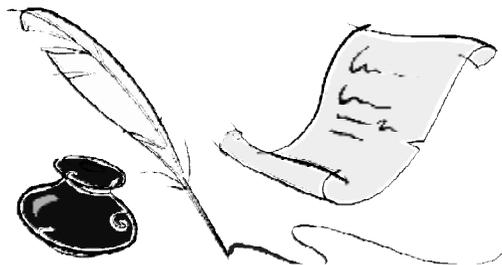


**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Сборник студенческих научных работ

Выпуск IX



Министерство образования и науки,
молодежи и спорта Украины
Государственное учреждение
«Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Сборник студенческих научных работ

Выпуск IX

Луганск
ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко»
2011

УДК 82:37(082)
ББК 83.3(0)р.Я43
А43

А43 **Актуальные** проблемы изучения и преподавания литературы : сб. студ. науч. работ. – Вып. IX. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2011. – 261 с.

Сборник выпущен кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко. Авторы статей рассматривают широкий спектр проблем как теоретического, так и методологического характера.

Сборник предназначен для широкого круга читателей от учащегося и студента до школьного и вузовского преподавателя.

УДК 82:37(082)
ББК 83.3(0)р.Я43

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганского национального университета
имени Тараса Шевченко
(протокол № 11 от 16 сентября 2011 года)*

© ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Алейникова О.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Ш. БРОНТЕ В КИНО.....	7
<i>Алексеева А.</i> ЖАНРЫ РУССКОГО УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА.....	13
<i>Антоненко Р.</i> ОБРАЗ МАРГАРИТЫ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	18
<i>Архарова В.</i> БІБЛІЙНІ МОТИВИ У РОМАНІ ПАУЛО КОЕЛЬО «ОДИНАДЦЯТЬ ХВИЛИН».....	25
<i>Берестенко А.</i> «ЛОЛИТА» В. НАБОКОВА В КИНО И ТЕАТРЕ.....	27
<i>Беседа Э.</i> ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ В РОМАНЕ А. Н. ТОЛСТОГО «АЭЛИТА».....	32
<i>Бойко Е.</i> ГЕНЕЗА ЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ.....	37
<i>Воробкало М.</i> СИСТЕМА ГЕРОЇВ ТА МОТИВИ СУЧАСНОГО СЮЖЕТУ В П'ЄСІ Л. ПЕТРУШЕВСЬКОЇ «ГАМЛЕТ. НУЛЬОВА ДІЯ».....	39
<i>Выскуп И.</i> ЛЮБОВЬ ИЛИ БОЛЕЗНЬ? (ПО РОМАНУ В. В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»).....	44
<i>Девицкая М.</i> ПРОТОТИПЫ СВИТЫ ВОЛАНДА.....	47
<i>Дем'яненко Г.</i> ТЕМА ДРУЖБИ В РОМАНІ Е. М. РЕМАРК «ТРИ ТОВАРИША».....	52
<i>Дроздова А.</i> СИЛЫ ЗЛА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	54
<i>Дудникова А.</i> ЧЕЛОВЕК И ОБЩЕСТВО В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ».....	61

<i>Духина А.</i> АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМАТИКИ ПОВЕСТИ А. ПРИСТАВКИНА «НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ».....	72
<i>Зеленская Ю.</i> ПОСЛОВИЦЫ КАК ЖАНР ФОЛЬКЛОРА.....	75
<i>Зосимова А.</i> ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ОТРАЖЕНИЕ В НИХ ЖИЗНИ НАРОДА (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ).....	85
<i>Зуева Ю.</i> ФОЛЬКЛОР В ЖАНРОВЫХ ФОРМАХ (КОРОТКИЙ ОБЗОР И НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ).....	90
<i>Исаева Л.</i> ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ КОММУНАЛЬНОЙ ЖИЗНИ В РАССКАЗАХ МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА ЗОЩЕНКО.....	95
<i>Колесник Е.</i> К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ».....	99
<i>Коновал Д.</i> ЕКСПРЕСІОНІЗМ У СВІТОВІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ.....	104
<i>Константинова Е.</i> ТЕМА ЛЮБВИ В «ТЕМНЫХ АЛЛЕЯХ» И. А. БУНИНА.....	107
<i>Константинова Е.</i> К ВОПРОСУ О ПРЕОБЛАДАНИИ МУЖСКОГО НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ И ЖИЗНИ ЗИНАИДЫ ГИППИУС.....	111
<i>Липитюк Е.</i> СМЫСЛ НАЗВАНИЯ ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ».....	116
<i>Ломакина О.</i> ОБРАЗ РЕБЕНКА В РАССКАЗЕ ТЭФФИ «ИСПОВЕДЬ».....	120
<i>Луговская Ю.</i> «СТАРШИЙ СЫН» А. ВАМПИЛОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА.....	123
<i>Мартынюк А.</i> ЛЮБОВЬ И ГОСУДАРСТВО В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «МЫ».....	128
<i>Мартышева Ю.</i> ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. А. БЛОКА.....	132

