьяных «срочников». **Пленных** развели по сторонам, у одного из них остались стоять Примат с Гномом.

Речь описываемых героев передается в диалогах. Форму пространного высказывания, насыщенного приметами профессиональной принадлежности, имеет только речь рассказчика. Специальная лексика выполняет при этом и тематическую, и характеризующую функцию, которая заключается в определении рассказчика как представителя определенной профессиональной группы: На всякий случай я отвёл троих **сослуживцев** к двум рядкам сараюшек у дома, чтоб посматривали: а то неровен час, придёт кто незванный, или вылезет из этих сараек, чумазый и меткий. В самый разгар веселья вырубили в **казармах** свет... Тут и **положили** из кустарника двумя **одинокими** и верхнеуфалейев, и нижнетагильцев – обоих, короче, снесло их наземь, разом и накрепко. Гном тоже зарылся в траву, что твой зверёк, и когда пошла плотная **пальба**, на окрик Примата не отозвался. Выгребли все деньги, много — **смертные** **выплатили**; ещё взяли ключи от машины и прямо из гаража её увезли.

Близко к профессионализмам милицейского спецназа стоит жаргонная лексика, хотя ее сравнительно немного: ментовский, наводка, погоняло, добить, задружиться, по кой (на кой), амбал, фиксировать, все равно до чего-либо, перекур, малолетка, убить, бычковать, доброжелательное чувство, обретало свои места, беситься, порешить, сплюнуть сигарету, пацаны, крошить, костоломы, посадить. Например: На своё **погоняло** Примат, как правило, не обижался, особенно после того, как я объяснил ему, что изначально приматами считали и людей, и обезьян, и австралийского ленивца. А с Гномом они **задружились**. Гном был самым маленьким в отряде, и **по кой** его взяли, я так и не понял: у нас было несколько невысоких **пацанов**, но за каждого из них можно было легко по три **амбала** отдать.

Жаргонизмы дают возможность писателю реально воспроизвести ту социальную и профессиональную среду, к которой принадлежат действующие лица: Я смотрел на него не то, чтоб косо, скорее сказать, вообще **не фиксировал**, что он появился среди нас, **до чего ему**, скорее всего, **было всё равно**; или Гном умело виду не подавал. Но потом, за **перекуром**, мы разговорились с ним, и выяснилось, что от Гнома недавно ушла жена. Благо мать Гнома ютилась в соседнем домике и забегала покормить **малолеточку**, когда оставленный женою сынок уходил на работу. Рассказывая об этом, Гном не кичился своей судьбою и тоску тоже не нагонял, раз-

ве что затягивался сигаретой так глубоко, словно желал **убить** всю её разом. Разом не получалось, но к пятой затяжке сигарету можно было **бычковать** уже.

Жаргонная лексика, в основном восходящая к воровскому аргю, безусловно, близка работникам милиции, и ее функции в художественном контексте сходны с функциями, выполняемыми профессиональным сленгом:

Я проникся к нему **доброжелательным чувством**. – **Порешили пса?** – спросил. Сдав оружие, Примат покурил с Гномом, искоса поглядывая на спину жены, они посмеялись, ещё вспомнили про застреленную суку, старательно **забычковали** носками ботинок **сплюнутые сигареты**, закурили ещё по одной и расстались наконец. Пацаны наши чуть ли не молились, чтоб отряд миновала беда, а Примат всерьёз **бесился**: – На войну приехать и войны не увидеть? – А если там русских **пацанов крошат?** – кривил губы Примат. Через минуту примчал командир и с ним несколько наших **костоломов**. – **Найдут и посадят** тварь эту. «Наверняка сейчас в башку её **добьёт**», – подумал я, напрягаясь в ожидании выстрела – хотя стреляли при мне, ну, не знаю, десять тысяч раз, быть может.

Профессионализмы используются писателем и как средство портретной характеристики его персонажей. М. Липовецкий в статье «Политическая моторика Захара Прилепина» утверждает, что З. Прилепин придерживается философии, которая боготворит инстинкт: «Что эта философия означает на практике, хорошо видно по рассказу “Убийца и его маленький друг”... Несмотря на то что Примат описывается как патологический убийца, использующий любую возможность пролить кровь, неприязни он у повествователя не вызывает: “Убил и убил – нравится человеку стрелять, что ж такого <...>. Мне иногда думается, что солдаты такие и должны быть, как Примат, – остальные рано или поздно оказываются никуда не годны”. Более того, повествователь откровенно любит Приматом как образцом настоящей “мужской породы”: “Откуда-то я знал, что Примат наделен богатой мужскою страстью, больше меры. Семени в нем было не меньше, чем желанья пролить чужих кровей. Пролил одно, вылил другое, все в порядке, все на местах”. Запомним это отождествление насилия с вирильностью и витальностью – оно для Прилепина вообще очень характерно ... Итак, патологический убийца – волей автора – оборачивается святым: его грехи аннулированы героической смертью. Таким же орео-

лом святости окружается мужская дружба, неважно, что легко преданная одним из друзей. Иными словами, мужчинам можно убивать и грабить вдов друзей, потому что они, мужчины, защищены святостью мужской смерти и мужской дружбы – иначе говоря, символами верности “мужским инстинктам”. А женщине остается быть зараженной венерической болезнью и ограбленной – но, естественно, при этом она должна быть довольна своей судьбой; ведь ей посчастливилось послужить мужчине! Все эти особенности писательской и идеологической моторики Прилепина подводят к одной общей проблеме — отношению к насилию. “Негативная идентичность” в принципе замешана на насилии и предполагает насилие в качестве практического метода личностного и социального самоопределения. Фигура врага и создается как объект насилия, а не просто отчуждения и отталкивания...» [2].

Что же показывает лингвистический анализ описания Примата и Гнома?

Оказывается, не все совсем так. Авторское отношение выражено прежде всего в названии рассказа. Сочетание в словах «убийца и его маленький друг» прямого значения (убийца действительно убивал, друг у него действительно был, и маленького роста) и противоположного смысла (убийца оказался героем, спасшим сослуживцев, а «друг» потом обворовал его беременную жену) создает парадоксальную ситуацию, в которой название рассказа воспринимается не буквально, а частично в прямом, частично – в переносном значении. З.Прилепин уже в названии рассказа противопоставляет этих людей, подразумевая, что убийца – не главная характеристика Примата, а друг – не основное качество Гнома. Слово «маленький» также сочетает в себе два значения: «маленького роста» и «незначительный, неспособный на настоящую дружбу».

Прозвища главных героев тоже выражают авторское отношение к ним. Примат – не только большой человек, это примитивный человек с первобытными желаниями, главное для него – пострелять: «выискивал, кого бы пристрелить», «нравится человеку стрелять», «постреляю хоть от души». Дальнейшее описание этого героя до отправки в Чечню подтверждает его соответствие своей кличке. Гном – не только маленький человек, это злой и жадный человек, как и гномы в сказках. Обоих персонажей нельзя назвать положительными.

Рассказ ведется от лица сослуживца, который представляет собой обобщенный образ спецназовца. Он оценивает героев и прямо, в авторской речи, и косвенно – при описании их поступков.

Прямая оценка Сергея содержится в словах: «**Я не сердился на Примата**», «– Ты серьезно? – **вздрыгнул я радостно**; я тоже хотел революции», «Я и тогда **не особенно огорчился**. В сущности, **Примат мне нравился**».

Ему импонирует то, что «Примат **был** в своей страсти **откровенным**, смотрелся **хорошим** солдатом, у него было забавное и даже **добродушное чувство юмора**, на своё погоняло Примат, как правило, **не обижался**, он утверждал, что все остальные бойцы отряда произошли именно от него.

– Я праотец ваш, обезьяны бесхвостые, – говорил Примат и **заразительно смеялся**». Примат «ни с кем особенно не общался», «похохатывал, со всеми равно **приветливый**». Внешность Примата отчасти противоречила его прозвищу: «несмотря на своё прозвище, лицо имел белое, большое, безволосое, с чертами немного оплывшими; хотя когда он улыбался — **всё обретало свои места**, и нос становился **нагляднее**, и глаза смотрели **внимательно**, и кадык **ярко торчал**, а рот был полон больших и желтых зубов, которые стояли **твёрдо и упрямо**», «они **славно** смотрелись друг с другом: **большие и голенастые, хоть паши на обоих**».

Однако рассказчика пугают многие черты Примата: «Примат приложил ладонь к дереву и в мгновение, **пока я не успел из суеверного ужаса сказать хоть что-нибудь**, выстрелил ещё раз», «возвращался, закуривая, обратно, и **меня как прокололо**: вдруг вспомнил дрогнувшие тяжело глаза Примата, когда он взял своего пленного за шиворот и, сказав “Пошли”, **отвёл его подозрительно далеко от дома**, где шла зачистка, к небольшому пустырю, который в последние времена стал помойкой».

Даже среди своих Примат отличался необузданностью: «Примат весил килограмм сто двадцать, ломал в борьбе на руках всех наших бойцов; **лично я даже не решился состязаться с ним**», На рукопашке его вообще не вызвали на ковёр после того, как **он сломал ребро одному бойцу, а другому повредил что-то в голове**, в первые же мгновения поединка.

Окражающие тоже относятся к Сергею с опаской: «– Отставить, – сказал командир и секунду смотрел Примату в глаза. – **Одно слово: примат, – с трудом выдавил он из себя и сплюнул**».

В то же время Примат был способен и на трогательные чувства по отношению к жене и друзьям: «он вдруг **встал на одно колено и послушал вспухший живот**», «Примат, потный, без сферы, не пригибаясь, прицельно пострелял в нужном направлении, потом **подхватил раненых, сразу двоих, на плечи**, на одно да на второе, и отнёс их к полевому командиру», «следом Примат **сбегал за Гномом, вытащил его из травы и на руках перенёс в вертушку**».

Рассказчик так описывает мужество Примата: «Примат сидел напротив, в чёрной луже, **молча**, и у него не было глаза. Потом уже выяснилось, что вторая пуля вошла ему в ногу, а третья угодила ровно в подмышку, там, где броник не защищал белого тела его. Ещё россыпь пуль угодила в броник, и несколько органов Примата, должно быть, лопнули от жутких ударов, но органы уже никто не рассматривал: вполне хватило того, что Примат **какое-то время бегал лишённый глаза, с горячим куском свинца в голове**.

Таким образом, у автора явно двойственное отношение к Сергею и невозможно утверждать, что в образе Примата З. Прилепин выражает собственное мировосприятие, свою философию.

Отношение к Гному, в отличие от Примата, абсолютно отрицательное. И главное, чего не может простить ему автор, – это подлости.

Рассказчик сначала вообще не замечал Гнома: «Я смотрел на него не то, чтоб **косо**, скорее сказать, вообще **не фиксировал**», потом, после рассказа о семейном положении, «**проникся к нему доброжелательным чувством**». Иногда Гном вел себя вполне достойно: «Рассказывая об этом, Гном **не кичился** своей судьбою и **тоску** тоже **не нагонял**, разве что затягивался сигаретой так глубоко, словно желал убить всю её разом». Гном «**кровожадным**, как Примат, **не казался**; по всему было видно: сам он **убивать никого не собирается**».

На протяжении всего рассказа при характеристике Гнома используются слова с отрицательной коннотацией и сравнения его с маленьким зверьком: «и вообще всё на лице его было маленьким, словно у **странной, мужской, усатой куклы**. А если Гном смеялся, черты лица его вообще **было не разобрать**, они сразу будто **перемешивались** и **перепутывались**, **глаза** куда-то уходили, и **рот суетился** повсюду, **пересыпая мелкими зубками**», «засмеялся, **пересыпая зубками**, Гном», «Гном обошел молодую женщину стороной с **лицом** настолько напряжённым, что оно стало

ещё меньше, **размером с кулак Примата**», «Я надбавил шагу и, когда выглянул из-за сараев, увидел Примата, стоящего ко мне спиной, и Гнома, смотревшего мне в лицо **с нехорошей улыбкой**», «Гном тоже **пересыпал зубками** неподалёку», «Гном тоже **зарылся в траву**, что твой зверёк, и когда пошла плотная пальба, на окрик Примата не отозвался».

Жена Примата относилась к Гному плохо: «Жена его снова заплакала и, заметив Гнома, почти крикнула: – И этот ещё здесь. Из-за него всё!». На похоронах Примата «Гном даже не плакал, а как-то **хныкал**, и плечи подпрыгивали, и грудь его по-прежнему казалась жалкой, как скворечник, а внутри скворечника кто-то гуркал и взмахивал тихими крыльями».

Однако сам о себе он был высокого мнения, и исподволь старался подчеркнуть это: «– Видишь, какой? – добавила она, помолчав, – Так уселся, что **кажется выше всех**. Смотрите. Он ведь маленький, да? А тут незаметно вовсе, что маленький. **Больше мужа твоего кажется**, вдовнца», «Ну а Гном, хохмя, **выдавал себя за отца Примата**, хотя был меньше его примерно в три раза».

В критических ситуациях Гном оказывается трусом: «Завидев её, Гном пропал без вести в раздевалке: сидел там, **тихий** и даже немножко **подавленный**», «На Гноме не было ни царапины. Пока вертушка взлетала, он, **зажмурившись, раздумывал, куда именно его убили**, но ни одна часть тела не отозвалась рваной болью. Тогда Гном **раскрыл радостный рот**, чтобы сообщить об этом Примату».

Рассказчик возмущен тем, что Гном ограбил жену друга: «Я сидел **ошарашенный**, и даже чайная ложка **в руке моей задрожала**». «– Поехали к нему! – чуть ли не выкрикнул я на улице, **дрожащий уже от бешенства**, сам, наверное, **готовый к убийству**», «Надо заявление подавать, – **горячился я**, закуривая, и глядя на дом **с такой ненавистью**, словно раздумывая – **а не сжечь ли его**. – Найдут и посадят **тварь** эту».

Рассказ «Убийца и его маленький друг» отличается удивительной искренностью и достоверностью. Автор и герой-рассказчик сливаются, превращая прозу в автобиографию, что лишь усиливает эффект достоверности и подлинности. Повествование воспринимается так, словно читаешь мемуары довольно молодого, но уже пожившего человека, прошедшего через службу в Чечне, и немалую роль в этом играет профессиональная лексика.

### Список литературы

- 1 Беляков С. Две души Захара Прилепина // Частный корреспондент. URL: <http://www.chaskor.ru/> (дата обращения: 03.08.15).
- 2 Липовецкий М. Политическая моторика Захара Прилепина // Знамя. – 2012. – №10.
- 3 Панаева Е. В. Функции специальной лексики в художественном тексте : на материале произведений М.А. Булгакова. – М. : АКД, 2005.
- 4 Хорькова М. Счастливые герои Захара Прилепина // Татьянин день. URL: <http://www.taday.ru/> (дата обращения: 03.08.15).

*Е.Е. Иванова  
(Курган, Россия)*

## СКВОЗНЫЕ МЕТАФОРЫ В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА»

Яркая образность языка художественных произведений Т. Толстой отмечается всеми литературными критиками. Л. Цзиюн анализирует прием «метафоричности» детали в качестве стилевой доминанты Татьяны Толстой. Он отмечает, что рассказы Татьяны Толстой, помещенные в сборник «Ночь», предельно метафоричны. «Талантливый и самобытный писатель умеет раздвинуть границы малого жанра с помощью литературных параллелей, реминисценций, ассоциаций, с помощью особой манеры письма, которая включает задерживание взгляда читателя на отдельных ярких деталях и необычайно “роскошной” образности» [3].

Чэнлун П. в качестве стилевых особенностей рассказов Т. Толстой выделяет метафоричность, поэтичность и интертекстуальность. Он описывает мнения критиков следующим образом: «Метафоричность рассматривается критиками как одна из самых ярко выраженных стилевых особенностей текстов Т. Толстой. Метафоры Т. Толстой одушевляют все вокруг, утверждает критик М. Липовецкий. Роль и значение метафорических описаний в текстах писателя критики оценивают по-разному. Мнение М. Золотоносова сводится к тому, что метафоры являются для Т. Толстой неким орудием, позволяющим бороться с фабульным однообразием, с возможной банальностью, связанной с “тягой” писателя к вечным темам и образам. Вторая функция метафор в рассказах Т. Толстой заключается,



по мнению критиков, в спасении своих персонажей из безысходного положения с помощью художественных приемов: «Метафора Толстой – волшебная палочка, обращающая жизнь в сказку. Единственный способ спастись от разрушительного, опошляющего вихря так называемой настоящей жизни”» [4]. В третьих, метафора Т. Толстой, по мнению А. Гениса, «обладает сюжеторождающей силой». Благодаря метафорам текст Т. Толстой получает трехмерность, форма не противоречит и не соответствует содержанию, а живет с ним в симбиозе. На наш взгляд, изобилие метафор в прозе Т. Толстой производит впечатление, что центральное место в произведении занимает сам автор, а герою отводится второстепенная роль. Внимание читателя сосредотачивается на языковых особенностях текста, поэтому Т. Толстую нередко упрекают за излишнюю метафорическую «густоту», советуют «проредить лес, чтобы можно было разглядеть деревья». Изящные и многокрасочные рассказы Т. Толстой позволяют критикам говорить об их поэтичности, причем не только в содержательном (о духе поэзии), но и в формально-стилистическом плане [4].

Э.Г. Новикова, рассматривая лингвопоэтическую структуру хронотопа в рассказе Т. Толстой «Милая Шура», отмечает, что на уровне речевой художественной формы сложноорганизованная структура художественного хронотопа создается при помощи элементарных лингвопоэтических приемов: использование метафор и метонимических моделей, выстраивание ряда однородных членов, одновременной актуализации нескольких лексических значений артемы (в пределах вступающих в отношения энантиосемии), смены повествовательного модуса, употребления форм настоящего времени по отношению к событиям, произошедшим в прошлом и т.д. [1].

В рассказе «Милая Шура» можно увидеть стилевые приемы, характерные и для других работ этой писательницы.

Наиболее специфическим и типичным для творческой манеры Т. Толстой является использование бионимов, названий растительного и животного мира при описании различных явлений, предметов и их признаков: *бульденежи, ландыши, черешня, барбарис, мертвые фрукты, голуби, морковь, розы, сухие цветы, белые собачки, устрицы, цветы, мышиный хвостик, черным павлиньим хвостом, курица в авоське, голое мокрое дерево, павлиньи волосы, полезная для глаз морковь, кукурузные*

*обглодыши, сизые кипарисные шишечки, запрокинувшись на спину, подняв лапки, спит шкатулка, жасминовый джин, бурьян все пышней, засохли цветы, трава под ногами, яблони в цвету, одуванчики, сирень, сухим листиком, белой пыльцой, с ведрами слив, соловьиными речками, на подсолнуховых равнинах, легкомысленными лотосами, цветами забвения, облупленные черешни, желтой разлинованной бабочкой, под пыльным тополем, деревянные фрукты, картонные цветы.*

Например: А одно письмо, подсохшее, желтой разлинованной бабочкой вертится под пыльным тополем, не зная, где присесть. Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол. Его здесь нет, он стиснут в альбоме, распялен в четырех картонных прорезях, прихлопнут дамой в турнюре, задавлен какими-то недолговечными белыми собачками, подохшими еще до японской войны. Белые кексы, черный кофе. Шляпы с кружевами. Устрицы – очень дорого... Этот ли мышиный хвостик шестьдесят лет назад черным павлиньим хвостом окутывал плечи? Она уже послала телеграмму (еду, встречай), уложила вещи, спрятала билет подальше в потайное отделение портмоне, высоко заколола павлиньи волосы и села в кресло, к окну – ждать. Курица в авоське висит за окном, как наказанная, мотается на черном ветру. Голое мокрое дерево поникло от горя.

Образ Шуры создается с помощью сквозной метафоры, в основе которой лежит сравнение ее жизни с жизнью растения. В молодости Шуру окружали живые цветы: Три мужа, между прочим. Со вторым до войны жили в огромной квартире. Известный врач. Знаменитые гости. Цветы. Всегда веселье. И даже спиртное было на жасмине: Жасминовый джинн запечатан в хрустальном флаконе – ах, как он сверкнет миллиардом радуг на морском ослепительном свете! Она готова – что ей помешало? Цветы – это красота, радость, счастье.

С течением времени, жизни бурьян по оврагам все пышней и засохли цветы: Ну скорее же, время идет!.. Время идет, и невидимые толщи лет все плотнее, и ржавеют рельсы, и зарастают дороги, и бурьян по оврагам все пышней. А после войны вернулись – с третьим мужем – вот сюда, в эти комнатки. Третий муж все ныл, ныл... Коридор длинный. Свет тусклый. Окна во двор. Все позади. Умерли нарядные гости. Засохли цветы.

Старость ассоциируется с деревянными цветами и ягодами, с мертвыми фруктами, с сухими цветами: Зато шляпа!... Четыре времени года –

*бульденежи, ландыши, черешня, барбарис* – свились на светлом соломенном блюде, пришпиленном к остаткам волос вот такущей булавкой! *Черешни* немного оторвались и деревянно постукивают. Ей девяносто лет, подумала я. Черное одеяние, светлая шляпа, побрякивающая *мертвыми фруктами*, скрываются за углом. Негр взревел, пахнул синим дымком и умчался в сторону консерватории, а Александра Эрнестовна, дрожащая, перепуганная, выпученная, повисла на мне и потащила меня в свое коммунальное убежище – безделушки, овальные рамки, сухие *цветы*, – оставляя за собой шлейф валидола. Александре Эрнестовне – пять звонков, третья кнопка сверху. На площадке – ветерок: приоткрыты створки пыльного лестничного витража, украшенного легкомысленными *лотосами* – цветами забвения.

Смерть символизируют облупленные черешни, черная банановая слизь и картонные цветы: «Сюда все и свалили. Овальный портрет милой Шуры – стекло разбили, глаза выколоты. Старушечье барахло – чулки какие-то... Шляпа с четырьмя временами года. Вам не нужны облупленные *черешни*?». Черная банановая слизь очень похожа на разлагающееся человеческое тело: «Мусор распарился на солнце, растекся черной *банановой слизью*». Э.Г. Новикова так описывает свои впечатления от финала рассказа: «В финале рассказа лексема *солнце* актуализирует свои отрицательные коннотации, обозначая субъект действия с этической точки зрения разрушительного, а с эстетической – безобразного: “*Мусор распарился на солнце, растекся черной банановой слизью*”. Семантика разрушительности действия солнца осложняется в рассказе самой ситуацией: читатель глазами рассказчицы видит вещи героини, выброшенные после ее смерти и ставшие мусором, а потом и черной слизью. Если предположить, что узואльно более привычной валентностной сочетаемостью лексемы *на солнце* было бы *высох на солнце, а не распарился и растекся*, то становится очевидным, что данные артемы вносят во фрагмент дополнительную семантику воды, жидкости (*распариться* – ‘размягчиться от действия пара, горячей воды’). Есть основания предполагать, что возникновению у читателя тягостного ощущения от фрагмента способствует в лексеме *растекся* (‘*потечь в разных направлениях или распространяясь в ширину*’) отсутствие однонаправленного движения, которое характерно для водного потока, традиционно символизирующего движение жизни (ср.: “*Время течет, и колышет на спине лодку милой Шуры, и плещет морщинами в ее*

*неповторимое лицо*”). Тем самым на уровне речевой художественной формы моделируется метафорический образ смерти (очень густая, бесцельно растекающаяся, распространяющаяся в ширину *черная слизь* вместо *реки жизни*) и энтропии. Слово *слизь* в данном контексте обозначает крайнюю точку бесформенности материи, субстанцию, обретшую под действием солнца некое первичное состояние, что, в свою очередь, способствует установлению с этим словом и жизнетворных ассоциаций (с зачатием, с родами и с прочими атрибутами живой материи). Этот шаг (от конечной точки разрушения к начальной точке созидания) буквально в тексте не совершается, но на уровне речевой художественной формы через артему *слизь* моделируется образ смерти. Картонные цветы обычно приносят на кладбище: “И Александра Эрнестовна, милая Шура, реальная, как мираж, увенчанная деревянными *фруктами* и картонными *цветами*, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на невысказанно далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется в горячем полдне”» [2].

Еще одна сквозная метафора связана с временами года, которые соответствуют периодам жизни Шуры: «На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь». «Весна!!! Лето. Осень... Зима?». Четыре времени года «свились» на ее шляпе, наложили отпечаток на ее образ. Бульденежи — это декоративная форма калины обыкновенной, в начале лета на кусте появляются белоснежные шары соцветий, ландыши цветут весной, черешня созревает в середине лета, барбарис — осенью. Жизнь проходит так же быстро, как меняются времена года: «...Еще чаю? Метель. ...Еще чаю? Яблони в цвету. Одуванчики. Сирень. Фу, как жарко». Молодость и счастье связаны с весной и летом: «Всего-то и было: Крым, тринадцатый год, полосатое солнце сквозь жалюзи распиливает на брусья белый выскобленный пол... У мужа тут свои дела, дома сидит редко, а там, в Крыму, на ласковом песочке, под голубыми небесами, Иван Николаевич бежит как тигр: “Милая Шура, навсегда!”», «Потом она попала мне на раскаленном бульваре — размякшая, умиляющаяся потному, одинокому, застрявшему в пропеченном городе ребенку — своих-то детей у нее никогда не было».

Осень соответствует старости: «...Осень. Дожди. Александра Эрнестовна, вы меня узнаете? Это же я! Помните... ну, неважно, я к вам в гости. Гости — ах, какое счастье! Сюда, сюда, сейчас я уберу... Так и живу

одна. Всех пережила. Три мужа, знаете? И Иван Николаевич, он звал, но... Может быть, надо было решиться? Какая долгая жизнь». Прошрое сравнивается с приметами осени: сухие листья, выцветшее небо: «Я расскажу вам, что там – на том конце земли. Не высохло ли море, не уплыл ли сухим листиком Крым, не выцвело ли голубое небо?».

Зима – это конец жизни: «Но и зима позади для Александры Эрнестовны – где же она теперь? Куда обращены ее мокнущие бесцветные глаза?».

Третья сквозная метафора не настолько явная, как первые две, – сравнение разных периодов жизни с утром, днем, вечером. Утро, день и вечер прямо не соотносятся с молодостью, зрелостью и старостью, однако на протяжении всего рассказа подчеркивается, в какое время суток происходят те или иные события, что помогает косвенно подчеркнуть быстрое течение времени: В первый раз Александра Эрнестовна прошла мимо меня *ранним утром*, вся залитая розовым московским солнцем. Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим – где повис чугунный балкон на нежилой высоте, где крутая крыша, какая-то нежная решеточка, воздвигнутая прямо *в утреннем небе*, тающая башенка, шпиль, голуби, ангелы, – нет, я плохо вижу. Александра Эрнестовна улыбается *утру*, улыбается мне. Он остался там, по ту сторону лет, один, на пыльной южной станции, он бродит по заплыванному семечками перрону, он смотрит на часы, отбрасывает носком сапога пыльные веретена кукурузных обглодышей, нетерпеливо обрывает сизые кипарисные шишечки, ждет, ждет, ждет паровоза из горячей *утренней дали*. Потом она попадалась мне на *раскаленном* бульваре – размякшая, умиляющаяся потному, одинокому, застрявшему в пропеченном городе ребенку – своих-то детей у нее никогда не было. И Александра Эрнестовна, милая Шура, реальная, как мираж, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немыслимо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется *в горячем полдне*. *Вечером* в театр. А потом? Она прождала в кресле *до вечера*, до первых чистых звезд. А потом? Она вытащила из волос шпильки, тряхнула головой... А потом? Ну что – потом, потом! Жизнь прошла, вот что потом. *Вечером* Александра Эрнестовна, бывало, спросит его: «Чаю?..», а он вот так только посмотрит и ни-че-го не говорит! *По вечерам* вдвоем в двух

тесных комнатках... Знаете, что-то такое в воздухе было – обоим ясно... Он не выдерживал и уходил. На улицу. Бродил где-то допоздна.

Метафора женщина-цветок является традиционной поэтической метафорой. Поэты издавна сравнивали женскую красоту с красотой цветка: «Как роза, ты нежна; как ангел, хороша» (Г. Державин. Невесте), «Девушка юная подобна розе нежной» (К. Батюшков. Подражание Ариону), «Она была свежа, как розы Леля» (М. Лермонтов. «Девятый час; уж темно; близ заставы...»), «О дева-роза, я в оковах; Но не страшусь твоих оков» (А. Пушкин), «И дева в сумерки выходит на крыльцо: Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо! Но бури севера не вредны русской розе» (А. Пушкин). Увядшие розы в пушкинской лирике символизируют ушедшую молодость и утраченное счастье: «Я ей принес увядши розы Отрад-ных юношества дней» (А. Пушкин), «Опали вы, листья вчерашней розы! Не доцвели до месячных лучей. Умчались вы, дни радости моей» (А. Пушкин).

Времена года – одна из крупнейших тем мирового художественного творчества, в том числе и русского. Она получила начало в фольклоре и развивается в поэтическом, изобразительном и музыкальном искусстве до сегодняшнего дня. Годовой круговорот часто ассоциируется с жизненным циклом человека: весна – с юностью, лето – с расцветом, осень – со старостью, зима – со смертью. Например, описание природы весной сравнивается с молодостью человека в стихотворении Ф. Тютчева «Я встретил вас – и все былое». Тютчев противопоставляет осень (свой возраст) весне (молодости). Как весна пробуждает природу от зимней спячки, так и любовь пробуждает поэта к жизни, наполняя его энергией и жизнелюбием. Со встречей с любимой к поэту приходит оживляющая душу весна: «Как поздней осени порою Бывают дни, бывает час, Когда повеет вдруг весною И что-то встрепенется в нас». Н. Заболоцкий в стихотворении «Облетают последние маки» человека и природу описывает одними и теми же словами. Осенью природа «в болезненной темноте» не похожа на себя, так же как и лирический герой – с непокрытой головой, не заботясь о себе, он бесцельно бродит по пустым аллеям с шуршащими под ногами облетевшими листьями: «По пустынной и голой аллее Шевеля облетевшей листвою, Отчего ты, себя не жалея, С непокрытой бредешь головой». В стихотворении Э. Рязанова старость прямо называется осенью жизни: «У природы нет плохой погоды. Ход времен нельзя остановить. Осень жизни, как

и осень года, Надо не скорбя благословить». В русской фольклорной традиции (сказки о Морозке) зима – это смерть. В поэме «Мороз, Красный нос» Н.А. Некрасова Дарья, потерявшая мужа, уходит из горькой и трудной жизни в сладкую истому смерти: «Нет глубже, нет слаще покоя, Какой посылает нам лес, Недвижно, бестрепетно стоя Под холодом зимних небес».

«Утро, день, вечер, ночь» как символы периодов жизни также характерны для поэзии. Еще Аристотель приводил примеры метафор: «...что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни или, как Эмпедокл, закатом жизни». «Утро» как начало суточной активности может сопоставляться с началом человеческой жизни. Так возникают и метафора «утро жизни», и символическая картина утра как начала жизненного пути: «В тумане утреннем неверными шагами Я шел к таинственным и чудным берегам» (В. Соловьев). «Ночь», наоборот, сопоставляется с концом жизни: «Когда же парки тощи Нить жизни допрядут И нас в обитель ноши Ко прадедам снесут, – Товарищи любезны! Не сетуйте о нас» (К.Н. Батюшков).

Таким образом, сквозные метафоры являются одним из характерных для литературного творчества Т. Толстой средств выразительности. С их помощью создается многоплановый художественный образ. В рассказе «Милая Шура» можно увидеть сквозные метафоры, традиционные для художественной литературы и устного народного творчества. На протяжении всего произведения метафоры постепенно разворачиваются, сплетаются друг с другом и перерастают в цельную картину. Цепочки сквозных метафор играют большую роль в построении сюжета, образуют кольцевую композицию произведения.

#### Список литературы

1 Новикова Э. Г. Лингвопоэтическая структура хронотопа в рассказе Т. Толстой «Милая Шура» // Филологический класс. – Вып. 25. – 2011.

2 Новикова Э. Г. Малая проза Татьяны Толстой в лингвопоэтическом аспекте. – Томск : АКД, 2013.

3 Цзиюн Л. Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой. – Тамбов : АКД, 2005.

4 Чэнлун П. Творчество Т. Толстой в современной критике. – М. : АКД, 2007.

*С.А. Черницына  
(Тюмень, Россия)*

## **РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ ДЕТСКОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ В ПОВЕСТЯХ Л. ЧАРСКОЙ**

Лидия Алексеевна Чарская (19 января 1875, Санкт-Петербург – 18 марта 1937, Адлер) – русская писательница, актриса.

Первым литературным опытом Чарской стала повесть «Записки маленькой гимназистки», вышедшая в 1901 году и основанная на ее школьных дневниках. «Записки маленькой гимназистки» принесли писательнице необычайный успех: она стала поистине «властительницей дум» российских детей. Так, в 1911 году комиссия при Московском обществе распространения знаний докладывала на съезде по библиотечному делу, что, согласно проведенным опросам, дети среднего возраста читают в основном Гоголя (34 %), Пушкина (23 %), Чарскую (21%), Твена (18%), Тургенева (12%).

После Октябрьской революции Лидию Алексеевну Чарскую практически перестали печатать. Дворянское происхождение, «буржуазно-мещанские взгляды» – всё говорило не в пользу писательницы. Её повести изымались из библиотек как «не соответствующие идейным и педагогическим требованиям», учителя не рекомендовали (а то и запрещали) школьникам читать её книги. С огромным трудом ей удалось опубликовать четыре маленькие книжки для детей под псевдонимом Н. Иванова.

Всего за 20 лет творчества из-под пера писательницы вышли около 80 произведений.

Большая часть произведений Чарской посвящена школьной жизни (в основном ее книги о воспитанницах закрытых школ-пансионов), любви, девичьей дружбе («Записки институтки», «Белые пелеринки»). Также одна из излюбленных тем писательницы – приключения потерянных, осиротевших или похищенных детей («Лесовичка», «Сибирочка»). Ею было написано множество книг и рассказов по истории России («Смелая жизнь», «Газават», «Так велела царица»).

Немалая заслуга автора заключается в умении тонко передавать психологические особенности детского возраста. Это отражается в сюжете, ориентированном на остроту ощущений и чувств, характерную для детей,



и в выборе речевых средств характеристики персонажей. Последние можно сгруппировать по характерным для описываемого возраста психологическим особенностям, которые они отражают.

### *1 Средства передачи повышенной эмоциональности ребенка*

Для детской литературы акцент на базовых эмоциях является естественным и вытекающим из ингерентных свойств текста, адресованного детям, а также из психологических особенностей детского возраста и уровня развития их когнитивных способностей. Ядром эмотивных концептов являются базовые эмоции, образующие собственные концептуализированные предметные области. Эмотивные концепты формируют эмоциональное пространство текста, которое содержит определенную эмоциональную информацию.

Эмотивная функция в данных текстах выражается с помощью звукоподражаний, восклицаний, оценочных суффиксов и повторов.

#### 1) звукоподражания

В качестве основных функций звукоподражательной лексики ученые называют использование таких слов как средства создания звуковых образов и целых картин и как способ передачи настроения. Эти функции исследуемого класса слов характерны и для текстов Л. Чарской. Звуки окружают ребенка и входят в его сознание, создавая определенное настроение. Это часть воспринимаемого мира, отраженная в сознании и накладывающаяся на эмоциональный настрой ребенка.

*Тук-тук! Тук-тук! Тук-тук! – стучат колеса, и поезд быстро мчится все вперед и вперед.*

*Мне слышатся в этом однообразном шуме одни и те же слова, повторяемые десятки, сотни, тысячи раз. Я чутко прислушиваюсь, и мне кажется, что колеса выстукивают одно и то же, без счета, без конца: **вот так-так! вот так-так! вот так-так!***

*Колеса уже не выкрикивали свое неугомонное «**вот так-так!**».* («Записки маленькой гимназистки»).

#### 2) восклицания

Бесконечен мир человеческих чувств. В устной речи эти чувства передаются не только словами, но и выражением лица, жестами, звучанием голоса. В письменной же речи «носителем» самых разнообразных чувств является восклицательный знак. Тексты Л. Чарской насыщены восклица-

ниями, передающими повышенную эмоциональность ребёнка, бурно реагирующего на все внешние события.

*Ах, что было утром!..* («Записки маленькой гимназистки»).

*«Господи! Господи! – думала я. – Вот мы все здоровые, довольные, сытые, а он, бедный, как должен мучиться!»* («Записки сиротки»).

*– Андрюша, милый! Ты жив?! Жив! Слава Богу! – радостно прошептала Сибирочка, целуя и обнимая мальчика, все еще бессильно распростертого на снегу.* («Сибирочка»).