<i>Минченко В.</i> АНТИУТОПИЧЕСКИЙ МИР В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «1984» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ.....	136
<i>Новикова Е.</i> АРКАДИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АВЕРЧЕНКО. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ «КОРОЛЯ СМЕХА».....	140
<i>Новикова Е.</i> СТАНОВЛЕНИЕ ЛИРИКИ СОФЬИ ПАРНОК.....	143
<i>Онищенко А.</i> ЛИРИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ РАННЕЙ ЛИРИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ.....	148
<i>Орлова А.</i> ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ КЛАССИКИ В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА».....	151
<i>Осиюк О.</i> ОБРАЗ МЕЧТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. С. ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА».....	156
<i>Рогачёва Г.</i> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА».....	161
<i>Семендяева А.</i> ПОВЕСТИ КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФЭН ЦЗИЦАЯ.....	165
<i>Сидорова С.</i> ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ ДНА В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ».....	169
<i>Сокирко М.</i> ИНОСКАЗАНИЯ В СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	174
<i>Сухоплещенко А.</i> ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РАССКАЗАХ В. С. ТОКАРЕВОЙ.....	180
<i>Сытько И.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ Э. КАЗАКЕВИЧА «ЗВЕЗДА».....	186
<i>Тимошенко Е.</i> ЛЮБОВЬ В ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»	189
<i>Ткачова А.</i> КОНЦЕПЦИЯ МИСТЕЦТВА ЗА ОСКАРОМ ВАЙЛЬДОМ...194	

<i>Хайрулина Н.</i> ПОЗИЦИЯ АВТОРА В РОМАНЕ У. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ».....	196
<i>Чалая О.</i> ТЕМА НЕРАЗДЕЛЕННОЙ ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ».....	201
<i>Шаронова Т.</i> ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. А. АХМАТОВОЙ.....	205
<i>Широкая А.</i> ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛУГАНЩИНЫ В КНИГЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ».....	209
<i>Янишина Д.</i> ПЕСНЯ КАК ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР (ПУБЛИКАЦИЯ СОБРАННЫХ МАТЕРИАЛОВ).....	212

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Воробкало М.</i> МЕТОДИ САМОВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ СТАРШОКЛАСНИКА.....	216
<i>Дидора Ю.</i> КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ РЕЧИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	224
<i>Дубына К.</i> МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРИГИНАЛЬНЫМ И ПЕРЕВОДНЫМ ТЕКСТОМ НА УРОКАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..	236
<i>Орел Н.</i> МЕТОДИКА КОНТЕКСТНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ.....	241
<i>Подрядчикова О.</i> ФОРМИРОВАНИЕ У УЧАЩИХСЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ КЛАССОВ ПРОФИЛЬНОЙ ШКОЛЫ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ, НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	249

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Алейникова О.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Ш. БРОНТЕ В КИНО

В одном из своих стихотворений Анна Ахматова сравнивала читателя с закопанным в землю кладом. Не произведение, по её мнению, является таким кладом, а читатель, в воображении которого оживает, приобретая новое значение, стихотворение, роман или пьеса. Именно в его сознании мёртвые буквы, напечатанные на страницах книги, соединяются в яркие картинки, которые трогают и тревожат, дарят радость и навевают печаль.

Экранизация произведений – это, в первую очередь, виденье и понимание творения конкретным режиссёром. Эта тема достаточно актуальна в наше время, поскольку стало появляться очень много фильмов, как сейчас принято называть, «по мотивам» каких-либо произведений классики, которые не всегда точно, а зачастую поверхностно отображают сюжет и слабо выражают идею, общую проблематику произведения, дух, который в нём заложен автором.

Молодёжь мало читает классику, поэтому режиссёры стремятся перенести её на экраны. Нельзя допустить, чтобы Шарлотта Бронте была забыта современностью, поэтому десятилетие за десятилетием появляются всё более новые экранизации знаменитого романа «Джейн Эйр», ведь он является одним из самых лучших произведений писательницы.

Проблема экранизаций литературных произведений мало исследована. С появлением полнометражных игровых фильмов исследователи кино и режиссеры пытались проследить особенности взаимодействия кино и литературы, в том числе объективные закономерности экранизации литературного произведения. Количество публикаций по этой теме, появившихся в первой половине XX века, отражает интерес к данной проблематике. Работы таких исследователей, как Н. Д. Анощенко, Б. Балаша, Л. Деллюка, А.И. Пиотровского, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, С.М. Эйзенштейна и И.Г. Эренбурга не теряют теоретической значимости [5, с. 21-41].

Однако приходится отметить отсутствие единой точки зрения на природу, специфику и цели экранизаций. Упускается из виду такая сфера художественного творчества как перевод произведения искусства из ряда

художественного произведения в ряд произведения искусства, где велика роль интерпретации и творческого анализа.

Цель нашего исследования – выявить и проанализировать закономерности художественных интерпретаций экранизируемого романа Ш. Бронте «Джейн Эйр».

В «Джейн Эйр» Шарлотта Бронте поднимает тему отдельной личности, противостоящей целому миру, тему бедняка, не имеющего друзей и лишённого жизненных благ, она пишет об этом страстно, увлечённо. И нужно иметь особый талант, чтобы при интерпретации этого произведения не потерять ни капли его чувственности, целостности, настойчивости изображения действительности [6, с. 177].

Литература и кино связаны на сценарном уровне: фильму, как правило, предшествует сценарий, исполненный по законам литературного творчества. Сущность родства кино как вида и литературы как вида в том, что их объединяет способность «рассказывания», т.е. принцип повествовательности (нарративности) [1, с. 4-5].