*– Прелесть! Дуся! Очарованье!* («Южаночка»).

3) повторы

В современном русском языке одним из наиболее частотных и значимых языковых явлений, встречающихся в речевой деятельности людей, является повтор. Повторы, или как их еще называют – репризы, проявляются на всех языковых уровнях: морфологическом, фонетическом, лексическом, синтаксическом, семантическом.

Функция усиления выразительности является наиболее общей функцией повтора. В своей речи дети часто используют повторы. Для ребенка характерно более пристальное, чем у взрослого, внимание к окружающему миру. Дети жадно впитывают звуки и краски и интерпретируют их согласно своему детскому восприятию. Повтор позволяет обратить внимание на предмет, признак или действие, акцентировать внимание на том, что волнует ребенка.

*– Сколько труб я увидела! Трубы, трубы и трубы! Целый лес труб!* («Записки маленькой гимназистки»).

*– Едем, едем, нянечка! – запрыгала я от радости вокруг моей дорогой няни* («Записки сиротки»).

*– Я хочу ее видеть! Хочу! Хочу!..* («Сибирочка»).

4) оценочные суффиксы

Речь маленьких героев Л. Чарской изобилует оценочными формами, образованными словообразовательными средствами – с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов. Выбор дериваторов широк: наиболее продуктивны суффиксы -ИК- *домик, личико*; -ЧИК- *чемоданчик, мундирчик*, -К- *сиротка, Нюрка, фигурка, деньки*; -ЕНЬК- *дяденька, светленький, молоденькая, хорошенькая, светленькая*; -ОК- *дымок, кружок, голосок*; -ОЧК-, -ЕЧК- *мамочка, папочка, Леночка, Толечка, окошечко*; -УШК-, -ЮШК- *Марьюшка, голубушка*; -ЕЦ-, -ИЦ- *рожица, братец, метелица*.

Реже встречаются морфемы -УРК-, -ИЧК-, -УШ-, -ЬШК-: *дочурка, вещички, Лениша, глупышка; -ОНК- ручонки.*

К эмотивным элементам относятся также *просторечные формы* выражения чувств в речи героев: – Да, – согласилась Сибирочка, – и потом, ты не чувствуешь, что **страшно холодно** стало в лесу? («Сибирочка»)

Таким образом, в речевой характеристике персонажей повестей Л. Чарской на всех языковых уровнях отражена одна из самых ярких черт детства – повышенная эмоциональная восприимчивость.

## *2 Языковые инновации в речи детей*

Под детскими речевыми инновациями онтолингвисты понимают единицы детской речи, отсутствующие во взрослом языке. Их наличие, по замечанию К.И. Чуковского, составляет наибольший процент в возрасте от 3 до 5 лет.

Детские инновации могут иметь разную языковую природу. Наиболее частотны **словообразовательные инновации**, которые мы встречаем и в речи персонажей повестей Л. Чарской:

**Горбушка** ( по отношению к девочке-горбунье) – образовано от слова «горб» с помощью суффикса -УШК- с уменьшительно-ласкательным значением по аналогии с литературным «лебедушка».

**Несмышленочек** – образовано от слова «несмышленный» с помощью двойной суффиксации – суффиксы -ОК/Ч- и -ЕК- с повтором семантики уменьшительно-ласкательной.

**Сибирочка** – образовано от слова «сибирь» с помощью суффикса -ОЧК- по аналогии с литературным «южаночка», в котором два суффикса – со значением лица по месту жительства -К-/-ОЧ- и уменьшительно-ласкательного -К-.

**Остроумить** – образовано от остроумный по аналогии с глаголами «умничать», «острословить».

**Долбляшка** – от долбить (зубрить, заучивать) при помощи суффикса -ЯШК- (по аналогии с «деревяшка»).

**Кисляйка** – от кислый при помощи суффикса -ЯЙК- по звуковой аналогии с «лентяйка».

К словообразовательным инновациям следует отнести варианты фамилий, используемые детьми для обзывания, оскорбления:

– Ты, как тебя, **Дракуньина!**..

– Нет, **Лгунишкина...**

– Нет, **Крикунова**...

– Ах, просто она **Подлизова**!

– Госпожа **Драчуникова**, извольте садиться («Записки маленькой гимназистки»).

А также наименования учениц разных классов: **шестушка, седьмушка, пятушка**.

Таким образом, окказиональное творчество детей в подавляющем большинстве представлено суффиксацией за редким исключением (переряживание).

**Ошибки лексического уровня** – семантические ошибки – едва ли не самый распространенный тип речевых ошибок дошкольников и школьников. Эти ошибки трудны для распознавания, поскольку заключаются в изменении не внешней, звуковой оболочки слова, а его содержания. Овладение словом есть овладение его внешней стороной (звучанием) и внутренней стороной (значением) в их единстве и взаимосвязи. Перед детьми стоит задача по звучанию догадаться о значении слова. При этом подсказывающую роль играет контекст, ситуация речи, в которой употреблено слово.

Как пишет С.Н. Цейтлин, в процессе речевой деятельности происходит неоднократно повторяемое «примеривание» значения слова к его звуковой оболочке, которое корректируется взрослым или самим ребенком – сознательно или бессознательно [3, 123].

– Просто она **мокрица** какая-то!

– Как **мокрица**? Отчего **мокрица**? – так и всколыхнулись младшие дети.

– Да вон, разве не видите, как она пол намочила. В калошах ввалилась в гостиную. Остроумно! Нечего сказать! Вон наследила как! Лужа. **Мокрица** и есть («Записки маленькой гимназистки»).

**Мокрица** – 1 Мелкое наземное ракообразное животное отряда равноногих, живущее в сырых теплых местах. 2 Однолетнее травянистое сорное растение семейства гвоздичных с лежачими стеблями и мелкими белыми звездчатыми цветочками, растущее в сырых и затененных местах; звездчатка средняя [2, 156].

Реже в текстах Л. Чарской встречаются искажения единиц других языковых уровней:

- фразеологии:

*А вы чего с носом суетесь, когда вас не спрашивают?* («Записки маленькой гимназистки»).

- морфологической формы слова:

*На новом вокзале было еще шумнее, чем на вчерашнем* («Записки сиротки»).

- синтаксической сочетаемости:

– *А ваша мама работает? Что же она работает?* – подскочил к Марусе маленький граф («Записки сиротки»).

- нарушение порядка следования слов во фразе из-за спонтанного характера речи:

– *Не я только!* – выпалил Толя («Записки маленькой гимназистки»).

- парцелляция – в детских пересказах играет эмотивную функцию и указывает на недостаточное развитие связной речи:

*Битва кипит... Турки дерутся... русские дерутся... все дерутся... Русские наступают... Турки их пушками... ружьями, саблями... всем!*

Таким образом, детские инновации вызваны процессом освоения языка в период становления связной речи.

К возрастным особенностям детей 5-12 лет, какими являются герои книг Чарской, относится ещё ряд психологических моментов, отмечаемых учеными-психологами. Они также находят свое отражение в детской речи в произведениях писательницы.

К таким явлениям мы относим:

- **обилие вопросительных предложений, характеризующих возраст «почемучек»:**

– *Куда? Как? Почему?* – слышалось отовсюду («Записки маленькой гимназистки»).

- **персонификация яркой детали во внешности, одежде человека, отражающаяся в метонимических именовании лиц (клетчатая дама, синяя дама) и в прозвищах:**

– *Познакомимся же: меня зовут Даня Верховская, а прозвали меня все эти, – тут курносенькая девочка бесцеремонно ткнула пальцем в подруг, – Щучкой. Зубы у меня видишь ли как у щуки, ну вот щучка и готова.*

– *Ну, посмотрите только на него! Ну разве он не похож? Ну совсем, как живой: его волосы щетиной, его усы, его нос и губы... Ах, милый Сидореночко! Таракашка ты мой!* («Южаночка»).

• *разговор о себе в 3 лице из-за отсутствия четкой самоидентификации:*

«Бедная Лена!.. Мамочка, зачем ты покинула меня?» («Записки маленькой гимназистки»).

• *инверсивные местоимения, предшествующие названию предмета, как возникновение понятия об информативной достаточности речи:*

– *А что же он, твой папа?* («Южаночка»).

– *Нет, я пойду к ней, к этой бедной девочке* («Записки сиротки»).

По наблюдениям психологов, до 5 лет речь ребенка наполнена словами «он, она, они», хотя в самом контексте нигде не указано, к кому эти местоимения относятся. После 6 лет ребенок начинает понимать, что его речь непонятна из-за отсутствия предмета речи и его замены местоимением. Тем не менее рефлексивно он произносит местоимение, а потом дополняет, поясняет его смысл.

Таким образом, проведенное исследование позволяет нам заключить, что Л. Чарская точно передает языковое сознание ребенка в своих детских повестях, отражая наиболее яркие черты детской речи. Несомненно, это является одним из факторов огромной популярности ее литературы среди детей.

#### Список литературы

- 1 Чарская Л. А. Произведения для детей. URL : [http //az.lib.ru](http://az.lib.ru).
- 2 Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М., 1990.
- 3 Цейтлин С. Н. Детские речевые инновации: опыт анализа. – СПб., 2001.

*С.А. Черницына  
(Тюмень, Россия)*

## **ОБУЧЕНИЕ ШКОЛЬНИКОВ УПОТРЕБЛЕНИЮ В РЕЧИ ОБОСОБЛЕННЫХ ЧЛЕНОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ**

Анализируя творческие работы учащихся 7-9 классов гимназии, мы пришли к выводу о недостаточной степени практического овладения навыками употребления обособленных членов предложения. За методическую основу при анализе речи мы приняли то положение, что речь учащихся – явление развивающееся, что изучение обособленных членов предложения, как и всякой другой синтаксической темы, – это сложный процесс, в котором имеют место психологические, лингвистические и методические факторы. Поэтому, чтобы оценить нарастание умений и навыков, необходимо было установить в широком плане объективные черты и свойства речи, в сравнении с которыми это нарастание будет очевидным.

Анализ сочинений учащихся 5-6 классов показал, что обособленные конструкции появляются в речи учащихся до программного изучения темы. Уже в 5 классе отмечается некоторое количество обособленных конструкций, в первую очередь деепричастных оборотов. Это явление закономерно и объясняется влиянием на речь детей самых разнообразных источников: речи окружающих, радио, телевидения и художественной литературы. Наши наблюдения подтверждают вывод, сделанный И.А. Фигуровским: «Языковое развитие детей, нередко очень начитанных, значительно опережает изучение грамматики». Но это объективно существующее влияние не управляется. В процессе стихийного, дограмматического усвоения обособленных конструкций в речь учащихся проникают лишь очень немногие из них. Так, в работах пяти- и шестиклассников имеются деепричастные и причастные обороты, но почти нет распространенных и нераспространенных определений, выраженных прилагательными, очень мало приложений. Позднее всего появляются несогласованные определения. Дограмматическое усвоение обособленных членов предложения, естественно, не обеспечивает даже незначительного представления об их семантических особенностях и стилистических возможностях. Об этом свидетельствует весьма ограниченный круг значений, выражаемых деепричастными и причастными оборотами в сочинениях учащихся 5-6 клас-

сов. Главным образом они служат для выражения временных отношений. В сочинениях шестиклассников наблюдается незначительное пополнение речи деепричастными оборотами с новыми значениями: образа или способа свершения действия и его качественной характеристики.

Кроме того, в письменной речи обучающихся 5-6 классов частотны грамматические ошибки, связанные с употреблением обособленных членов. Это прежде всего отсутствие соотнесения действий с единым субъектом (*Залив в неё масло, тарелка инопланетян не взлетела*) и употребление в качестве однородных разнородных обособленных конструкций (*Он зашёл, приоткрыв дверь и старавшийся не шуметь*).

Из анализа мы делаем следующие методические выводы:

1 Начиная изучение темы, необходимо определить степень речевого развития, на которой находятся ученики. Только при этом условии можно донести до учащихся специфику обособленных конструкций и обеспечить дифференцированный подход в изучении каждой из них в отдельности.

2 Обогащение письменной речи учащихся обособленными членами предложения должно осуществляться в процессе специально организованных, целенаправленных занятий.

3 В преподавании темы необходимо осуществлять целостный подход, что должно проявиться в усвоении учащимися семантического и синтаксического факторов обособления.

4 Этой цели должен быть подчинен отбор заданий и видов упражнений.

5 В целях формирования правильной литературной речи и обучения стилистически оправданному отбору конструкций необходимо знакомить учащихся с образцовыми художественными текстами.

Основным видом упражнения по развитию речи в методике принято грамматико-стилистическое упражнение. Отмечая нечеткость в определении его понятия, которая имеет место в ряде пособий по стилистике (Н.К. Курапова, Б.М. Щербатского, Н.Н. Барановой, Б.Т. Панова и других), выделяем грамматико-стилистические и стилистические упражнения. Такое разграничение обусловлено главной задачей работы по развитию речи – выработать у учащихся не только умение грамматически правильного употребления обособленных конструкций, но и способность осуществлять отбор в соответствии со стилистическими нормами. Особенностью применения тех и других упражнений в нашей работе является,



во-первых, увеличение количества грамматико-стилистических и особенно стилистических упражнений, во-вторых, несколько иное по сравнению с традиционным использование их. Обычно грамматико-стилистическое упражнение служит лишь для закрепления знаний, оно является как бы местом применения для уже полученных знаний. Поэтому такие упражнения выполняются обычно в конце изучения темы, после того, как усвоен теоретический материал. Такое применение грамматико-стилистических упражнений мы сочли недостаточным и предположили, что они могут служить средством получения новых знаний, то есть использоваться как прием сообщения нового материала. О таком понимании роли грамматико-стилистических упражнений мы исходили из следующих соображений: 1) способ сообщения теоретических сведений в процессе грамматико-стилистических упражнений соответствует принципу связи теории с практикой; 2) использование приема вытекает из лингвистической природы изучаемого явления; 3) оно находит обоснование в высказываниях методистов, учитывающих особенности детского восприятия. Основная цель такого использования грамматико-стилистических упражнений – усилить при изучении обособления его семантический фактор, создать естественные условия для сочетания грамматического, семантического и стилистического анализа языка.

Изучение обособленных членов предложения в плане развития речи предполагает также работу над синтаксическими синонимами. Цель занятий по синонимии мы определяем следующим образом: 1) раскрыть перед учащимися широкие возможности обогащения речи путем использования различных синтаксических конструкций; 2) показать семантическую общность и различия, и стилистические свойства синонимичных конструкций; 3) научить учащихся использовать синонимичные конструкции в письменной речи. Относительно содержания понятия синтаксического синонима мы придерживаемся взглядов лингвистов, считающих синонимичными те конструкции, которые выражают одинаковые значения, но отличаются семантическими оттенками и обладают способностью быть взаимозаменяемыми (А.Н. Гвоздев, В.П. Сухотин, Г.И. Рихтер). В соответствии с этим критерием синтаксического синонима для сопоставления были отобраны соответствующие конструкции, среди которых главное место было отведено придаточным предложениям в сравнении с обособленными оборотами. Выражением связи развития речи с грамматикой в упражнении-

ях по синонимии является работа по усвоению общих и отличительных черт каждой конструкции. На начальном этапе работы по синонимии использовались упражнения, направленные на усвоение общего и различного в сопоставимых структурах со стороны морфологического выражения и синтаксической функции главенствующего слова. После выполнения упражнений, создавших прочную грамматическую основу, можно было приступить к решению основной задачи – раскрытию стилистических различий синонимов. Ключом к ее решению является осмысление учащимися оттенков значений, выражаемых синонимами. Поэтому следующий этап работы состоял в установлении оттенков значений. Помимо приема сопоставления, широкое применение в этой работе получил прием замены одной конструкции другой, синонимичной. Прием замены в определенных условиях получает значение лингвистического эксперимента, который Л.В. Щерба считал весьма плодотворным в синтаксисе и стилистике. Более полное, в сравнении с традиционным, использование упражнений на замену конструкций в наших разработках состоит в раскрытии перед учащимися качественного отличия обособленных оборотов от придаточных предложений, в формировании у них умения употреблять синонимичные конструкции в соответствии с принципом целесообразности, в создании необходимости решать проблему отбора конструкции. Это и придает таким упражнениям стилистический характер. Такие упражнения недостаточно проводить на одном–двух уроках после изучения темы, как это рекомендуется в известных пособиях, их полезно включать в систему работы на любом этапе урока.

В качестве проверочных были проведены следующие работы: сочинение с грамматическим заданием по картине, сочинение-характеристика и ответы на теоретические вопросы. Используемые учащимися обособленные конструкции подвергались детальному анализу в соответствии с критериями, сформулированными на основе задач изучения темы и самого анализируемого материала. Эти критерии следующие: 1) понимание функции обособления; 2) семантическая наполненность обособленной конструкции и смысловая связь со всем предложением или контекстом; 3) разнообразие видов обособленных конструкций; 4) морфологический состав конструкции в целом; 5) степень ее распространенности и характер внутренних синтаксических связей; 6) характер речевых ошибок.

В первом сочинении (по картине И.Е. Репина «Бурлаки на Волге») учащихся имеется много примеров, когда определения, выделенные запятыми, не могут быть обособленными по грамматическим условиям (*И вдруг как будто наяву слышите, грустную, песню*). Из всех видов определений в этих работах чаще других употребляется причастный оборот, находящийся в постпозиции, притом в абсолютном конце предложения. Часто отсутствует смысловая связь оборота с другими членами предложения (*Они, изнуренные трудом, похожи на могучие дубы*). Имеются речевые ошибки, обусловленные неумением соотносить значение и грамматические формы оборота и предложения и произвести отбор необходимой конструкции (*В центре группы юноша, впервые тянувший лямку баржи, впереди два богатыря, тащащих на себе почти весь груз*).

В работах учащихся проявилось их умение самостоятельно выбирать место обособленной конструкции и ее лексический состав в соответствии с содержанием всего предложения. Так, например, обособленные определения в предложении «*Могучие, сильные, они похожи на кряжистые дубы*», несомненно, обогащают его содержание, гармонируют по смыслу со сказуемым. В этих работах много примеров, когда сочетаются обособленные определения разных видов (*Измученные, с истертыми в кровь плечами, они с трудом передвигают ноги*), чем достигается полнота и яркость описаний. В целом употребление обособленных конструкций в сочинениях учащихся экспериментальных классов свидетельствует о понимании ими семантического и синтаксического факторов обособления.

Второе сочинение своей темой («Характеристика моего друга») обусловило употребление главным образом приложений и несогласованных определений. Наличие в составе приложения трех и более слов и создает полноту мыслей и ту семантическую гармонию предложения с остальной частью высказывания, которую мы расцениваем как один из основных показателей уместности и необходимости использования обособленного приложения. Обращает на себя внимание разнообразие значений, выражаемых приложениями: это и черты морального облика, и черты внешности людей; приложения со значением добавочного сообщения указывают на взаимоотношения и родственные связи (*моя подруга с первого класса*), профессию, род занятий, общественное положение (*рабочий завода имени Ленина; молодые педагоги*), возраст; выражают субъективную оценку и эмоциональное восприятие (*наше любимое место для мечтаний; эти си-*

ние мамы глаза). Учащиеся свободно пользуются приложениями с причинным и уступительным значениями.

Для того, чтобы выяснить, как учащиеся усвоили теоретический материал, мы предложили контрольные вопросы: *Что такое обособленное определение? Чем отличается обособленное определение от необособленного? Какие значения деепричастных оборотов вы знаете? Сравните по значению деепричастный оборот с придаточными предложениями и однородными сказуемыми.*

Отвечая на эти вопросы, учащихся написали о большой смысловой нагрузке обособленных членов предложения и указали на отличие от необособленных по значению. При этом они, наряду со значением, указали на особенности морфологического выражения обособленных членов и зависимость от местоположения.

Таким образом, письменная речь учащихся может быть в значительной степени пополнена обособленными членами предложения различных видов, что находит применение в письменных работах и приближает речь учащихся к литературному языку.

*Е.Г. Резниченко  
(Курган, Россия)*

## **ОСОБЕННОСТИ ЖУРНАЛИСТСКОГО ТЕКСТА НА КРИМИНАЛЬНУЮ ТЕМАТИКУ В ГАЗЕТЕ «МЕРИДИАН. КУРГАН-ШАДРИНСК» Г. КУРГАН**

Правовые тексты криминальной тематики публикуются в большинстве современных периодических изданий, в специализированных СМИ (например, «Совершенно секретно», «Мир криминала») и массовых изданиях (включая и таблоидные «Жизнь» или «Твой день», и качественные бумажные медиа – «Известия», «Российская газета»).

В журналистике при создании текста определяющую роль играет жанр. Криминальная журналистика чаще всего использует следующие жанры: очерк, репортаж, журналистское расследование, новостная заметка, отчет, зарисовка.

Структура текстов криминальной журналистики также отличается своеобразием. Во многих публикациях большая часть текста посвящена описанию процесса совершения преступления, поиска и поимки преступника, этапам расследования. Вопросы «наказания», авторскому суждению, социальным аспектам отводится второстепенная роль в конце материала. Такое построение наиболее характерно для публикаций, выполненных в жанре «судебного очерка или репортажа».<sup>1</sup>

В структуре газетной публикации большое внимание уделяется заголовку. Заголовки сообщений криминальной журналистики условно делятся исследователями на несколько типов.<sup>2</sup>

К первому относятся сложные эллиптические предложения, кратко передающие основное содержание статьи. Часто в таких заголовках фигурируют числовые значения (суммы денежных средств, количество жертв, возраст преступника и тому подобные данные. Например, «Дед Мороз украл семь миллионов рублей»,<sup>3</sup> «Начальник полиции потерял работу из-за убийства фаната»,<sup>4</sup> «Шефа ГАИ “заказали” свои»<sup>5</sup>). Второй тип – краткие предложения, содержащие прямую речь. Чаще это высказывания или преступника, или его жертвы: «Куплю кресло начальника»<sup>6</sup>, «Уходит в прошлое братва...»<sup>7</sup>.

Большие событийные потоки информации и необходимость передачи сообщения в краткой форме диктуют свои установки авторам газетных публикаций. Компрессия информации в таких текстах обуславливает выбор средств выразительности языка, речевую экономию языковых средств за счет коммуникативно менее важных фрагментов сообщения, частично выражается имплицитно.

---

<sup>1</sup> Судебные дела и процессы в газетных публикациях // СМИ и судебная власть в России. URL: [http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b\\_id=62&c\\_id=8530](http://www.library.cjes.ru/online/?a=con&b_id=62&c_id=8530)

<sup>2</sup> Давыдова И. В. Языковые выразительные средства передачи сообщений криминальной хроники (на материале английской газеты TheDailyMail) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 10 (301). – С. 30-33.

<sup>3</sup> Минаева В. В Новосибирске Дед Мороз украл семь миллионов рублей // Комсомольская правда. – от 27.12.2010.

<sup>4</sup> Начальник полиции потерял работу из-за убийства фаната // Московский комсомолец. – №26528 от 21.05.2014.

<sup>5</sup> Меркачева Е. Шефа ГАИ «заказали» свои // Московский комсомолец. – №26503 от 15.04.2014.

<sup>6</sup> Козлова Н. Куплю кресло начальника // Российская газета. – Федеральный выпуск № 6334 (62) от 19.03.2014.

<sup>7</sup> Утицин О. Уходит в прошлое братва... // Аргументы недели. - № 30 (64) от 26.07.2007.

Лексика материалов криминальной журналистики обязательно содержит топонимы, числительные и вообще слова, относящиеся к лексико-грамматическому полю множественности, а также обилие всевозможных дат. Чтобы максимально ускорить и упростить чтение и понимание газетного текста, в языке криминальных сообщений употребляются слова и словосочетания, повторяющиеся из номера в номер (например, во многих федеральных изданиях используются устоявшиеся фразы: «бандитские подвиги», «криминальный авторитет», «крестный отец» и т.п.). Они составляют своего рода терминологию газетного стиля криминальной тематики и, по сути, представляют собой газетные штампы или клише. Это отражает традиционную манеру изложения материала криминальной журналистики в газетных сообщениях.

Несмотря на лаконичность сообщений, зачастую используются эпитеты, благодаря которым читатели могут представить событие более наглядно. Стилистически тексты сообщений криминальной журналистики в российской практике часто содержат субъективно-оценочные и эмоциональные элементы. Среди специфических черт языка таких публикаций выделяется использование «жаргонизмов», сленговых и просторечных слов. Их применение обусловлено желанием автора придать тексту большую эмоциональность и реалистичность.

Несмотря на свое разнообразие, криминальная журналистика переживает тяжелые времена – доступность любых тем и путей их раскрытия стала серьезным искушением для журналистов. Это общая беда всей отечественной журналистики переходного периода в большей степени коснулась публицистики. Теоретиками и практиками журналистики нынешнее состояние публицистики на криминальную тематику воспринимается особенно болезненно. Это объясняется тем, что в свое время любимыми публикациями СМИ были судебные очерки, которые, несмотря на всю регламентированность журналистики ушедшей эпохи, пользовались заслуженной популярностью. Реакцией на статьи тогдашних мастеров криминальной публицистики, таких как Л.В. Никитинский, Л.И. Графова, В.А. Аграновский, О.Г. Чайковская, Ю.П. Щекочихин, становились тысячи писем, приходивших в редакции. И почти «каждая публикация являлась событием общественной жизни, которое обсуждали дома и на работе».<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Шеуджен Ф. Ю. Журналистский правовой текст (проблема судебной интерпретации) : дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2003. – С. 27.

Исследователи отмечают, что, несмотря на большое число публикаций по проблемам преступности в российской прессе, уровень большинства из них характеризуется «неглубоким проникновением авторов в суть этого негативного явления, порождаемым их некомпетентностью, недостатком специальных знаний».<sup>9</sup> Кроме того, на качество материалов отрицательно влияют зачастую «...завышенная самооценка работников средств массовой информации. Сказываются отсутствие должного взаимопонимания между журналистами и представителями правоохранительных органов, слабое представление названными сторонами о функциях, задачах, способах деятельности друг друга, а также установка работников правоохранительных органов на закрытость важной для общества информации, на ограничение доступа к ней прессы».<sup>10</sup>

Многочисленные исследования публикаций демонстрируют фактологическую бедность материалов, посвященных криминальной тематике, отсутствие в них правовой оценки и комментария. Однако материал обильно сопровождается авторскими комментариями и лирическими отступлениями, гневно обличительными или морализаторскими сентенциями, обобщениями, литературными реминисценциями.<sup>11</sup>

Одной из основных причин, по мнению С.М. Гуревича, приведших к деградации качества этого вида журналистики, можно назвать «безответственность некоторых журналистов, ложное понимание ими своей общественной роли, своих прав и обязанностей».<sup>12</sup>

В связи с этим, на наш взгляд, важно изучить состояние региональных материалов на криминальную тематику.

«Меридиан. Курган-Шадринск» – газета Курганской области. Печатное издание освещает события самых крупных городов области – Кургана и Шадринска. Газета «Меридиан. Курган-Шадринск» зарегистрирована 19 ноября 2004 года (Свидетельство о регистрации № ФС77-18939).<sup>13</sup> Формат газеты – Д3, печать производится в ООО «Типография “Паритет”». Тираж издания сертифицирован национальной тиражной службой и

---

<sup>9</sup> Проблематика СМИ: Информационная повестка дня / под ред. М. В. Шкондина, Г. С. Вычува, Т. И. Фроловой. – М. : Аспект Пресс, 2008. – С. 242.

<sup>10</sup> Там же, С. 243.

<sup>11</sup> Березина Е. А. Правовая журналистика в системе современных средств массовой информации // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 8. – С. 144.

<sup>12</sup> Гуревич С. М. Экономика отечественных СМИ. – М. : Аспект Пресс, 2009. – С. 73.

<sup>13</sup> Газета Меридиан Курган-Шадринск. URL: <http://findsmi.ru/38551>

составляет 20400 экземпляров.<sup>14</sup> Объем газеты – 32 полосы, из которых 8 являются полноцветными. Выход издания осуществляется еженедельно, по средам. Распространяется на платной основе через подписку и розничные продажи. Согласно данным общероссийской системы подачи рекламы в региональные СМИ газета «Меридиан. Курган-Шадринск» имеет среди информационных изданий Курганской области долю в 25.23%.<sup>15</sup>

«Меридиан» позиционируется как мультимедийное СМИ, основанное на принципах народной журналистики.<sup>16</sup>

Криминальная тема в газете «Меридиан. Курган-Шадринск» занимает достаточно большой объем материалов. Для сравнительного анализа были взяты публикации газеты за 2007-2008 гг. и 2014-2015 гг. Проанализируем особенности журналистского текста на примере очерка «В моей смерти прошу винить... маму» («Меридиан. Курган-Шадринск», № 47 (152) от 21 ноября 2008 г., автор – С. Хисамова).

Очерковые признаки выражаются в формировании образной картины действительности, а также в стремлении журналиста к выявлению истоков исследуемых проблем (насилие в семье, алкоголизм). Социология жанра выражается в поднятии весьма актуальной проблемы насилия над детьми в семье. Точная передача эмоций девочки, напряженность, которая увеличивается на протяжении всего текста, явно выраженная позиция автора – все направлено на то, чтобы подчеркнуть необходимость борьбы с данным пороком общества. При помощи различных выразительных средств журналист смог передать характер каждого персонажа, неприемлемость ситуации, эмоциональную напряженность конфликта.

Композиция. Лид кратко пересказывает ситуацию: даются хронологические сроки («целый год»), описывается сама суть преступления («происходило избиевание троих детей»), на лицо конфликт («лучше не жить») и самый пик повествования («надела на шею петлю»). Таким образом, читатель сразу вводится в курс событий, дальнейший текст представлен в виде прогрессии со сквозной темой. Согласно этому все подзаголовки и части основного материала имеют одну тему, но рассматривают ее с разных позиций, в разном хронологическом порядке. Для заглавий подтем

---

<sup>14</sup> Меридиан. Курган-Шадринск. URL: <http://www.reklama-online.ru/meridian-kurgan/reklama-ceny/?pol=7#pricetab>

<sup>15</sup> Рейтинг информационных изданий в Кургане. URL: <http://www.reklama-online.ru/rating/smi/index/gorod/66/per/2/tema/3>

<sup>16</sup> Медиакит. URL: [http://www.province.ru/images/mediakit/Kurgan\\_mediakit.pdf](http://www.province.ru/images/mediakit/Kurgan_mediakit.pdf)



характерна высокая выразительность и воспроизведение заложенных в фразе ситуаций. Все заголовки и лид отличаются эмоциональностью. Общее заглавие «В моей смерти прошу винить... маму» подается как прямая речь пострадавшей, однако в самом тексте ни о прощальной записке, ни о подобной фразе не говорится. Следовательно, данная фраза использована для усиления экспансивного воздействия на читателя, а также в целом передает смысл очерка.

Главным приемом в изображении героини очерка является антитезы. Для контраста автором очень живописно описывается природа, а также используются различные выразительные тропы: олицетворение («финансы спели»); метафора («червяк совести»); сравнения («сидели тихо как мышки», «ходила в школу сгорбленная, как старушка»).

В газете «Меридиан. Курган-Шадринск» за 2014-2015 гг. практически в каждом номере присутствует по три-четыре материала, затрагивающих тему криминала. Например, в номере от 19 ноября 2014 года представлены материалы «В Альменевском районе нерадивая мать угробила младенца», «В Катайском районе пассажир убил таксиста монтировкой», «В Макушинском районе отец отомстил сыну за выбитый глаз». Однако стоит отметить, что теперь публикации подобного характера относятся не только к рубрике «Криминал», но и появилась новая – «Шок». С одной стороны, такое разделение призвано выделить наиболее шокирующие и резонансные случаи, но с другой – создается ложное впечатление «сенсаций», которые пытаются сделать на специфичной теме.

Выше не раз подчеркивалось, что при освещении событий криминального характера требуется соблюдать аккуратность и этичность. Очень легко журналист может перейти невидимую «грань» между описанием социально-значимых проблем с целью их разоблачения и разрешения и отношением к криминалу как новостному поводу. Последний подход чреват тем, что непроизвольно будет отражать не порицание действий преступника или попытки решить проблемы социализации общества, а необходимость постоянного новостного повода для написания материала. Таким образом, щекотливая тема криминала потеряет свою нравственную и функциональную значимость и превратится в стандартную «новость» под громким заголовком. Такой путь является пагубным и ведет печатное издание к уже упоминаемому формату «желтой прессы».

К сожалению, на данный момент материалы, которые публикуются в газете «Меридиан. Курган-Шадринск» в разделе «Криминал» и «Шок», носят скандальный характер, что свидетельствует о приобщении к упоминаемому выше феномену. Рассмотрим отдельные публикации.

Необходимо отметить, что при освещении криминальных тем журналисты используют особую лексику, сленговые выражения. К сожалению, современные тенденции развития газеты «Меридиан. Курган-Шадринск» свидетельствуют о злоупотреблении этого журналистского приема: «аферистов отправили на *нары*», «постоянно их терроризировал и *доставал*». Лексика материалов газеты также отличается использованием просторечных, жаргонных выражений («вооруженный *отморозок* в маске за одну ночь совершил четыре дерзких нападения», «директор коммунального предприятия *прикарманил* 30 млн»).

Получение сведений из достоверных источников также является важной частью работы журналиста, который освещает криминальную тему. Помимо этого, источников должно быть несколько, материал должен освещать события и с точки зрения свидетелей, и преступника. Современные авторы «Меридиан. Курган-Шадринск» обращаются лишь к данным официального сайта прокуратуры или показаниям свидетелей (например, «На сайте следственного управления 19 сентября появилась информация о том, что в Кургане перед судом предстанут участники преступной группы», «рассказали 13-летние школьники»). Материалы, написанные на основе одного источника, конечно, имеют правовую ценность, но выносить авторскую оценку на их основе, на наш взгляд, некорректно.

О некоторой тяге газеты к скандальности и приверженности к «желтой прессе» свидетельствуют и заголовки («В Шадринске подруга топором размозжила голову спящему Лене», «В Кургане задержали бомжа, который убил женщину, а труп спрятал за гаражами»). Часто заглавия статей на криминальную тему имеют полнотекстовое значение и сразу соотносятся с содержанием материала, это исключает интригу расследования, однако позволяет привлечь внимание: «Крепкий орешек оказался не по зубам озверевшим злодеям», «В огненном плену тирана: в Шадринске мужчина учинил зверство над сожительницей», «Стариков убивать проще».

Форма подачи информации о криминальных нарушениях также частично трансформировалась. По-прежнему в газете «Меридиан. Курган-Шадринск» присутствуют полноценные отчеты, занимающие достаточно

большой объем и подробно излагающие материалы дела («В Петуховском районе убийцу “со странностями” сдали соседи», «Банда из Сургута похищала курганских девушек» и др.). Тем не менее, появились и небольшого объема заметки, которые лишь упоминают о преступлениях, не давая при этом ни авторской оценки, ни объемной информации, важной для анализа событий (например, материалы «В Кургане аферистов отправили на нарды», «В Варгашах женщина задушила няню собственных детей»).

Таким образом, можно заключить, что не все корреспонденты издания «Меридиан. Курган-Шадринск» в его современном формате знакомы со спецификой и сложностью криминальной журналистики, а главное не следуют правилам обращения с такими материалами. При этом сама газета в своем стремлении к скандалам все более соответствует определению «желтая пресса».

#### Список литературы

1 Баконин А. Д. Право СМИ : курс лекций. – СПб. : Роза мира, 2005. – 242 с.

2 Бергер Н. В. Использование очерковых форм в репрезентации материалов журналистских расследований (на примере судебного очерка) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2009. – № 8. – С.97-102.

3 Березина Е. А. Правовая журналистика в системе современных средств массовой информации // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 8. – С.144-152.

4 Бешукова Ф. Б., Кивилиди Е. А. Изменения в жанровой системе современной литературы и публицистики // Журналистика: взаимодействие науки и практики. Актуальные вопросы медиарегулирования: опыт Германии и России : материалы междунар. науч.-практ. конф. – Ростов-н/Д., 2012. – С.34-37.

5 Давыдова И. В. Языковые выразительные средства передачи сообщений криминальной хроники (на материале английской газеты TheDailyMail) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 10 (301). – С.30-33.

6 Доможиров В. И. Формирование концепции освещения криминальной темы в средствах массовой информации // Известия Уральского

государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2011. – № 4 (95). – С.32-40.

7 Жанры в аналитической журналистике и их особенности. URL: <http://press.khstu.ru>

8 Каравичева Т. В. Эволюция языка СМИ в публикациях экономической и социально-правовой тематики : дис... канд. филол. наук. – Тамбов, 2005. – 231 с.