Сергей Эйзенштейн полагает, что экранизация невозможна без «кинематографичности мышления» писателя [9, с. 124]. То есть не каждое произведение можно экранизировать, и эта возможность зависит не от таланта режиссёра, а от самого произведения в первую очередь.

Экранизация классики – это несомненно сложное и кропотливое занятие. Во-первых, классическим считается произведение, которое прошло уже не через один десяток лет, выдержало конкуренцию и осталось одним из лучших среди тысячи. Во-вторых, классику берутся экранизировать в первую очередь. Режиссёры хотят прославиться за счёт уже знакомого и любимого многими сюжета. Но очень часто зрителей постигает разочарование. Ведь фильмы оказываются очень далеки от оригинала и, внося что-то своё в кинофильм, режиссёр не всегда делает это удачно и уместно.

Экранизация прозы не такое простое дело. Как сохранить при переводе на экран многослойность великолепного творения? Задача не из легких. Но приближение к ее решению в принципе доступно телевидению [8, с. 4].

Писатель Ч. Айтматов утверждает: «Общее между современной прозой и кинематографом я вижу в настоящей попытке того и другого найти новые способы, новые приемы художественных средств, художественного мышления. Это, кажется мне, два космических корабля, запущенных на орбиту и пытающихся состыковаться» [8, с. 5].

Произведения кино и литературы относятся к сфере искусства, а потому разделяют характерные черты произведений искусства. Выполняя эстетическую функцию, романы и фильмы подчиняются законам

условности художественной реальности, целостности составляющих художественного произведения, закону адресованности произведения, а также законам оригинальности и обобщенности. Эти законы проявляются во всех составляющих художественного мира произведения и, в первую очередь, в художественном образе, реализующемся в виде образа-персонажа, образа-представления и образа-голоса автора. Поскольку кино является текстом массовой коммуникации, а литературное произведение – письменным текстом, то принципиальное их отличие состоит в различной адресованности. При экранизации романа изменяется коммуникативная направленность текста [3, с. 137–152].

Главное в экранизации – передать не только сюжет, но и идею, особый настрой произведения, заложенный в первоисточнике, ведь её воплощение оценивают в первую очередь, сравнивая с оригиналом.

Подходы к экранизации можно разделить на три группы:

Буквальная экранизация, то есть прямое изложение литературного произведения без существенных изменений, дословное перенесение произведения на экран.

Экранизация по мотивам. Основной задачей такого типа искусства является изображение произведения в каком-то новом ракурсе. Иногда просто невозможно полностью передать содержимое книги, тогда что-то из книги убирается, в фильм добавляется что-то новое, – и получается вполне приемлемая экранизация.

Так называемая киноадаптация. Режиссёр стремится добавить что-то новое, собственное в фильм, при этом оставляет слабую связь с сюжетом самого литературного произведения.

Хорошая экранизация не должна быть ниже своего первоисточника по качеству, а только на его уровне или даже выше.

Экранизации классики стоят на почетном месте среди многообразия кинофильмов. Оптимальной считается та, в которой литературное произведение переводится на язык кино с сохранением его содержания, духа и слова. Однако на сегодняшний день не выработано критериев объективного сопоставления литературного произведения и его кинематографической интерпретации [4, с. 299–300].

В этой работе мы сравним несколько экранизаций романа английской писательницы Шарлотты Бронте «Джейн Эйр».

Существует как минимум шесть экранизаций этого романа, включая недавно вышедший. Для сравнения мы возьмём три экранизации: 1983, 1996 и 2011 годов выпуска – по фильму из разных десятилетий. Полноценный сравнительный анализ потребует более глубокого и детального исследования, поэтому мы остановимся на изображении главной героини и на некоторых сюжетных моментах.

Последний раз роман был экранизирован в 2011 году режиссером Кэри Фукунага. Фильм был расчленён на части, сужен, нарушена хронологичность. Сделан акцент на взрослой Джейн, и совсем мало внимания уделено изображению героини в детском возрасте. Однако есть и положительные стороны. Плюс режиссёра в том, что он уловил присутствующие в романе нотки магического реализма и готического триллера: мрачные ночные пейзажи, всё в дыму, тёмные наряды, тёмные комнаты, ничего яркого. Сравним с романом: «Ступени и перила были дубовые; окно над лестницей – высокое, с цветными стеклами; и это окно, и длинный коридор, в который выходили двери спален, напоминали скорее церковь, чем жилой дом. На лестнице и в коридоре было холодно, как в подвале, и веяло пустотой и одиночеством» [2, с. 126]. Фильм вышел достаточно мрачным, что в принципе соответствует атмосфере романа. Джейн в исполнении Мии Васиковски – воплощение Джейн со страниц книги. Она неприметна, некрасива, однако едва появляется мистер Рочестер – она расцветает: «Ты улыбаешься, ты прехорошенькая. Эта девушка с сияющим личиком, румяными щеками и розовым ртом, с шелковистыми каштановыми волосами и карими глазами» [2, с. 330]. Миа хмурится, морщится, пронзительно смотрит в глаза – так, как описывает Шарлотта Бронте: «Я не могла забыть, Джейн, ту ярость, с которой ты однажды на меня набросилась, твой тон, когда ты заявила мне, что ненавидишь меня больше всех на свете, твой недетский взгляд и голос...» [2, с. 254]. Можно сделать вывод, что это самое удачное воплощение Джейн Эйр на экране.