9 Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.

10 Киричек П. Н., Федотова О. В. Этика журналиста. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2004. – 140 с.

11 Ключкова А. В. Специфика подхода СМИ к материалам криминальной проблематики // Вестник Московского университета. Серия 11: Право. – 2012. – № 2. – С.58-69.

12 Меридиан. Курган. URL: [http://www.advmarket.ru/catalog/kurgan\\_area/newspapers/meridian.htm](http://www.advmarket.ru/catalog/kurgan_area/newspapers/meridian.htm)

13 Меридиан. Курган-Шадринск. URL: <http://www.reklama-online.ru/meridian-kurgan/reklama-ceny/?по l=7#pricetab>

14 Проблематика СМИ: Информационная повестка дня / под ред. М. В. Шкондина, Г. С. Вычегуба, Т. И. Фроловой. – М. : Аспект Пресс, 2008. – 316 с.

15 Рекомендации для начинающих журналистов, освещающих криминальную хронику. URL: <http://www.internews.kz/newsitem/20-01-2011/13927>.

16 Тулупов В. Региональная журналистика: сегодня и завтра // Новое в массовой коммуникации. – 2013. – № 1-2 (112-112). – С.3.

17 Шеуджен Ф. Ю. Журналистский правовой текст (проблема судебной интерпретации) : дис... канд. филол. наук. – Краснодар, 2003. – 163 с.

18 Ширшова Т. Л. Проблемы освещения деятельности правоохранительных органов в региональной журналистике: на примере СМИ Краснодарского края : дис... канд. фил.наук. – Краснодар, 2007. – 150 с.

19 Шоткинов С. А. СМИ и преступность: специфика взаимодействия: Идея конституционализма в РФ и за рубежом и практика ее реализации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2003. – № 1 (6). – С.239-250.

*О.Д. Постовалова, Е.Ю. Лепунов  
(Курган, Россия)*

## **СБОРНИК СТИХОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ «ЗА МЕЛОМ» С.А. МАХОТИНА**

Сергей Анатольевич Махотин родился 12 мая 1953 года в городе Сочи. Но прежде чем стать автором детских произведений, Сергей Анатольевич попробовал себя в разных сферах деятельности. Он отслужил в армии, работал ассистентом звукорежиссера на Сочинском телевидении, асфальтировал дороги в Ленинграде, ездил по Западной Сибири с геологическими экспедициями, был главным редактором юридического научного журнала «Кодекс». Много лет посвятил детской журналистике (газета «Ленинские искры», журнал «Костер», петербургское радио и радио России, где и сейчас работает редактором).

Сергей Анатольевич Махотин окончил поэтическое отделение Литературного института им. А.М. Горького в Москве. С 1976 года печатается в журналах «Уральский следопыт», «Пионер», «Мурзилка», «Веселые картинки» и других периодических изданиях, а также в коллективных сборниках.

В 1985 году в издательствах «Детская литература» и «Малыш» появились первые книги стихов: «Море в банке» и «Здравствуй, день!». С тех пор издано немало произведений: сборники детских стихов, историческая проза – повести «Юноша стройный на белом коне. Повествование о святом великомученике Георгии Победоносце» и «Крест Андрея Первозванного», роман «Марфа окаянная». Сергей Анатольевич является автором более двадцати книг для детей.

В 2008 году за сборник «Вирус ворчания» Сергей Махотин получил в Копенгагене диплом им. Г.Х. Андерсена. Кроме того, поэт является лауреатом Литературной премии им. С.Я. Маршака. В настоящее время работает редактором детского вещания «Радио России» (передача «Малая Садовая»).

Сборник стихов «За мелом» является своеобразным итогом многолетнего литературного пути Сергея Анатольевича, именно в нём нашли отражение все грани творчества поэта. Целью данной статьи является исследование образной системы сборника стихов «За мелом».

Сборник Сергея Махотина «За мелом» состоит из трех циклов: «Голоса реки», «За мелом», «Случайный номер». Каждая часть представляет собой лирический рассказ об определенном периоде жизни ребенка. Так сборник открывается циклом «Голоса реки», в котором описывается время летних каникул. Для стихов данного цикла характерно открытое пространство, чаще всего это море, река, небо. Лирический герой чувствует себя частью этой удивительно многокрасочной и многоголосной природы, которая олицетворена:

Чайки мне крыльями машут

И улыбаются мне.

Море, мой белый барашек,

Носит меня на спине [1, 16].

Или замечательное стихотворение «Ручей»:

У реки волна речная,

У ручья – волна ручная.

У лесной тропинки

Мы к ручью присядем

И по мокрой спинке

Мы ручей погладим [1, 25].

Одним из ведущих мотивов данного цикла является мотив игры. Лирический герой цикла – жизнерадостный ребёнок, любимым занятием которого является игра: это может быть игра со сверстниками, как в стихотворении «Генерал и адмирал», где два героя играют в войну, либо это игра лирического героя с окружающей природой:

Я не могу наиграться

С этой шипучей волной.

Хочется мне, чтоб сегодня

Все хохотали со мной [1, 16].

Игра является и художественным приемом создания многих произведений сборника. Так, стихотворение «Домино» построено на развертывании прямого смысла фразы «забить козла». Случайно козел подслушал разговор мужиков, играющих в домино:

– А что мужики, не забить ли козла?

– Забьем обязательно, дядя Егор! [1, 24].

Испуганное животное бросилось в атаку на своих обидчиков, но оказалось напрасно, это лишь игра, не имеющая никакого отношения к козлу.

В конце стихотворения вновь возникает образ игры, подчеркивая его шуточный характер:

Вообще-то, они ничего мужики.

Но все же какая плохая игра [1, 24].

Во втором цикле «За мелом» открытое пространство природы сужается до пространства города, школы, дома. Даже море, которое было ведущим образом первого цикла, здесь сковано, ограничено, например, в стихотворении «Море в банке»

Он принес в подарок Пете

Банку лучшую на свете...

Банка с морем! Банка с морем!

Вот каков подарок Борин! [1, 50].

На смену буйным, ярким летним краскам приходят спокойные полупрозрачные тона зимы и цвета только пробуждающей весенней природы:

У школы яблоня цвела,

И майски жук жужжал... [1, 48].

Или:

Быстрый дождь

Превращается в медленный снег [1, 41].

Жизнь лирического героя измеряется течением школьной жизни: уроки, перемены, долгожданные выходные дни:

Какая удача! Послали за мелом!

Я к бэшникам в класс загляну между делом,

Язык покажу – и конец тишине... [1, 34].

Или:

Напечатала газета

Фотографию мою:

У дверей физкабинета

Я с паяльником стою [1, 46].

Автор в этом цикле говорит с юным читателем о непростых взаимоотношениях детей («Еще раз про Орлова», «Новенький»), об отношениях учеников и учителей («Директор», «Школьный тренер», «За мелом»). Но он по-прежнему не изменяет себе, даже говоря о таких серьезных темах, автор шутит, находит оптимистический выход из любой ситуации. Не случайно, на наш взгляд, Сергей Махотин рядом со стихами, поднимающими сложные вопросы, помещает шуточные стихи, такие как «Не могу

понять», «Рожица», «В переполненном трамвае» и др. А в стихотворении «Штаны» автор вновь играет со словом, используя за основу стихотворения знаменитую песню «Из-за острова на стрежень», он весело смеется над неудачливым двоечником Степой Разиным, который спрятал свой дневник в пыльный чулан:

Из чулана, как чумные,  
Чуть дождавшись тишины,  
Выползают расписные  
Степы Разина штаны [1, 38].

В заключительном цикле «Случайный номер» Сергей Махотин продолжает говорить с читателями о непростых жизненных ситуациях («От друга в стороне», «Цыганёнок»), о сложностях в отношениях лирического героя с родителями («Я больше не буду»), с одноклассниками («Повлияй на Макарова», «Мы с первого класса дружили»). Например, в стихотворении «Что я ему скажу?» из-за шалостей на уроке вместо главного героя наказывают его друга:

Я ловко строил рожи,  
Учителя дразня.  
Но выгнали Серёжу  
За дверь, а не меня [1, 58].

Но к концу стихотворения чувство стыда берёт верх, и лирический герой задаётся вопросом:

Но друг стоит за дверью.  
Что я ему скажу?.. [1, 58].

В данном цикле автор уделяет больше внимания внутренним переживаниям лирического героя. Поэтому сюжетное начало в стихотворениях ослаблено по сравнению с первыми двумя циклами. Ведущее место здесь занимают размышления героя, его внутренние монологи. Лирический герой повзрослел и говорит с читателями на серьёзные взрослые темы, например, на тему любви, которая появляется на страницах книги очень тонко и проникновенно. В стихотворении «Нельзя сдаваться» мы видим воспоминания лирического героя:

О девочке одной  
Я буду думать снова,  
Как нёс её портфель,  
Как улица кружила... [1, 68].



Но начинается это стихотворение совсем с другого:

Два брата на мосту  
Меня подстерегают<...>  
Я молча сплуну кровь,  
На братьев налечу я... [1, 68].

Герой пытается найти спасение в воспоминаниях о первой любви, но понимает, что сдаваться нельзя, нужно отстаивать свою любовь до конца:

Я к чёрному мосту  
Пути не изменяю.  
Иду, а не бреду,  
И кулаки сжимаю! [1, 68].

Несмотря на обилие мрачных оттенков, в цикле присутствуют и веселые стихотворения, которые смягчают тревожную атмосферу добрым юмором:

Бабах! Разбилась чашка!  
Сосед вздыхает тяжко.  
Его утешить норовят,  
«Примета к счастью», – говорят.  
Я тоже чай сегодня пил  
И чашку чайную разбил,  
Но говорит примета,  
Что мне влетит за это [1, 63].

Сборник стихов «За мелом» – это не просто стихи для детей, это стихи для всех. В нём Сергей Махотин отразил то, каким разнообразным может быть детство, какими событиями оно может быть наполнено. Каждый читатель, несомненно, узнает в этих стихотворениях себя и, листая страницу за страницей, невольно вспомнит свои школьные годы, друзей и учителей, события той поры:

Я сегодня сам не свой,  
Потому что вдруг  
Я открыл, что я – живой  
И живой – мой друг [1, 18].

По мере взросления каждому ребёнку так или иначе приходится сталкиваться с трудностями, испытывать сложности в отношениях с родителями и одноклассниками, учителями и друзьями, переживать чувства боли и утраты, стыда и обиды, ненависти и неприязни. Автор говорит нам

о том, что никогда не стоит падать духом. Нужно бороться и не сдаваться, ведь все неудачи временны. Улыбка – вот главное оружие против большинства проблем и невезений.

Список литературы

- 1 Махотин С. А. За мелом. Стихи для детей. СПб. : ДЕТГИЗ, 2011. – 80 с.

*З.А. Михайловская  
(Курган, Россия)*

## **РАЗРЯДЫ МОДАЛЬНЫХ СЛОВ ПО ИХ СОВРЕМЕННОМУ УПОТРЕБЛЕНИЮ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.В. НАБОКОВА)**

Владимир Владимирович Набоков известен миру в первую очередь как талантливый писатель. Его библиографию составляют большое количество романов, повести, рассказы. Ниже мы рассмотрим модальные слова, которые Набоков употребляет в своих рассказах. А если быть еще конкретнее, то наша статья посвящена разрядам модальных слов по их современному употреблению. Но прежде всего мы должны четко определить, что такое *модальность* и *модальные слова*.

«Модальность – понятийная категория. Она выражает отношение сообщаемого к его реальному осуществлению, устанавливаемое (определяемое) говорящим лицом. Отношение высказывания к реальности в русском языке выражается при помощи различных средств — лексических, морфологических, синтаксических» [5, 56].

«Модальные слова и частицы определяют точку зрения говорящего субъекта на отношение речи к действительности или на выбор и функции отдельных выражений в составе речи» [3, 568].

«Модальные слова – своеобразная группа слов, выражающих отношение говорящего к высказываемой мысли. Они указывают на то, насколько достоверным представляется ему сообщение, как оно оценивается им, каких оговорок требует от него, какие вызывает у него эмоции» [4, 409].

Опираясь на работу В.В. Виноградова «Русский язык: грамматическое учение о слове», мы распределили модальные слова, употребленные Набоковым в своих рассказах, по девяти разрядам (Виноградов назвал их «разряды модальных слов и частиц по их современному употреблению»):

1 Модальные слова и частицы, отражающие чужой стиль выражения, субъективную передачу чужой речи, мысли, а также и ее оценку со стороны говорящего. «**Говорят**, что ему жена изменяет с кем попало» (рассказ «Подлец») [1, 145]. В данном контексте модальное слово *говорят* служит для того, чтобы герой смог передать мысли, которые были высказаны людьми, чьи имена в тексте не названы, что придаёт характер обобщённости – не важно, кто их высказал, важно то, о чём конкретно говорят.

2 Модальные слова, включающие в себя оценку самого стиля, способа выражения. «**Грубо говоря**, случилось это прошлой зимой: Берг поднялся из небытия, поклонился и опустился опять, – но уже не в прежнее небытие, а в кресло» (рассказ «Подлец») [1, 133]. Модальная единица *грубо говоря* характеризует высказывание как неточное, показывает, что информация в высказывании может немного отличаться от истинной, быть преувеличенной или примерной (к примеру, событие произошло примерно прошлой зимой, а точно – в конце ноября прошлого года).

3 Модальные слова, в которых заключено эмоциональное содержание самой изображаемой действительности. «*Всю дорогу она, **верно**, улыбалась смутной и счастливой улыбкой, – и шум мотора и шипение шин сливались с жарким жуужжанием в висках*» (рассказ «Бахман») [1, 96]. «*Было это у Курдюмовых, и жили они на улице Св. Марка, чорт знает где, в Моабите, **что ли***» (рассказ «Подлец») [1, 133]. Модальное слово **верно** передает предположение автора, которое ближе к уверенности в том, что «...она улыбалась смутной и счастливой улыбкой», в то время как модальное слово *что ли*, наоборот, передает чувство неуверенности, сомнения.

4 Модальность суждения, основанная на чисто логической оценке достоверности утверждения. «*Изабель, выпроводив звуки, игравшие у нее по комнате, **вероятно**, легла – спит*» (рассказ «Удар крыла») [1, 31]. Раз Изабель добилась тишины, то для того, *вероятно*, чтобы уснуть. «*Он много вытил вина и был, **видимо**, в настроении говорить*» (рассказ «Венецианка») [1, 83]. Благодаря модальному слову *видимо* автор выражает предположение о том, что выпивший человек становится разговорчивее.

5 Модальные слова, которые выражают отношение содержания какого-либо отрезка речи к общей последовательности мыслей в ходе высказывания. «Он спохватился вдруг, что волнуется нестерпимо, до неприличия, – куда больше, чем в тот миг, **например**, когда лежал, страшно потев, уткнувшись боком в скалу, и целился в налетающий вихрь, – в белое чучело на чудесной арабской лошади» (рассказ «Звонок») [1, 130]. «**Напротив**, чем пристальнее я вглядывался в людей, тем бессмысленнее становился их облик» (рассказ «Ужас») [1, 125]. «Вообще странно, конечно, что такие пустяки могли меня волновать, – но ведь, **с другой стороны**, не есть ли всякий писатель именно человек, волнующийся по пустякам?» (рассказ «Пассажир») [1, 127].

6 Модальные слова, отражающие порядок движения мыслей в числовой последовательности. «Судя по тупым, стянутым ударам полковника, по напряженному выражению его мясистого лица – только что выплывшего, казалось, те седые тяжелые усы, что громоздились у него над губой; судя по тому, что ворот рубашки он, несмотря на жару, не расстегивал и подавал мяч, плотно расставив белые столбы ног, – можно было заключить, что, **во-первых**, он никогда хорошо не играл, и что, **во-вторых**, человек он степенный, старомодный, упорный, изредка подверженный шипучим вспышкам гнева: так, забив мяч в рододендроны, он выдыхал сквозь зубы краткое проклятие или же тарачил рыбки глаза на свою ракету, словно не в силах простить ей такой оскорбительный промах» (рассказ «Венецианка») [1, 78].

7 Модальные слова, которые выражают субъективную внезапность припоминания или присоединение по ассоциации. «Ты пожелал также, чтобы я показал тебе образец моего искусства: поэтому я написал для тебя портрет моего бывшего друга, которому ты, **кстати**, можешь от меня передать, что доносчики мне только смешны» (рассказ «Венецианка») [1, 91].

8 Разряд модальных выражений, образующих сравнительные частицы и частицы-наречия. «Окно, **точно**, было превосходно заделано» (рассказ «Говорят по-русски») [1, 12].

9 Модальные слова, характерные для диалогической речи и содержащие в себе цель привлечь внимание собеседника (призвать к чему-нибудь и т. д.). «**Видишь ли**, у меня небольшой запасец деньжат есть, – да и вообще я – вольная птица...» (рассказ «Звонок») [1, 132].

Таким образом, мы видим, что в современном русском языке модальные слова делятся на различные категории, каждая из которых имеет свое значение, а контексты, в которых модальные слова употреблены, придают этим значения дополнительные оттенки. В.В. Набоков мастерски внедряет в повествование модальные слова и выражения, которые придают содержанию речи автора и его героев неповторимую внешнюю красоту и внутреннюю глубину.

#### Список литературы

- 1 Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. – М. : Современник, 1991. – 641 с.
- 2 Виноградов В. В. Русский язык: грамматическое учение о слове. – М., 1972. – 616 с.
- 3 Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке. – М., 1975. – 560 с.
- 4 Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык. – М. : Просвещение, 1973. – 350 с.
- 5 Шанский Н. М., Тихонов А. Н. Современный русский язык. Словообразование. Морфология. – М. : Просвещение, 1987. – 256 с.

*Ю.О. Тюленева  
(Курган, Россия)*

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ АНДРЕЯ ГЕЛАСИМОВА**

2015 год стал весьма плодотворным для современного русского прозаика Андрея Валерьевича Геласимова. В первом номере журнала «Октябрь» был опубликован его очередной (шестой) роман «Холод», вошедший в лонг-листы литературных премий «Большая книга», «Ясная поляна» и «Русский Букер». Позже произведение было издано в «Эксмо».

Под логотипом этого издательства выпущена и вторая за прошедший год книга Геласимова «Десять историй о любви», которая представляет собой сборник из десяти рассказов. Подавляющее большинство представленных в нем произведений ранее не были опубликованы в толстых лите-

ратурных журналах. В книге Андрей Валерьевич представляет читателю свою концепцию любви, которую мы попытаемся проанализировать в данной статье.