Одним из ключевых моментов романа является финальная сцена. В фильме присутствуют элементы киноадаптации. Режиссёр по-своему смотрит на эту сцену. Встреча состоялась, однако нет той пылкости, страсти, какая выражена в книге, зато есть трогательность, много слёз. Джейн повторяет очень тихо: «Я вернулась. Я здесь». Мистер Рочестер почти ничего не говорит. Атмосфера унылой серой гостиной заменена красивым пейзажем. Сцена получилась весьма чувственной, хотя и не совпадает с описанием в книге. Таким образом, хотя режиссёр многое изменил в соответствии со своим видением, экранизация вышла удачной.

В фильме Франко Дзеффирелли 1996 года сюжет до такой степени урезан, диалоги сокращены, чувства отрублены, что фильм кажется нам сухим – это главное отличие фильма и книжного произведения. Мы не видим такого большого дома, как описывается в романе. «Большие парадные залы показались мне особенно величественными, зато некоторые из комнат на третьем этаже, хотя они были темные и низкие, привлекали тем, что от них веяло духом старины. Я видела кровати, которым было не меньше ста лет, лари из дуба или орехового дерева, украшенные

причудливой резьбой в виде пальмовых веток и толстых херувимов, напоминавшие ковчег завета, ряды старинных стульев с узкими сиденьями и высокими спинками, еще более старинные кресла, сохранившие на своих подушках полустертые следы вышивки, сделанной руками, которые уже два поколения назад стали прахом» [2, с. 130]. Нет той драматичности, таинственности, чувственности, которая присутствует в романе. Костюмы, декорации, музыка – всё это прекрасно подобрано, сочетается друг с другом. Но чувств нет. Режиссёр передал лишь часть основного сюжета, превратив киноинтерпретацию в краткое содержание романа. Мы не можем видеть там дома, который можно было представить при чтении романа. Актеры не могут передать искренности чувств героев. Всё происходит быстро и немного банально, хотя в повести это опровергается. Из сценария вырезана одна из значимых сцен романа – визит цыганки. Именно в этом эпизоде изображается отношение мистера Рочестера к Джейн, он точно и искренне описывает её. «В ее глазах вспыхивает пламя; их взор прозрачен, как роса, он мягок и полон чувства, эти глаза улыбаются моей болтовне; они выразительны; впечатление за впечатлением отражается в их чистой глубине; когда они перестают улыбаться — они печальны; бессознательная усталость отягощает веки — это признак меланхолии, проистекающей от одиночества» [2, с. 310]. Но чувства не дают мистеру Рочестеру, переодетому в цыганку, закончить своё представление. «Пусть я пожну улыбки, радость, нежность, — вот чего я хочу. Но довольно! Мне кажется, я в каком-то сладостном бреде. О, если бы продлить эту минуту навеки, но я не дерзаю. Я еще крепко держу себя в руках. Я не преступлю данной мною клятвы, но это может превзойти мои силы. Встаньте, мисс Эйр, оставьте меня» [2, с. 311].

Шарлотта Генсбур, исполняющая роль Джейн, справилась со своей ролью неплохо. Внешне она во многом напоминает ту Джейн Эйр, которая появляется в воображении при прочтении книги. Её игра оставляет желать лучшего. Слишком много сухости, много сдержанности. Удачно изображена сцена, когда мистер Рочестер предлагает выйти за него замуж.

«– Выходи за меня замуж!

– Как вы можете смеяться?» – спрашивает Джейн, однако их разговор настолько напряжённый, будто бы актёры заставляют себя это говорить. Нет ощущения натуральности при просмотре. То же самое касается финальной сцены. Движения и слова актеров скованы, малоэмоциональны. «Я никогда не покину тебя», – говорит Джейн с каменным лицом и так же сухо целует Эдварда. Можно сделать вывод, что это не самая удачная экранизация романа. Это то, что называется экранизацией «по мотивам».

Третья работа принадлежит Джулиану Эмису 1983 года. Она считается одной из самых лучших экранизаций романа. Сериал раскрывает всё то, что мы должны знать о Джейн Эйр и её судьбе. Не упущено ни малейшей детали, всё продумано для мелочей. Не читая книгу, мы можем пережить те чувства, которые Шарлотта Бронте пыталась донести до читателя. Главная героиня Джейн в исполнении Зилы Кларк – прекрасное сочетание внутренней и внешней красоты. Несмотря на то, что в книге Джейн внешне другая («Мне казалось большим несчастьем, что я такая маленькая, бледная, что черты у меня неправильные и резкие» [2, с. 93]), Зила удивительно правдиво и искренне передала все переживания главной героини. Финальная сцена – выражение сплошной страсти и искренних чувств. Сценарист оставляет прекрасный и проникновенный диалог Шарлотты Бронте:

«— Кто это? Кто это? Отвечайте! Говорите! — приказал мистер Рочестер.

— Не хотите ли еще воды, сэр? Я пролила половину, — сказала я.

— Кто это? Что это? Кто это говорит?

— Пилот узнал меня, Джон и Мери знают, что я здесь. Я приехала только сегодня вечером, — отвечала я.

— Великий боже! Какой обман чувств! Какое сладостное безумие овладело мной!» [2, с. 435].

Эмоции ярко выражены, герои сосредоточены на выражении чувств, и все это подкреплено превосходной игрой актеров. Фильм Эмиса – пример успешной буквальной экранизации.

Таким образом, на основе теоретического материала и анализа экранизаций романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» можно сделать вывод, что проблема экранизации литературных произведений была и остаётся актуальной. Режиссёрам нужно упорно работать прежде, чем взяться за экранизацию классики, чтобы получить достойный результат. Мы рассмотрели три фильма, каждый из которых представляет один из подходов к экранизации. Все эти подходов имеют право на существование, в них есть сильные и слабые стороны. Буквальная экранизация (Джулиан Эмис, 1983 год) основана на максимальном приближении текста сценария к тексту романа. Экранизация по мотивам (Франко Дзеффирелли, 1996 год) оставляет за режиссёром право показать людям своё виденье текста. Третий вид – киноадаптация (Кэри Фукунага, 2011 год) позволяет добавить в классическое произведение что-то новое, чтобы вызвать интерес зрителей разных возрастов и интересов.

Литература

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. — 392 с. **2. Бронте Ш.** Джейн

Эйр : [роман] / Шарлотта Бронте. — Астрель : АСТ, 2010. — 448 с. **3. Игнатов К. Ю.** От романа к киносценарию : проблема сохранения авторского стиля / К. Ю. Игнатов // Сборник статей 9-й Международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». — М. : Центр по изучению взаимодействия культур. — 2003. — Вып. 10. — С. 137–152. **4. Игнатов К. Ю.** Произведения художественной литературы и их экранизация / К. Ю. Игнатов // Материалы Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». — М. : Изд-во Моск. ун-та. — 2002. — Вып. 7. — С. 299–300. **5. Книги о кино – 1917-1960: аннотированная библиография.** — М. : Изд-во восточной литературы, 1962. — 180 с. **6. Мортон А. Н.** От Мэлори до Элиота / А.Н. Мортон. — М. : «Прогресс», 1970. — 262 с. **7. Назаренко Н. И.** Рецепция творчества сестёр Бронте в российской и украинской критике / Н. И. Назаренко // Вестник Пермского университета. — УДК 82-95:821.111-31"18". — 2009. — Вып. 3. — с. 65-70. **8. Резников П. Р.** Литературный экран. Записки режиссёра / П. Р. Резников. — М. : «Искусство», 1979. — 128 с. **9. Эйзенштейн С. М.** Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1956. — 456 с.

Алексеева А.

ЖАНРЫ РУССКОГО УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Цель статьи состоит в том, чтобы показать что такое поговорки, частушки, песни, загадки, сказка, детский фольклор для подготовки к фольклорно-краеведческой экспедиции студентов первого курса. Задачами ее являются краткая характеристика содержания и некоторых формальных свойств основных жанров русского устного народного творчества, сохраняющих свое значение до сих пор и имеющие хождение в наше время.

Поговорка – из простейших поэтических произведений, каковы басня или пословица, могут выделиться и самостоятельно перейти в живую речь, элементы, в которых сгущают их содержание. Это не отвлечённая формула идеи произведения, но образный намёк на неё, взятый из самого произведения и служащий его заместителем (например, «свинья под дубом», или «собака на сене», или «он выносит сор из избы»). Например:

*Мой миленок, соколенок,
Посидим под грушею.
Ты частушки запевай,
А я тебя послушаю!*

Частушка – фольклорный жанр, короткая русская народная песня (четверостишием), чаще юмористического содержания, передаваемая обычно устно.

Текст частушки – обычно четверостишие, написанное хореем, в котором рифмуются 2-я и 4-я строки (иногда перекрестно рифмуются все строки). Характерной чертой языка частушки является его выразительность и богатство языковых средств, часто выходящее за рамки литературного языка. Частушка часто исполняется под аккомпанемент гармони или балалайки.

Этот жанр возник в последней трети XIX века как элемент сельского фольклора, любимой она была и на рабочих окраинных городов.

По теме частушки можно разделить на любовно-бытовые и «общественно-политические». Часто они переплетаются между собой.

В «любовно-бытовых» – обычно деревенско-колхозные будни. Персонажи – задорные озабоченные девки и замедленные парни.

Неотъемлемой частью является колхозная производственная тематика, с участием трактористов-механизаторов. «Общественно-политическим» присуще сатирическое изображение жизненных условий. В годы советской власти поводом для частушек служила советская пропаганда. Иногда в частушках отражались текущие новости. Некоторые частушки являлись моментальной меткой реакцией на злободневные темы. В то же время, в целях пропаганды издавались сборники «идеологически правильных» частушек.

Частушки сочиняли все: и взрослые, и дети.

В 90-е годы, после перестройки, появились частушки с использованием иностранных слов. С изменениями в стране изменились и темы для частушек, но основной темой по-прежнему остались взаимоотношения между мужчиной и женщиной.

Чем я, мальчик, не сиротка,

Чем я не обиженный?