В малой прозе Геласимова слово «любовь» существует не только в прямом значении, как «глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство» [2, 336] между мужчиной и женщиной, но и в переносном. В книге «Десять историй о любви» прозаик поднимает проблемы любви родителей к своим детям, человека к самому себе.

В подавляющем большинстве рассказов главным героем является мужчина, поэтому любовь в малой прозе Геласимова изображается как часть мужского сознания. Наиболее ярким и новаторским в этом отношении является образ главного персонажа заглавного рассказа книги «Филомела».

Отношение Игоря Валентиновича Гуляева к любви обусловлено в первую очередь особенностью его мировоззрения. Являясь преподавателем университета, доктором наук и специалистом по античности, он не просто рассказывает своим студентам об особенностях взаимоотношений мужчины и женщины в Древней Греции, но и в реальной жизни выстраивает свои отношения с противоположным полом согласно древнегреческой традиции. Для героя не существует духовной стороны отношений, его интересует только физическая сторона. «Не гиперболизируя значение супружеской верности» [1, 11], Гуляев без малейших угрызений совести предаёт жену, а очередной жертвой его обаяния становится родная сестра супруги.

Одной из главных характеристик героя в «Филомеле» является животный магнетизм, благодаря которому Игорь пользуется успехом у женщин. Смысл жизни Гуляева сводится к поиску очередной партнерши для физической близости. Таким образом, герой полностью оправдывает свою говорящую фамилию.

Однако Геласимов не разделяет отношения Игоря Гуляева к любви. Автор стоит на защите института семьи и брака. В «Филомеле» писатель утверждает, что любовь – это чувство духовное, основанное на верности, взаимоуважении, христианской морали, находящееся под защитой высших сил, божественного начала. Поэтому за предательство жены и аморальное поведение Гуляев получает достойное наказание.

Немаловажную роль в восприятии мужчиной чувства любви и формировании его отношения к женщине играет, по мнению Геласимова, менталитет. Поэтому главными героями нескольких рассказов прозаика становятся иностранцы.

Так, например, в новелле «Азиат и Полина» предметом изображения становятся чувства японского юноши. Действие рассказа происходит в 1926 году. Воспитанный согласно традициям родной страны в атмосфере строгости, беспрекословного повиновения воле старших и почитания традиций скромный Миянага Хиротаро даже после окончания университета не задумывается о создании семьи. Напротив, он решает продолжить обучение за границей и отправляется в Париж.

Поведение европейцев возмущает сдержанного и умеющего «сохранять чувство собственного достоинства в любой ситуации» [1, 142] Миянага: «...открыто целующиеся парижане шокировали его, наверное, целый год» [1, 123-124], они кажутся герою «распущенными» [1, 124]. «У себя в Японии Хиротаро за всю свою жизнь ни разу не видел, как целуются даже его родители, потому что это ни в коем случае не могло происходить при свидетелях» [1, 124].

Не удивительно, что вспыхнувшее в герое первое чувство любви к женщине является чистым, преисполненным романтики: «Он привязался к Полине всей своей японской душой» [1, 143]. Хотя полурусская француженка в силу разницы менталитетов кажется Хиротаро по меньшей мере странной, рядом с ней герой чувствует себя счастливым. Миянага видит в возлюбленной друга, спасающего его от одиночества, собеседника, с которым можно поделиться частью родной культуры, женщину, нуждающуюся в трепетной заботе и мужском внимании.

Любовь в рассказе представлена и через взаимопроникающие в героев культуры, носителями которых они являются: «За это счастливое время Хиротаро успел выучить более сотни новых слов, два раза практически до смерти напиться русской водки, ...» [1, 151]. Кроме этого, она пробуждает в герое ранее не свойственное ему мужество, способность отстаивать честь возлюбленной.

Однако, по мнению Геласимова, любовь не может быть сильнее менталитета. Она не способна искоренить в герое робости и покорности перед волей старшего поколения.

В рассказе «Сардана и Сеск» главный герой – испанец. На территории родной страны он чувствует себя полноправным хозяином. В отличие от японца, Франсеск открыто выражает свою симпатию к девушке, без особого труда заводит с ней знакомство. В Испании юноша главенствует в отношениях, берет инициативу в свои руки. Рядом с ним женщина чувствует себя защищенной. Сеск одинаково вежлив в обращении с противоположным полом и мужествен, является хозяином своего слова, не теряет в сложной ситуации.

Внезапно зарождающееся в героях чувство укрепляется через сходство их национальных танцев, испанского и якутского: «Плавные движения, мерное перешагивание, вытянутые руки, соединенные с другими руками и поднятые почти до уровня головы, – все это совсем не похоже на ее родной осуохай, и в то же время это был он» [1, 199]. Таким образом, родство любящих душ может проявляться в родстве их культур.

Образ испанца в рассказе «Сардана и Сеск» можно назвать авторским идеалом поведения мужчины в отношениях с женщиной. В качестве антипода Сеску выступает герой рассказа «Белый тигр» Потапов. Главными чертами его характера являются боязнь жизненных трудностей, неспособность взять на себя ответственности за судьбу двоих. Именно трусость, мужская слабость не позволяют герою поддержать любимую женщину в тяжелый для нее момент.

В рассказе «Сентябрь» Геласимов утверждает мысль о том, что человек сам является творцом своего счастья, основу которого составляют семья и дети. Главенствующая роль в супружеских отношениях принадлежит, по мнению писателя, мужчине, который должен быть мудрым и сдержанным, уметь отказаться от личного успеха ради счастья своей семьи. В противном случае, предпочтение, отданное личностным ценностям со стороны мужчины, может разрушить даже счастливый брак.

Наиболее традиционным для русской литературы чувство любви изображено в рассказе «Либретто». В основе сюжета реальная история любви знаменитой русской балерины XX века Матильды Кшесинской и князя Сергея Михайловича. Любовь в рассказе – чувство возвышенное. Она является смыслом жизни творческой личности, вдохновляет ее на достижение новых вершин. В сердце героини любовь не умирает вместе с ее возлюбленным. Это чувство вечное, как вечны имена главных героев рассказа в русской истории.



Своеобразное воплощение в малой прозе Андрея Геласимова получает тема любви родителей к своим детям. По мысли писателя, дети – это плод любви. Рождение детей – залог счастливого брака. Ребенок является прямым продолжением своих родителей: черты внешности, характера, манера поведения, жесты. На примере рассказа «Семейный случай» Геласимов утверждает, что дети не должны расплачиваться за ошибки своих родителей. Ненависть и обида одного из супругов по отношению к другому, причиной которых является измена, не должны переходить на ребенка, который по воле природы похож на предавшего родителя.

Однако в современной России дети могут быть рождены не только в счастливом браке. В рассказе «Paradize found» изображена молодая девушка, мать-одиночка, Амира. Ее главной жизненной трагедией является врожденная болезнь пятилетнего сына. В аутизме ребенка героиня винит Бога, который «чего-то недоглядел, и Митя вот такой наполовину у нее получился» [1, 122]. Себя Амира называет «Девой Страданий» [1, 116].

Главная проблема девушки в том, что она не может принять своего ребенка таким, какой он есть, не осознает, что вины Мити в его болезни нет. Свою обиду на Бога она вымещает на сыне: решает отказаться от него. «И она теперь бесится, думает, что раз Богу можно, то и она имеет право кое-что не доделать, то есть вот родила, а воспитывать реально не хочет» [1, 122].

Понять ошибочность своего восприятия реальности Амире помогает встреча с главным героем рассказа Сашей. Геласимов словами юноши заставляет молодую мать принять своего ребенка вместе с его болезнью как данность. Писатель утверждает, что для настоящей матери не должно иметь значения, полноценен ее ребенок или нет, ведь ее главная функция – любить и оберегать свое дитя.

Новаторской для русской прозы является тема любви человека к самому себе, поднятая Геласимовым в рассказе «Локти и коленки». В произведении прозаик говорит о том, что восприятие человеком своего я должно быть целостным: нужно уметь объективно оценивать как свои достоинства, так и недостатки. Только при такой самоидентификации человеческой личности может открыться ее истинный талант.

Таким образом, в малой прозе Андрея Геласимова понятие «любовь» многогранно. Это чувство, возникающее между мужчиной и женщиной, основанное на взаимоуважении и доверии, силе мужского характера и

способности мужчины нести ответственность за себя и за любимую женщину. Это основа брака, благоприятствующая рождению детей.

Также любовь – это чувство, испытываемое родителями к своим детям, необходимое для полноценного становления ребенка как личности, являющееся неотъемлемой составляющей его счастливого существования.

Для взрослого человека любовь к самому себе – это залог полноценной реализации всех качеств его личности, основа успеха.

#### Список литературы

1 Геласимов А. Десять историй о любви. – М. : Изд-во «Э», 2015. – 288 с.

2 Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп.. – М. : А ТЕМП, 2004. – 944 с.

**МАТЕРИАЛЫ «КРУГЛОГО СТОЛА» «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПОЗДНЕЙШЕЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ И ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВ»  
СТУДЕНТОВ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА  
ФГБОУ ВО «КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

*Т.О. Фролова  
(Курган, Россия)*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И  
ЕЕ РОЛЬ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ  
УЧИТЕЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Непрерывно в методике преподавания литературы идет поиск новых путей изучения литературы, адекватных психологическому и эмоциональному состоянию школьников. Но как бы ни менялись формы уроков, суть их прежняя: понять авторский замысел, увидеть механику его воплощения. Для этого существует множество способов анализа и интерпретации текста (в школьной практике – литературоведческий, стилистический, грамматический, в научной – коммуникативный, количественный и т.д.). В последние годы методисты-практики предпочтение отдают не анализу художественного произведения, а более сложному действию – его интерпретации.

Художественный текст – особая структура, которая требует активности читателя – его разума, житейского и читательского опыта, эмоциональной восприимчивости. Понятой в тексте может быть только та часть, что созвучна в момент чтения, что одновременно является инструментом самопознания. Восприятие и понимание текста – это своеобразный полилог между автором, преподавателем и школьником, не имеющий конечной точки, «правильного ответа», выяснение точек соприкосновения концепций мира автора и интерпретаторов.

Постижение авторской точки зрения – процесс многоэтапный. Диалогическое понимание школьниками текста (согласно теории М.М. Бахтина) возможно после: 1) восприятия текста; 2) узнавания его и вписывания в широкий языковой и культурный контекст; 3) трактования его смыслов. Как мы видим, для успешной интерпретации художественного

произведения требуются эмоциональная чуткость, эрудиция, знания истории и теории литературы, сформировавшаяся личность, способная к анализу и оценке содержательной и формальной стороны произведения. А готов ли сегодняшний студент – будущий учитель к такому сложному и творческому виду работы?

Интерпретация художественного текста требует от учителя определенной смелости, отхода от стереотипов, научного дерзновения. Отринув авторитетные мнения, прислушаться к психологическим потребностям класса. Принять как возможные бредовые идеи и всерьез обсудить их. Сравнить несравнимое. Разрушить шаблон. Познавать не столько литературу, сколько себя. Самое главное – рождать собственные гипотезы и аргументы.

Опыт работы со студентами младших курсов филологического факультета показал, что вчерашние школьники в новой учебной реальности несамостоятельны и стереотипны, боятся «неправильных» ответов, поэтому предпочитают списывать, не имеют своего мнения, доверяют любому печатному слову.

«Круглый стол» «Интерпретация художественных образов в позднейшей литературе и других видах искусств» стал итогом интенсивной работы в семестре: активного чтения с последующим обсуждением проблемных письменных работ, посещения филармонии, драматического театра и театра кукол, подбора киноматериалов по темам, самостоятельного поиска научных проблем. В учебной деятельности возросли инициативность, качество устных ответов и конспектов, активность на практических занятиях.

Интерпретация художественного текста дает возможность будущему учителю направить творческую энергию не только на внешний предмет, но и внутрь себя – на интеллектуальный рост, оригинальность суждений, научную смелость.

#### Список литературы

- 1 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
- 2 Колодина Н. И. Проблемы понимания и интерпретации художественного текста. – Тамбов, 2001. – 184 с.

3 Матюшкин А. В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста : учебное пособие. – Петрозаводск : Изд-во КГПУ, 2007. – 190 с.

4 Третьякова И. В. Интерпретация как способ понимания художественного текста // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях : сборник науч. тр., посвящ. 50-летию факультета иностр. яз. Мордовского гос. ун-та им. Н.П. Огарева / редкол. : Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2002. – С.38-41.

*А.А. Кабакова  
(Курган, Россия)*

## **СИМВОЛИКА ТРАГЕДИИ СОФОКЛА «ЦАРЬ ЭДИП»**

Известно, что древнегреческая трагедия – древнейшая из существующих форм этого жанра. Поэтому и отражается она в каждую эпоху по-разному, а то, что ее не перестают представлять в самых разных видах искусства, еще раз доказывает вечность проблем, рассматриваемых еще до нашей эры. Неслучайно герои трагедии Софокла «Эдип-царь» «живут» не только в литературе. Бесстрашным и уверенным представлен Эдип на картине Ингреса «Эдип и Сфинкс», равнодушным и смелым на полотне Гюстава Моро «Эдип и Сфинкс»... Живопись, кино, театр представляют Эдипа то несчастным, то подлым.

Курганский театр кукол «Гулливер» уже три года с успехом представляет спектакль для взрослых «Эдип».

В общих чертах режиссер-постановщик Александр Янушкевич сюжет трагедии не изменил. Но сам Эдип и его окружение представлены ярко, с подчеркнутой характерностью. Атмосферу создает и обстановка театра, и оформление небольшой сцены (художник-постановщик – Людмила Скитович). Ничего лишнего. Даже «царизм» Эдипа представлен в одной лишь гипсовой мантии. Актер надел мантию – Эдип решает государственные вопросы, снял – тогда обычный человек беседует с женой, размышляет, страдает. Символизм скуп, но сюжет становится понятным без каких-либо сверхъестественных театральных приемов. Куклы, гармонично взаимодействующие с актерами, тоже характерны: крысы – злые, корыстные люди, собака – друг Креонт, человеческий скелет, разделенный на части, –

скрытые, страшные тайны. Сцена, в которой Эдип убивает своего отца, представлена встречей человека (самого Эдипа) и крыс на одном пути. Лай воплощен в огромной крысе. Прекрасный метафорический и ассоциативный ряд.

Немаловажную роль в спектакле играет музыка Александра Литвиновского. Античные ноты лаконично отражают настроение героев. И словно отдельный герой – голос одного актера (Михаил Резников, артист Курганской областной филармонии), звучащий за всех, переливается от едва слышного шепота до крика.

На сцене огромные гипсовые маски. Их использование в последней сцене интересно и эффектно. Застывшая гипсовая маска позволяет не только отразить отчаяние и горе героя, но и завершить сюжетную линию: из глазниц выкатываются огромные шары.

Театральное искусство прекрасно. Но «Эдип-царь» в сочетании с символическими куклами, с голосом талантливого Михаила Резникова, с искусно составленным текстом и удивительными актерами, по-моему, особенно хорош.

*А.К. Козодой*  
*(Курган, Россия)*

## **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТРАГЕДИИ СОФОКЛА «ЦАРЬ ЭДИП» В ПОСТАНОВКЕ КУРГАНСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ «ГУЛЛИВЕР»**

Полная тишина в зале, приглушенный свет на сцене, и только голос одного актера звучит на протяжении всего спектакля. Сложные декорации, зловещая и одновременно прекрасная музыка, а главное, игра актеров – передают не только содержание классической трагедии, но и то, что невозможно передать на бумаге – атмосферу. Зритель замирает в предвкушении, когда царь снимает свои одеяния, становясь при этом простым человеком.

Создается впечатление, будто ты читаешь книгу, а игра актеров, как иллюстрация в книге, дополняет произведение. Только в интерпретации режиссера герои приобретают другой отблеск: слепой Тиресий вдруг

неожиданно становится собакой-поводырем, а Иокаста – кошкой, аист символизирует вестника из Коринфа, и повсюду крысы лезут из всех щелей города.

Актеры смогли рассказать по-своему историю, созданную еще до нашей эры. «Эдип» – произведение с вечной проблемой и актуальной темой – как никогда нужен сегодняшнему человеку.

*А.В. Ванюшкина  
(Курган, Россия)*

## **ТЕАТРАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ «ЭДИП»)**

В своей трагедии Софокл показывает влияние судьбы на человека. Как бы человек ни противился своей участи, этого не избежать. Автор не только показал давление судьбы на героя, но и описал метания Эдипа и его страдания.

Постановка трагедии «Эдип» Софокла театром кукол «Гулливер» оказалась яркой и полной находок. С первой же сцены становится зрима величественность Эдипа, облаченного в жесткую мантию. Тем больше проникаешься сочувствием к герою, когда видишь его без этого панциря – растерянного, предчувствующего страшное... Режиссер-постановщик еще не раз обыграет трансформацию одежды: из-под большого каркасного платья появляется младенец. На сцене появляются несколько распространенных метафор-символов: появление вестника в виде аиста символизирует не только рождение, но и вторую жизнь Эдипа в семье Полиба; недоброжелатели Эдипа – крысы – клеветают на него; оракул извергает камни, которые сложатся в дорожку, где неизбежно встретятся отец и сын. Последняя сцена, в которой Эдип выкалывает глаза, решена устрашающе гротескно: из глазных отверстий громадной маски выпадают белые шары и с жутким грохотом в полной тишине катятся прямо в зрительный зал. Молчаливый самоприговор Эдипа не требует слов...

*М.А. Митрохина  
(Курган, Россия)*

## **СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЭДИПА В ПЬЕСЕ В. ОЗЕРОВА «ЭДИП В АФИНАХ»**

В. Озеров в своей трагедии руководствовался современными эстетическими нормами и культурным уровнем зрителя. Он переработал мифологический сюжет, упростив его, перенес действие из Колона в Афины. Трактовка всех персонажей тоже изменена. Тему страданий и метаний Эдипа Озеров посчитал исчерпанной, поэтому большая часть драматического действия посвящена Тезею, правителю Афин. Именно в нем, а не в Эдипе, воплотил автор свое представление об идеальном монархе. Тезей выступает противником несправедливой, захватнической войны, ратует за интересы своего города-государства.

Расхождение наблюдается и в поведении Эдипа. Например, при подходе к храму Эвменид герой трепещет и сомневается, тогда как у Софокла Эдип спокойно и с радостью идет туда, видя в смерти избавление от мучений совести. Главное же отступление Озерова от классического сюжета в развязке пьесы: Эдип остается жив, добродетель торжествует, порок наказан. Подобная концовка, может, и нравится сегодняшним зрителям, но не оставляет ничего от мужественного величия Эдипа, от греческой концепции прекрасной смерти, искупающей грехи.

*И.В. Сафина  
(Курган, Россия)*

## **СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА ЭЛЕКТРЫ В ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА, СОФОКЛА И ЕВРИПИДА**

Мифологический образ Электры оставляет большое поле для воображения писателей. Психологически неоформленный образ, во-первых, второстепенен в канве событий (она всего лишь сестра главного героя Ореста, вершащего суд над матерью), во-вторых, ее поведение никак не



мотивировано. Неудивительно, что великие трагики Эсхил, Софокл и Еврипид по-разному интерпретировали образ Электры от безответной жертвы до подстрекательницы убийства.

*Таблица 1 – Сравнительная характеристика образа Электры*

Аспекты сравнения	Эсхил «Хоэфоры»	Софокл «Электра»	Еврипид «Электра» и «Орест»
Внешность Электры			Из дома выходит Электра, худая, бледная, с воспаленными горящими глазами; черные остриженные волосы, темный и грубый пеплос
Характер Электры	Характер мученицы и страдальцы. От нее веет какой-то неуловимой робостью, страхом, замешательством. Натура чистая и лишённая злых помыслов. Хрупкая, печальная Электра не смогла бы оказать сопротивление врагам, поэтому утешение она находила в мольбе, слезах и надежде на небеса	Это страдальца, но пламенная, темпераментная, готовая сама схватиться за оружие. Электра отстаивает свою точку зрения о борьбе с убийцами ее отца. Электра с буйным нравом, поспешностью решений и горячностью поступков олицетворяет собой храбрую сердцем девушку, не поддающуюся на уговоры и готовую бороться до последнего вздоха	Электра вся в пылу мщения, кровожадная, для нее важно знать во всех подробностях, как был повержен ее враг. Электра отомстила, но сердце ее теперь кровоточит от ужаса. Убийцы потрясены содеянным

Продолжение таблицы 1

<p>Отношения с матерью</p>	<p>Электра боялась матери, тайно ненавидела её, но не могла противостоять ее нраву, из-за этого уходила в себя, предавалась слезам и мольбам</p>	<p>Она оплакивает отца, непомерную злобу питает на мать. С каким гневом Электра разговаривает с матерью. Стоит отметить, что она в ней и мать не видит, она видит в ней лишь царицу, тирана, злодейку. Электра открыто выражает матери свои чувства, лихорадочный гнев наполняет все ее естество</p>	<p>У Электры веские причины ненавидеть свою мать. Электра, изгнанная, одинокая, потерявшая своего горячо любимого отца, знает лишь одну цель – жестоко отомстить матери</p>
<p>Отношения с братом</p>	<p>Единственная ее надежда – Орест. Только от него она и может ждать защиты, только ему может легко вверить свою жизнь и судьбу. Возликует Электра, когда увидит родного брата, столь милого сердцу. До встречи с братом Электра жила, предавшись забвению</p>	<p>Электра все время думает только о возмездии, Орест – ее оплот, очаг веры в неотвратимость мести</p>	<p>Электра очень ждала Ореста, потому что почти не верила, что он ее найдет. Однако счастье улыбнулось ей</p>

<p>Судьба Электры</p>	<p>Это создание, слишком рано познавшее утрату, оставшееся чуть ли не на произвол судьбы, так как мать о ней не заботилась и не интересовалась ее душевными муками. Электра – голубка, чистая и лишенная злых помыслов, которая просит, молится и отдает свою жизнь во власть богам, ибо помощи и понимания, сочувствия ей уже ждать неоткуда. Печаль лишь скрежетала сердце, но с приходом Ореста она почувствовала успокоение, и вера вселилась в ее естество, которая уже позволяла не бояться судьбы, а думать об осуществлении возмездия за отца, что легло на плечи Ореста</p>	<p>Ее участь незавидна, но Электра не сдаётся. Электра жила среди людей, которых она ненавидит и которые к ней питают отвращение. Но она не забывала о чести, и притворствоваться было не в ее характере. Этот мятежный дух подталкивает девушку на борьбу, может быть, без успешную, но борьбу, а не бездействие! Этот пыл, жар теснят ее сердце, и все ее эмоции выплескиваются наружу со злобой, желчью и жаждой мщенья!</p>	<p>Лишенная родительского крова, она замужем за бедным крестьянином. Электра предстает перед нами как хозяйка, хранительница очага, девушка, сломленная горем, несчастная, озлобленная, покинутая матерью ради любовника. Электра не знает в жизни радости, ее иссушает, гложет горе. Электра сетует на свою жизнь и каждый раз упоминает о низкой жизни, жалкой лачуге, бедности</p>
<p>Убийство родителей</p>	<p>Осуществление мести за отца легло на Ореста, Электра лишь свидетельница расправы</p>	<p>Электра у Софокла – птица, стремящаяся к свободе, орлица, пытающаяся когтями вырвать себе свободу, освободясь от ненавистных ей матери и отчима</p>	<p>Сама Электра подталкивает Ореста к убийству матери, в то время как Орест проявляет нерешительность, его сковывает страх</p>

*И.В. Сафина  
(Курган, Россия)*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЭЛЕКТРЫ В ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА**

Мировая премьера оперы Р. Штрауса «Электра» состоялась в Дрезденской Придворной опере 25 января 1909 года под управлением одного из любимых штраусовских дирижеров Эрнста фон Шуха и прошла с успехом, возраставшим день ото дня.

По сравнению с трагедией Софокла, первоисточником либретто Х. фон Гофмансталя, в опере исчезают некая объективная моральная оценка и античная уравновешенность в подаче сюжета, усилены мотивы физиологической ненависти. Электра (в отличие от античного оригинала) умирает после экстатического танца. Чуть ли не единственным лирическим островком в опере является сцена узнавания Электры и Ореста. Здесь композитор нарочито использует мелодические «красоты», хотя делает это мастерски. Такой прием «сопровождает» Штрауса на протяжении всего длинного творческого пути. Характерным примером может служить знаменитая «сцена превращения» в «Дафне» (1938).

«Электра» считается апогеем экспрессионизма в творчестве Р. Штрауса. Блестяще использована в опере система лейтмотивов, изощренной выглядит способность композитора музыкальными средствами давать характеристики героев. Если в партии Электры преобладают истерические интервальные скачки наверх, поддержанные «медью», то в роли Клитемнестры превалируют «ползучие» вкрадчивые интонации на фоне деревянных духовых.

Русская премьера оперы «Электра» состоялась в 1913 года в Мариинском театре под управлением Альберта Коутса. Режиссером спектакля был Всеволод Мейерхольд, в титульной партии выступала Наталия Ермоленко-Южина. Впрочем, русская публика не приняла музыки Штрауса – спектакль выдержал всего три представления.

Среди постановок XX века хотелось бы отметить спектакль Венской оперы в 1965 году под управлением К. Бёма. Блестящим был состав постановки 1992 года в Метрополитен под управлением Дж. Ливайна. Ярким оказался спектакль на Зальцбургском пасхальном фестивале под управле-

нием К. Аббадо (1995). Разумеется, нельзя не сказать и о том, что в 2007 году спустя многие десятилетия к этой опере обратился Мариинский театр (дирижер В. Гергиев, режиссер Д. Кент).

*А.М. Черепанова  
(Курган, Россия)*

## **«МЕДЕЯ» И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТА ПЬЕСЫ ЕВРИПИДА В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Трагедия Еврипида «Медея» является, наверное, одним из самых жутких произведений в истории литературы. С тех пор немногие брались за создание истории, где убийство детей любящей матерью – главный сюжетный ход и способ, который избирает персонаж, чтобы добиться желаемого результата. Учитывая нестандартность пьесы, неудивительно, что интерес к ней не стихает до сих пор: в наши дни по-прежнему можно встретить огромное количество интерпретаций истории Медеи.

Думаю, стоит обратить внимание на то, как пьеса Еврипида была перенесена на экран, ведь в данном случае мы можем обратиться сразу к двум произведениям признанных мастеров кинематографа – Пьера Паоло Пазолини и Ларса фон Триера.

В фильме, снятом Пазолини в 1969 году, роль Медеи потрясающе исполнила легендарная оперная дива Мария Каллас. Созданный гением арт-хауса, фильм является самой известной экранизацией пьесы Еврипида. Наполненная множеством метафор, лента в полной мере отражает стиль направления, в котором работал режиссёр. В фильме герои редко обращаются к речи для выражения эмоций, отдавая предпочтение взглядам, предоставляя зрителю отличную возможность проникнуться переживаниями персонажей и наполняя фильм природной чувственностью.

Работа Триера по сценарию К.Т. Дрейера не отходит от привычной нам интерпретации истории обманутой женщины, но делает местом действия средневековье. Намеренно искажённое изображение, широко используемый символизм, малое разнообразие локаций представляют на суд зрителя тяжёлую картину, насыщенную психологизмом и погружающую во внутренний мир главной героини. Моментом наивысшего напряжения становится сцена убийства детей Медеей. Именно этот эпизод ярко и без-

жалостно доносит до зрителя безысходность ситуации и наилучшим образом отражает трагизм произведения.

Нельзя сказать, что в двух представленных выше случаях работа Еврипида претерпела большие изменения. Но такие приёмы, как перемена времени действия, метафоричность повествования, сложные хронологические конструкции, использованные авторами, не позволяют фильмам стать безликими и похожими друг на друга, с чем часто можно столкнуться при сравнении экранизаций одного и того же произведения.

Факт обращения к пьесе Еврипида таких мэтров, как Пазолини и Триер, которым удалось создать картины, отличающиеся неординарностью, не затерявшиеся среди других их работ и ставшие откровениями в своей среде, говорит о важности занятого «Медеей» места среди других произведений античной литературы.

*А.С. Северина  
(Курган, Россия)*

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА МЕДЕИ П. ПАЗОЛИНИ**

Пазолини опирается не на миф об аргонавтах, а на последующую интерпретацию сюжета Еврипидом в одноименной трагедии «Медей», но берет из него только то, что ему нужно. Сюжет максимально сосредоточен вокруг трагедии обманутой и оскорбленной женщины. Образ Медеи в фильме одновременно объединяет и разделяет два мира: мир людей и мир богов, точка слабости и сфера силы, реальность и божественное откровение.

Режиссер пытается показать мир, лишенный привычной нам морали. Омывание растений человеческой кровью – вот страшный символ, помещенный в самое начало ленты. Это своеобразная сюжетная перспекция.

«Медей» Пазолини не исторический фильм, не философская притча. Даже не иллюстрация мифа. Это воссоздание действительности, в котором возможен миф.

*Ю.А. Коробейникова  
(Курган, Россия)*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ПРОМЕТЕЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Уже в эпоху античности наметились основные направления интерпретации мифологического образа титана Прометея. В первой литературной обработке мифа Гесиодом («Теогония») Прометей представлен как образец хитрости, обманщик, начало несчастий и бед. Эсхил в трилогии, из которой до нас дошла только вторая часть – трагедия «Прометей прикованный», напротив, рисует образ борца, морального победителя над тиранией. Поначалу он помогает Зевсу обрести власть над миром и богами, разделяет с ним эту власть, но потом добровольно жертвует всеми выгодами ради простых смертных. Вместе с огнем дарит людям важнейшие знания и искусства (земледелие, скотоводство, медицину, живопись). Прометей с людьми делился тайнами, неизвестными Зевсу. Таким образом, Эсхил трактует деятельность Прометея как начало культурной жизни.

В эпоху поздней античности отношение к Прометею положительное: для Овидия он создатель и благодетель человечества («Метаморфозы»), Лукиан («Фарсалия») прославляет Прометея за мудрость и прозорливость.

Западноевропейская и русская литературы заимствовали и переосмысливали образ Прометея, наполняя его новым смыслом.

У Гете Прометей не страдалец, прикованный за непослушание, а творец, создавший людей. У Байрона Прометей аналогичен античному, он «пример для всех людских сердец», который принял свою судьбу. Для Шелли Прометей – упорный, смелый борец, осознанно протестующий против господства Зевса. Его образ заключает в себе мысль, что только беззаветная борьба с политической тиранией и духовным гнетом всех видов может спасти народ.

В русской литературе Прометей трактовался как символ передовой науки на пользу человечеству (М. Ломоносов), как символ духовной свободы, света и справедливости (Н. Щербина, Э. Губер, Я. Полонский), как символ буржуазной и политической революции (Н. Огарев, Т. Шевченко).

*А.А. Жамбурчинова  
(Курган, Россия)*

## **МИФ О ПРОМЕТЕЕ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ 1974 ГОДА**

Миф о Прометее раскрывается в двух мультипликационных фильмах – «Прометей» и «Возвращение с Олимпа» (1974). Советский кинематограф вообще не любил богов, рассматривая их как посягательство на человеческую свободу. Прометей в советской традиции – революционер. Миф упрощен и сюжетно, и образно. Прометей из любви к людям бросает вызов богам и миропорядку. Он похищает священный огонь и отдает его людям, за что жестоко наказан.

Метафоризация образа Прометея, вывод его из элементарной плоскости прослеживается в ленте «Возвращение с Олимпа». Геракл, освобождая Прометея, спрашивает его о судьбе огня, похищенного для людей. Прометей, не отвечая, указывает собеседнику на грудь. Огонь Прометея – вечный огонь жажды справедливости и правды. Им заражены все, кто ищут познания, силы, ответственности. В этом смысле Геракл и Прометей связаны. Мультфильм прямо заявляет, что могучий Геракл – наследник революционера Прометея. Весьма вольное обращение с мифологической основой объясняется идеологической и дидактической направленностью ленты.

*Д. Воробьева  
(Курган, Россия)*

## **ИЛЛЮСТРАЦИИ К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Иллюстрации к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в разное время делали талантливые русские художники: Д.А. Шмаринов, И. Глазунов, П.М. Боклевский, Эрнст Неизвестный.

Д. Шмаринов уделяет большое внимания пейзажу Петербурга: «Грязь, вонь, скученность человеческих тел на небольшом жизненном



пространстве, теснота, пыль, духота, жара». Внешность главных героев точно совпадает с романом. Работам Д.А. Шмаринова присущи реалистическая точность изобразительной интерпретации литературных произведений, убедительность передачи драматических ситуаций и социально-психологических характеристик его героев. И. Глазунова интересуется портретом героя. Для понимания внутреннего состояния Раскольникова художник легкими штрихами намечает фигуру, ничего не уточняя, не детализируя. Мимика героя отсутствует. И. Глазунов раскрывает мысли-образы великого романиста, его дух и философию во всей их противоречивости и сложности. В работах П. Боклевского отражен характер героев. Примером может послужить рисунок, где по-наполеоновски скрестив на груди руки, угрюмый и неприступный, Раскольников мрачно задумался. У него сжаты губы, сдвинуты брови. В иллюстрациях П.М. Боклевского прослеживаются живые, яркие, психологически выразительные образы героев романа «Преступление и наказание». Иллюстрации Эрнста Неизвестного можно назвать интерпретацией романа. В своих работах он изобразил не внешний облик героев, а их внутренний мир, их борьбу, их сомнения. С помощью произведений искусства Неизвестного мы можем по-новому взглянуть на роман.

Трудно назвать работы Неизвестного иллюстрациями. Это интерпретации. Это повод для размышления. Это момент истины, открытой Неизвестным.

Иллюстрации великих художников помогают понять идею романа и позволяют сравнить символику текста романа с символикой рисунка.

*В.В. Майор  
(Курган, Россия)*

## **«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» О. УАЙЛЬДА: УДАЧНЫЕ ОПЫТЫ ЭКРАНИЗАЦИИ**

Дориан Грей – один из любимых кинематографических героев. Анализируя многообразие экранизаций знаменитого романа О. Уайльда, мы выбрали те, что, во-первых, привнесли нечто новое в образ Дориана Грея, во-вторых, выдержали уайльдовскую эстетику.

Версия «Портрет Дориана Грея» (США, 1945 год, режиссер А. Левин) максимально приближена к оригиналу и одновременно альтернативна ему. Внесены незначительные изменения в сюжет (Дориан встает на путь добра, но погибает в результате случайности, введена новая героиня) и образ главного героя. Превращение Дориана предвкушается с самого начала, в нем просвечивают жестокость и цинизм. Генри в фильме не искуситель, а катализатор превращения. Лейтмотивом трижды звучат строки Омара Хайама: «Послал я душу сквозь незримое узнать, что ждет нас у загробных врат. Душа, вернувшись, отвечала: “Знай, я есть и рай, и ад!”» Фильм внешне двойственность натуры Дориана не демонстрирует, но пытается изобразить возможность возвращения юноши в лоно добродетели, это и раскрывает рубаи.

Фильм «Портрет Дориана Грея» (ФРГ-Италия, 1970 год, режиссер М. Делламанно) предельно откровенный. Действие перенесено в современность, где в обществе властвуют деньги и пресыщенность. Образы Дориана, Генри, Бэзила сужены, опрощены, сведены к мещанскому пониманию. Дориан живет плотскими утехами, он беспринципен: Сибилла надоела, он готов соблазнить жену друга. Несмотря на неожиданность такого решения, образ Грея соответствует идее Уайльда о дисгармонии: Дориан живет лишь внешней формой. Он не чувствует страсть, но своим образом жизни имитирует ее.

Концепция первого «Дьявольского портрета» нового века (Канада, 2001 год, режиссер А.А. Голдштейн) интересна: порочный Дориан пробудился в некоем Луисе, невинном мечтателе. Новая сущность пытается заглушить светлое начало. Луис и Дориан ведут бескомпромиссную борьбу. Луис побеждает, но победа бессмысленна, потому что Генри (реальная демоническая сила, охотник за душами) нашел новую жертву.

Режиссер по-новому оценивает жизнь Дориана, супермодели, глушащей пустоту и одиночество алкоголем, наркотиками, беспорядочными связями. Его породила действительность, наполненная низкими целями, верующая только в деньги и социальное неравенство.