Были волосы с кудриной,

А теперь острижены

Песня – наиболее простая, но распространенная форма вокальной музыки, объединяющая поэтический текст с несложной, легко запоминающейся мелодией. Песня в широком значении включает в себя всё, что поётся, при условии одновременного сочетания слова и напева; в узком значении – малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения. Песни отличаются по жанрам, складу, формам исполнения и другим признакам. Песня может исполняться как одним певцом, так и хором. Песни поют как с инструментальным сопровождением, так и без

него. Мелодия песни является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом. Мелодия и текст подобны по структуре: они состоят из равных (а в музыке и одинаковых) построений – строф или куплетов. «Катюшу» распевали в селах и городах, на демонстрациях и народных гуляниях, а то и просто в домашнем кругу, за праздничным столом. Едва появившись, песня стала знаменитой, родной и близкой миллионам людей. По-новому зазвучала «Катюша» в годы Великой Отечественной войны. Кем только ни была в них героиня песни: и бойцом с автоматом в руках, и верной подругой солдата, ждущей его возвращения с победой, и фронтовой медсестрой. Пели во время войны и о Катюше-партизанке. Но не только в песне жила тогда Катюша. Ее именем народ ласково окрестил новое грозное оружие, наводившее ужас на врага, – реактивные гвардейские минометы. Возник цикл стихотворений и иронических стихов, сложенных в тылу и на фронте о приключениях «катюши». На переднем крае «катюша» такую песню заводила, «что фашисты поднимали вой».

Катюша

*Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой.
Выходила на берег Катюша,
На высокий берег, на крутой.
Выходила, песню заводила
Про степного сизого орла,
Про того, которого любила,
Про того, чьи письма берегла.
Ой ты, песня, песенка девичья,
Ты лети за ясным солнцем вслед
И бойцу на дальнем пограничье
От Катюши передай привет.
Пусть он вспомнит девушку простую,
Пусть услышит, как она поет,
Пусть он землю бережет родную,
А любовь Катюша сбережет.*

Загадка – метафорическое выражение, в котором один предмет изображается посредством другого, имеющего с ним какое-нибудь, хотя бы отдалённое, сходство; на основании последнего вопрошаемый и должен отгадать задуманный предмет. В древности загадка – важное средство испытания мудрости; не утратив своего значения в среде детей, теперь – народная забава. В древнейших загадках отражалась первобытная мифическая символизация; поэтический образ служил здесь отчасти для описания, отчасти для объяснения явлений природы и окружающей среды.

С течением времени это значение загадок утратилось; осталась лишь её инносказательная аллегорическая форма, уцелел её сильный, образный язык, и народ стал смотреть на загадки, как на простое упражнение ума. В древности загадкам приписывалось особое таинственное значение: в народном эпосе она является одним из видов так называемого «Божьего суда»: отгадывание загадки ведёт к исполнению желаний, освобождает от опасности. Загадывание и отгадывание загадки, состязание в загадках составляет весьма распространённый мотив народного эпоса и создавшейся под его влиянием книжной литературы.

*Что выше леса,
Краше света,
Без огня горит?*

(Солнце)

*По синему морю
Белые гуси плывут.*

(Облака)

*Без рук, без ног,
На брюхе ползет.*

(Червяк)

В воде рождается, а воды боится.

(Соль)

Детский фольклор – одно из самых живых и богатых явлений современной русской культуры. В нем одновременно существуют и очень старинные произведения, и только что рожденные. И те, и другие непрерывно обновляются, переделываются. Как и фольклор взрослых, детский фольклор отражает историю, идет с ней в ногу. Веселые стишки, смешные песенки, забавные дразнилки, скороговорки знают и передают друг другу дети всей страны. Это общенациональное детское искусство слова. Прибаутка (от баять, то есть рассказывать) – стихотворная короткая весёлая история, которую рассказывает мама своему ребёнку, например:

*Сова, совинька, сова,
Большая голова,
На колу сидела,
В стороны глядела,
Головой вертела.*

Заклички – один из видов заклинательных песен языческого происхождения. Они отражают интересы и представления крестьян о хозяйстве и семье. Например, через все календарные песни проходит заклинание богатого урожая; для себя же дети и взрослые просили здоровья, счастья, богатства.

Заклички представляют собой обращение к солнцу, радуге, дождю и другим явлениям природы, а также к животным и особенно часто к птицам, которые считались вестниками весны. Притом силы природы почитались как живые: к весне обращаются с просьбами, желают её скорейшего прихода, на зиму сетуют, жалуется.

*Жаворонки, жавороночки!
Прилетите к нам,
Принесите нам лето теплое,
Унесите от нас зиму холодную.
Нам холодная зима надоскучила,
Руки, ноги отморозила.*

Считалка – небольшой стишок, с помощью которого определяют, кто водит в игре. Считалка – элемент игры, который помогает установить согласие и уважение к принятым правилам. В организации считалки очень важен ритм.

*Аты-баты, или солдаты,
Аты-баты, на базар.
Аты-баты, что купили?
Аты-баты, самовар.
Аты-баты, сколько стоит?
Аты-баты, три рубля
Аты-баты, он какой?
Аты-баты, золотой.
Аты-баты, или солдаты,
Аты-баты, на базар.
Аты-баты, что купили?
Аты-баты, самовар.
Аты-баты, сколько стоит?
Аты-баты, три рубля.
Аты-баты, кто выходит?
Аты-баты, это я!*

Загадка, как и пословица, представляет собой краткое образное определение предмета или явления, но в отличие от пословицы она дает это определение в иносказательной, нарочито затемненной форме. Как правило, в загадке один предмет описывается через другой на основе схожих черт: «Висит груша — нельзя скушать» (лампа). Загадка может представлять собой и простое описание предмета, например: «Два конца, два кольца, а посередине гвоздик» (ножницы). Значение загадок трудно переоценить. Это и народная забава, и испытание на смекалку, сообразительность. Загадки развивают в детях догадливость, воображение.