Английский фильм 2009 года (режиссер О. Паркер) впечатляюще передает атмосферу старого Лондона: богатство и нищету, роскошь и крохоборство, лицемерие и истинные чувства. Образ Грея соединяет два разных Лондона. Идея внешней формы доведена до предела: добропорядочный днем Дориан ночью рыскает по борделям и опиумным притонам. Но,

по замыслу Паркера, дисгармония терпит поражение: к смерти героя приводит настоящая любовь, которая разрушила его философию вседозволенности и бесчувствия. Сюжет максимально сосредоточен на главном герое, мотивировки ослаблены. Дориан живет крайностями.

Итак, за последние десятилетия кинематограф представил по меньшей мере четыре удачных интерпретации «Портрета Дориана Грея». Фильмы 1970 и 2009 годов не только выдерживают идею уайльдовского Дориана, но и делают ее понятной массам. Фильм 1945 года пытается опровергнуть авторскую точку зрения, доказывая, что Дориана губят глупость и страх. «Дьявольский портрет» 2001 года больше всего отвечает современности. Разочарование стало символом нашей эпохи, идеалы теряют смысл. Что делать, если невозможно вернуться к подлинным ценностям?

*А.А. Максимова  
(Курган, Россия)*

## **КОГО БЛАГОДАРИТЬ ЗА ВОЛШЕБНИКА ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА?**

Гудвин Великий и Ужасный – один из персонажей цикла сказок о Волшебной стране и Изумрудном городе. Автором оригинального произведения «Удивительный волшебник из страны Оз» (1900) является американский писатель Лаймен Френк Баум. В России известен пересказ Александра Волкова «Волшебник Изумрудного города» (7 романов). Этот цикл стал настолько популярен, что в 1990-е годы начали появляться в печати фанфики – продолжения приключений известных героев. Начало положил Юрий Кузнецов повестью «Изумрудный дождь» (1992). Детский писатель Сергей Сухинов с 1997 года издал 12 книг из серии «Изумрудный город».

Сказка А. Волкова «Волшебник Изумрудного города» является пересказом книги Л.Ф. Баума, и история Гудвина большей частью повторяет историю Оза, героя оригинальной сказки. А.М. Волков только заменил имя персонажа и некоторые детали биографии. Внешне незначительные изменения повлекли актуализацию характера, усилив мещанские черты персонажа, черты «маленького человека», вынужденного выживать в необычных обстоятельствах.

Гудвин у Волкова – это мечтатель-неудачник Джеймс Гудвин, работавший в цирке. Ураганом занесенный в Зеленую страну, случайно принятый за волшебника, Гудвин становится правителем. Как оказывается, и здесь удача ему не сопутствует: для строительства Изумрудного города не хватило материала. Так рождается смешная афера с зелеными очками. Проходят годы, и Гудвину становится скучно и тягостно в Волшебной стране. Поумневший Страшила заменяет Гудвина на посту правителя.

Гудвин вернулся в Канзас, продолжил служить в цирке, а после ухода открыл бакалейную (!) лавку. От путешествия с Элли обратно в Волшебную страну он категорически отказался.

В отличие от циклов других авторов (Баума, Сухинова) об Изумрудном городе сказки Волкова дают мало информации о Гудвине. Кроме первой книги он появляется только в одном из продолжений – сказке «Урфин Джюс и его деревянные солдаты». А в произведениях Л.Ф. Баума, например, «Дороти и волшебник в стране Оз», Гудвин действует неоднократно и возвращается с Дороти и мальчиком Зебом в Волшебную страну через трещину в земле, образовавшуюся после землетрясения.

А. Волков не претендовал на авторство «Волшебника», признавал вторичность своей сказки и, как следствие, ее открытость. Писателю неоднократно приходилось корректировать сюжет театральных пьес, поставленных по «Волшебнику Изумрудного города». Изменения затрагивали все уровни текста, в том числе характеры персонажей. В одном из вариантов Волков даже сделал Гудвина чернокожим, вынужденным бежать из Канзаса.

Сергей Сухинов, создавший серию продолжений к сказке «Волшебник Изумрудного города», независимых от других книг Волкова, уделил Гудвину больше внимания. Он подробно рассказал его историю в приквеле «Гудвин, Великий и Ужасный». Интересно, что Сухинов в книге «Чародей из Атлантиды» дает косвенное указание, что Гудвин становится настоящим волшебником (как и у Баума).

Гудвин – один из самых ярких и неоднозначных образов в детской литературе. И сегодня он трактуется то как «маленький человек», то как великий волшебник. Возможно, нас ждут новые интерпретации...

*Н. Федотова*  
(Курган, Россия)

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТРАСТ КАК ФОРМА РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ»**

XX век, насыщенный кризисами и социально-политическими проблемами, является периодом, когда евангельская тема становится особенно актуальной. Обращение писателей XX столетия к образу Иуды, предавшего Христа, обусловлено современным состоянием общества, атмосферой духовной жизни и «вопросами бытия»: что такое любовь, истина, ложь, предательство, вера.

Образ Иуды в рассказе Леонида Андреева «Иуда Искариот» соотносится с традиционным представлением о нечистой силе: страшная двойственная внешность, слепой глаз, рыжие волосы. В герое сочетается мертвое и живое, притворное спокойствие и взволнованность, лживость и искренность. Иуда верил в свою правоту и избранность, стремился быть первым возле Христа любыми средствами – вплоть до предательства.

Во всех аспектах художественной ткани Андреев предпочитает контраст. Отношения Иуды и Христа остаются в рассказе загадкой (ливанская роза и кактус). Иудой двигала зависть к невинности Иисуса и ревность к другим ученикам, он старался быть ближе к предмету своего обожания, но холодность Христа мучила и оскорбляла его. Предательство Христа одновременно возвышало Иуду над другими людьми и вело к мучительной смерти. Иуда идет на преступление, заранее зная о своей участи.

*Е. Кучеренко*  
(Курган, Россия)

## **СТРАШНОЕ НИЧТОЖЕСТВО ИУДЫ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Из всех новозаветных библейских образов больше всего привлекал внимание художников таинственный и зловещий ученик Христа – Иуда.

Традиционный антагонист, предатель, он давал возможность в разных видах искусства трактовать мотивы страшного поступка.

М.А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» впервые за всю историю человечества снизил, «разжаловал» Иуду в не-герои, сделал его не самостоятельным подлецом, а всего лишь орудием злодейства. В его интерпретации Иуда – рядовой обыватель, щеголь, подчиненный первосвященника Каифы. Для него тридцать тетрадрахм – гонорар, выплата за бездумно и бездушно выполненную работу. Он не участвует в игре, точнее, участвует в виде пешки, винтика и не может нести ответственность за гибель распятого правдоискателя.

Булгаков образ Иуды приближает к злобе дня, к реалиям 30-х годов XX века.

*Д. Хребтова  
(Курган, Россия)*

## **ИУДА – ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЮБВИ (ПО РАССКАЗУ Ю.М. НАГИБИНА «ЛЮБИМЫЙ УЧЕНИК»)**

Нагибин в рассказе «Любимый ученик» не описывает внешность, одежду, детали, особые черты Предателя. В отличие от, например, Леонида Андреева, он дает мало внешних характеристик своему герою. Автор склоняется к версии, что Иуда так прекрасен внешне и внутренне, что этому не нужны подтверждения. Автор старается подчеркнуть избранность Иуды, делает акцент именно на том, что он «любимый ученик» Христа.

Нетрадиционность трактовки образа Иуды выражается в том, что Нагибин наделяет своего героя добротой, состраданием, пониманием. Иуда обладает такими качествами, которые традиционно не присущи Предателю. «Собственных денег у Иуды почти не водилось, и он запускал руку в общую скудную казну. Все это знали, но молчали, уважая его безоружную доброту».

Таким образом мотивами предательства Иуды не могут стать ни жадность, ни зависть, ни ненависть к Христу. Писатель использует эпизоды библейского текста и не только обогащает их дополнительными подробностями, но и абсолютно меняет характер взаимоотношений между

героями, да и сами герои приобретают совсем иные черты, нежели в первоисточнике. Автор уже в самом названии произведения формулирует основную идею: отношения Учителя и его ученика задаются как особо доверительные. Иуда в рассказе Нагибина становится трагическим героем, который из-за любви к Иисусу исполняет повеление Бога – стать Предателем. Он предает Христа по его собственной просьбе. По мысли писателя, только беззаветно верный и любящий человек может пожертвовать своей жизнью и «добрым именем» ради другого. Иуда вызывает жалость и сострадание. Ведь даже в последние минуты своей жизни «любимый ученик» произносит имя своего учителя – Иисуса. Его любовь жертвенная, чистая, заставившая героя во имя Учителя забыть о своей жизни и спасении души.

## Сведения об авторах

1 **Быков Анатолий Сергеевич**, студент филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-20714.

2 **Ванюшкина Анастасия Владимировна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-10515.

3 **Воробьева Дарья**, студентка филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-30713.

4 **Воропанова Юлия Петровна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-20514.

5 **Жамбурчинова Айгерим Амнгельдзевна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-10515.

6 **Жукова Ирина Максимовна**, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

7 **Иванова Елена Евгеньевна**, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой общего языкознания Курганского государственного университета.

8 **Кабакова Анна Алексеевна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

9 **Казачкова Тамара Вениаминовна**, кандидат филологических наук, доцент.

10 **Козодой Анастасия Константиновна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

11 **Коробейникова Юлия Александровна**, студентка филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-40712.

12 **Коробова Екатерина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

13 **Кучеренко Елена**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-40512.

14 **Лепунов Евгений Юрьевич**, студент филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-30713.

15 **Маюр Виктория Викторовна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-40512.



16 **Максимова Алена Александровна**, студентка филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-40712.

17 **Мирский Роман Владимирович**, аспирант второго года обучения кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

18 **Митрохина Мария Андреевна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

19 **Михайловская Зинаида Александровна**, магистр первого курса филологического факультета.

20 **Полуян Елена Сергеевна**, студентка филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-20714.

21 **Постовалова Ольга Дмитриевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

22 **Потанин Виктор Федорович**, руководитель литературной студии, член Высшего творческого совета Союза писателей России, профессор кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

23 **Резниченко Елена Геннадьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций Курганского государственного университета.

24 **Рухлов Александр Владимирович**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

25 **Самойлова Галина Михайловна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

26 **Сафина Ирина Вадимовна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

27 **Северина Анастасия Станиславовна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

28 **Снигирёва Ирина Сергеевна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-20514.

29 **Сурмятова Лилия Юрьевна**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-20514.

30 **Тюленева Юлия Олеговна**, аспирант второго года обучения кафедры истории литературы и фольклора филологического факультета Курганского государственного университета.

31 **Федорова Валентина Павловна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

32 **Федотова Нина**, студентка филологического факультета, специальность «Филология», гр. Ф-40512.

33 **Фролова Татьяна Олеговна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.

34 **Хребтова Дарья**, студентка филологического факультета, специальность «Учитель русского языка и литературы», гр. Ф-40712.

35 **Черепанова Анна Михайловна**, студентка филологического факультета, специальность «Журналистика», гр. Ф-10815.

36 **Черницына Светлана Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПОТАНИН В.Ф.</b>	
ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ... ..	3
<b>ФЕДОРОВА В.П.</b>	
ИТОГИ ФОЛЬКЛОРНОГО 2014-2015 УЧЕБНОГО ГОДА .....	6
<b>ВОРОПАНОВА Ю.П., ФЕДОРОВА В.П.</b>	
ЧАСТУШКИ СЕЛА КОСУЛИНО .....	10
<b>СНИГИРЕВА И.С., ФЕДОРОВА В.П.</b>	
«НАИВНАЯ ЛИТЕРАТУРА» СЕЛА ВОСТОЧНОГО ЧАСТООЗЕРСКОГО РАЙОНА .....	12
<b>СУРМЯТОВА Л.И., ФЕДОРОВА В.П.</b>	
МОИ СЕМЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ .....	13
<b>ПОЛЮЯН Е.С., ФЕДОРОВА В.П.</b>	
МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТРОИЦК.....	14
<b>БЫКОВ А.С., ФЕДОРОВА В.П.</b>	
ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ СЕЛА СУМКИ .....	15
<b>ЖУКОВА И.М.</b>	
«ПАМЯТЬ ЖАНРА» В «СОВРЕМЕННОЙ ЭЛЕГИИ» В.Ф. ПОТАНИНА «БЕЗ ИМЕНИ» .....	16
<b>ПОСТОВАЛОВА О.Д.</b>	
ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В СБОРНИКЕ В.И. ЮРОВСКИХ «УТРОТВОРЕЦ».....	21
<b>САМОЙЛОВА Г.М.</b>	
РУССКАЯ ИПОСТАСЬ РАЗБОЙНИЧЬЕЙ ТЕМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	27
<b>КОРОБОВА Е.В.</b>	
ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ПОРТРЕТ И.С. ТУРГЕНЕВА В ПЕРЕПИСКЕ С ПОЛИНОЙ ВИАРДО .....	32
<b>ЖУКОВА И.М.</b>	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ» .	39
<b>КАЗАЧКОВА Т.В.</b>	
ТВОРЧЕСТВО К. СИМОНОВА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ .....	43
<b>РУХЛОВ А.В.</b>	
МЕТАФОРИЗАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАК СПОСОБ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ЛЕОНИДА ГУБАНОВА .....	54

<b>МИРСКИЙ Р.В.</b> СОЦИАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА ИЛЬИ БОЯШОВА «АРМАДА» .....	58
<b>ИВАНОВА Е.Е.</b> ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА В РАССКАЗЕ З.ПРИЛЕПИНА «УБИЙЦА И ЕГО МАЛЕНЬКИЙ ДРУГ» .....	61
<b>ИВАНОВА Е.Е.</b> СКВОЗНЫЕ МЕТАФОРЫ В РАССКАЗЕ Т.ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА» .....	71
<b>ЧЕРНИЦЫНА С.А.</b> РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ ДЕТСКОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ В ПОВЕСТЯХ Л. ЧАРСКОЙ .....	79
<b>ЧЕРНИЦЫНА С.А.</b> ОБУЧЕНИЕ ШКОЛЬНИКОВ УПОТРЕБЛЕНИЮ В РЕЧИ ОБОСОБЛЕННЫХ ЧЛЕНОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ .....	86
<b>РЕЗНИЧЕНКО Е.Г.</b> ОСОБЕННОСТИ ЖУРНАЛИСТСКОГО ТЕКСТА НА КРИМИНАЛЬНУЮ ТЕМАТИКУ В ГАЗЕТЕ «МЕРЕДИАН. КУРГАН-ШАДРИНСК» г.КУРГАН .....	91
<b>ПОСТОВАЛОВА О.Д., ЛЕПУНОВ Е.Ю.</b> СБОРНИК СТИХОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ «ЗА МЕЛОМ» С.А. МАХОТИНА ...	100
<b>МИХАЙЛОВСКАЯ З.А.</b> РАЗРЯДЫ МОДАЛЬНЫХ СЛОВ ПО ИХ СОВРЕМЕННОМУ УПОТРЕБЛЕНИЮ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.В. НАБОКОВА).	105
<b>ТЮЛЕНЕВА Ю.О.</b> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ АНДРЕЯ ГЕЛАСИМОВА .....	108

**МАТЕРИАЛЫ «КРУГЛОГО СТОЛА» «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПОЗДНЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ И  
ДРУГИХ ВИДАХ ИСКУССТВ» СТУДЕНТОВ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО  
ФАКУЛЬТЕТА ФГБОУ ВО «КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»**

<b>ФРОЛОВА Т.О.</b> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕЕ РОЛЬ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ .....	114
--	-----

<b>КАБАКОВА А.А.</b>	
СИМВОЛИКА ТРАГЕДИИ СОФОКЛА «ЦАРЬ ЭДИП».....	116
<b>КОЗОДОЙ А.К.</b>	
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТРАГЕДИИ СОФОКЛА «ЦАРЬ ЭДИП»В ПОСТАНОВКЕ КУРГАНСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ «ГУЛЛИВЕР» .....	117
<b>ВАНЮШКИНА А.В.</b>	
ТЕАТРАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ «ЭДИП») .....	118
<b>МИТРОХИНА М.А.</b>	
СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЭДИПА В ПЬЕСЕ В. ОЗЕРОВА «ЭДИП В АФИНАХ».....	119
<b>САФИНА И.В.</b>	
СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА ЭЛЕКТРЫ В ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА, СОФОКЛА И ЕВРИПИДА .....	119
<b>САФИНА И.В.</b>	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЭЛЕКТРЫ В ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА.....	123
<b>ЧЕРЕПАНОВА А.М.</b>	
«МЕДЕЯ» И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТА ПЬЕСЫ ЕВРИПИДА В КИНЕМАТОГРАФЕ.....	124
<b>СЕВЕРИНА А.С.</b>	
ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПТА МЕДЕИ П. ПАЗОЛИНИ .....	125
<b>КОРОБЕЙНИКОВА Ю.А.</b>	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ПРОМЕТЕЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	126
<b>ЖАМБУРЧИНОВА А.А.</b>	
МИФ О ПРОМЕТЕЕ В МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ 1974 ГОДА .....	127
<b>ВОРОБЬЕВА Д.</b>	
ИЛЛЮСТРАЦИИ К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ».....	127
<b>МАЮР В.В.</b>	
«ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» О. УАЙЛЬДА: УДАЧНЫЕ ОПЫТЫ ЭКРАНИЗАЦИИ .....	128

<b>МАКСИМОВА А.А.</b>	
КОГО БЛАГОДАРИТЬ ЗА ВОЛШЕБНИКА ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА? .....	130
<b>ФЕДОТОВА Н.</b>	
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТРАСТ КАК ФОРМА РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «ИУДА ИСКАРИОТ» .....	132
<b>КУЧЕРЕНКО Е.</b>	
СТРАШНОЕ НИЧТОЖЕСТВО ИУДЫ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	132
<b>ХРЕБТОВА Д.</b>	
ИУДА - ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЮБВИ (ПО РАССКАЗУ Ю.М. НАГИБИНА «ЛЮБИМЫЙ УЧЕНИК») .....	133
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b> .....	135

Научное издание

## **ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА**

Сборник научных трудов

Редактор Н.Л. Борисова

---

Подписано к печати 01.06.16  
Печать цифровая  
Заказ 106

Формат 60x84 1/16  
Усл. печ. л.8,87  
Тираж

Бумага 65 г/м<sup>2</sup>  
Уч.-изд. л. 8,87

---

Редакционно-издательский центр КГУ.  
640000, г. Курган, ул. Советская, 63/4.  
Курганский государственный университет.