Устное народное творчество (фольклор) существовало ещё в дописьменную эпоху. Произведения фольклора (загадки, скороговорки, небылицы и др.) передавались устно. Запоминали их со слуха. Это способствовало возникновению разных вариантов одного и того же фольклорного произведения. Народное творчество являет собой отражение жизни, быта, поверий древних людей. Произведения народного творчества с самого рождения сопровождают человека. Они способствуют формированию и развитию ребёнка.

Антоненко Р.

ОБРАЗ МАРГАРИТЫ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Мистический роман «Мастер и Маргарита» – духовное завещание М. А. Булгакова. Это произведение глубоко философское, его по праву можно поставить в один ряд с «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гёте, «Войной и миром» Толстого и другими «вечными книгами», которые заставляют переосмыслить свою жизнь и место человеческой души в нём. Роман «Мастер и Маргарита» занимает особое место в русской и мировой культуре. Его читают, анализируют, им восхищаются, его критикуют, обожают и перечитывают по нескольку раз. Проблемы, затронутые в этом произведении, не устарели, они будут актуальны всегда, так как проблемы любви и самопожертвования, предательства и алчности будут актуальными всегда. Причём каждому следующему поколению читателей роман открывается новыми гранями. Действительно этот роман является образцом высокохудожественной прозы, его достоинства не раз становились предметом восхищенного анализа специалистов. «По музыкальности проза «Мастера и Маргариты» на уровне самой высокой поэзии» – пишет Л. М. Яновская [1, с. 90].

Центральным образом романа является образ Маргариты, который очень дорог автору. С помощью Маргариты Булгаков показал нам идеальный образ жены гения. Маргарита появляется в романе не сразу. С начала Булгаков описывает муки Мастера и его тоску по настоящей любви. Вот, наконец, случается роковая встреча – герой встречает свою музу, изменившую всю его жизнь. На протяжении всей своей жизни Маргарита была несчастна, но внешне ее жизнь была достаточной, благополучной, многие завидовали героине [2, с. 17]. Какая же она на самом деле?

В данной работе рассматривается образ героини Булгакова Маргариты Николаевны сквозь призму трёх миров, что позволяет глубже раскрыть образ героини и подчеркнуть её уникальность и неповторимость. Маргарита – женщина-ведьма – стала связующим звеном трех миров: мира

Мастера, мира Сатаны и мира Бога. Именно она стала этим связующим звеном, объединившим все три мира. Булгаков даёт своей героине возможность открыть истину бытия, автор не просто говорит о своем отношении к женщине, а предлагает миру свою концепцию личности.

Цель данной работы – рассмотреть и проанализировать образ Маргариты в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Задачи данной работы:

- рассмотреть образ Маргариты сквозь призму взаимоотношений с Мастером;
- исследовать прообразы Маргариты;
- рассмотреть концепцию двойственности образа Маргариты;
- рассмотреть образ Маргариты как олицетворение всепрощающей любви.

Центральный образ в романе – образ Маргариты, ведь именно Маргарита касается темы веры, творчества, любви – всего того, чем наполнена жизнь Мастера. Создавая образ Маргариты, автор использовал такие художественные средства, как портрет, речевую характеристику и описание поступков героини.

Героиня романа «Мастер и Маргарита» предстает перед нами как незаурядная личность, которая принимает на протяжении романа весьма ответственные решения. Именно ее любовь, способность к самопожертвованию сделали возможным возрождение Мастера, она вернула его к жизни, дала ему надежду. Даже комната Мастера с подвальчике дома закройщика становится уютнее и светлее, а на столе появляется вазочка с ландышами (символ жемчуга – символа чистоты и слез, аналогом среди драгоценных камней является алмаз. Коровьев называл Маргариту «алмазная донна». Аналог в растительном мире – ландыш) – символа Маргариты [3, с. 18].

Маргарита любит искусство и очень ценит настоящее творчество. Именно она спасла часть рукописи Мастера о Понтии Пилате. Маргарита – ангел, спасший Мастера и погубивший его...

Главным прототипом Маргариты послужила третья жена писателя Е. С. Булгакова.

Мнения булгаковедов расходятся в вопросе, кто был реальным прототипом персонажа Маргариты – по одной версии – стала известная русская актриса начала XX-го века Мария Федоровна Андреева (Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение гл.23) по другой, более вероятной версии – Елена Сергеевна Булгакова, третья и последняя жена писателя, которую он называл: «Моя Маргарита» [4, с. 198]

В литературном плане Маргарита восходит к Маргарите «Фауста» (1808-1832) Гёте. Некоторые детали образа Маргариты можно также найти в романе Эмилия Миндлина «Возвращение доктора Фауста» (1923). Например, золотая подкова, которую дарит Маргарите Воланд, очевидно, связана, с названием трактира «Золотая подкова» в этом произведении (здесь Фауст впервые встречает Маргариту).

С первых строк, посвященных Маргарите, Булгаков противопоставляет свою героиню Гретхен Маргарите: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонек, что нужно было этой косящей на один глаз ведьме?.. Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду» [18].

Один из эпизодов «Возвращения доктора Фауста» также нашёл свое отражение в романе «Мастер и Маргарита». В сохранившемся в архиве писателя экземпляре альманаха «Возрождение» с романом между страницами 176 и 177 помещена гравюра И. И. Нивинского (1881-1933) «В мастерской художника», на котором изображена полуобнаженная натурщица перед зеркалом, причем на левой руке у нее накинут черный плащ со светлым подбоем, в правой руке – черные чулки и черные остроносые туфли на каблучке, волосы же – короткие и черные. Именно такой видит себя Маргарита в зеркале, когда натирается волшебным кремом Азазелло [5, с. 210]. В скандинавских мифах есть образ Большой Марго. На картине «Большая Марго» Бройгеля-старшего она стоит с обнаженным мечом на фоне огня, направленным к аду. Она из рода валькирий. Дева-воительница, которая должна вырвать душу, очень похожа на Богородицу [6, с. 7].

М. Булгаков подчеркивает также связь с французскими королевами, носившими имя Маргарита. В материалах к последней редакции «Мастера и Маргариты» сохранились выписки из статей Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, посвященных Маргарите Наваррской (1492-1549) и Маргарите Валуа (1553-1615). Обе исторические Маргариты покровительствовали писателям и поэтам [7]. Во второй полной рукописной редакции романа (1938 год) поясняется, что Маргарита – это реинкарнация хозяйки Варфоломеевской ночи, французской королевы Марго. На балу Воланд представляет Маргарите демона-убийцу Абадонну, реакция которого вносит полную ясность в этот вопрос: «Я знаком с королевой, правда, при весьма прискорбных обстоятельствах. Я был в Париже в кровавую ночь 1572-го года» [18, с. 159]. Там же Коровьев говорит Маргарите: «Вы сами королевской крови... В шестнадцатом веке Вы были королевой французской...

Воспользуюсь случаем принести Вам сожаления о том, что знаменитая свадьба ваша ознаменовалась столь великим кровопролитием...» [8, с. 156]. В романе мне хотелось бы отметить бережное, нежное и доброе отношение автора к своей героине. Ведь, по мнению автора, женщина-жемчужина несет в мир жизнь, отдавая любовь и возрождая творчество.

Маргарита Николаевна – красивая, умная тридцатилетняя женщина, жена инженера. Её муж был молод, добр, честен и очень любил свою жену. Они занимали верх прекрасного особняка в саду в одном из переулков близ Арбата. Маргарита не нуждалась в деньгах. Но ей чего-то не хватало... Но Маргарита не была счастлива. Ей необходимо было заполнить духовную пустоту. Одиночество – вот что увидел Мастер в ее глазах. Спасением для героини стала неожиданная любовь к Мастеру, любовь с первого взгляда. М. Булгаков рисует образ Маргариты как личность, богатую эмоциями, душевными переживаниями, с непредсказуемым поведением [18].

До роковой встречи с Воландом Маргарита была верующей. После исчезновения Мастера она молилась о том, чтобы он вернулся, либо чтобы она его забыла. В день встречи с Азazelло Маргарита «просыпается с предчувствием, что... что-то произойдет». Это ощущение рождает веру. «Я верую! – шептала Маргарита торжественно, – я верую!» [18]. Шепот звучит как исповедь. Маргарита думает, что жизнь ее – это вечная мука, что послано ей это проклятье за грехи: за ложь, обман, за «тайную жизнь, скрытую от людей». Перед читателем открывается душа Маргариты, в которой было лишь страдание [9].

Лишь в ранних редакциях романа существуют сведения о том, что главная героиня романа изначально замышлялась Булгаковым как воплощение порочных начал. Так, во второй полной редакции в сцене натирания кремом была такая характеризующая героиню фраза: «Сверкая распутными глазами» [18]. В выдержке из описания того, что в соответствии с первоначальным замыслом происходило на шабаше у Воланда. Маргарита изображается как распутница, придающаяся плотским утехам. Вот как выглядит в окончательной редакции романа практически аналогичный эпизод: Маргарита не упускает момент и кокетничает даже в совершенно экстраординарных обстоятельствах, в квартире номер 50: «Не желала бы я встретиться с вами, когда у вас в руках револьвер, – кокетливо поглядывая на Азazelло, сказала Маргарита» [18]. При этом то обстоятельство, что бал закончился и уже нет необходимости оставаться в совершенно обнаженном виде, ее абсолютно не смущает [10].

С образом Маргариты в романе связан мотив милосердия. Она просит после Великого бала у Сатаны за несчастную Фриду. Мотив милосердия и любви в образе Маргариты решен немного нетрадиционно,

«Я просила вас за Фриду только потому, что имела неосторожность подать ей твердую надежду. Она ждет, мессир, она верит в мою мощь. И если она останется обманутой, я попаду в ужасное положение. Я не буду иметь покоя всю жизнь» [18]. Ничего не поделаешь! У Булгакова милосердие к Фриде проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера предопределена Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь – часть этой награды [11]. Рассмотрим фразу «Маргарита улыбнулась, оскалив зубы» [18]. Если Булгаков для описания героини подобрал именно такие слова – это значит, что не стоит романтизировать Маргариту, смягчать черты, которые ей придал Булгаков, а насильственно изменённый лик ведьмы возносить на одну ступень со светлыми женскими идеалами русской классики... Вы можете себе представить, чтобы Анна Каренина улыбнулась, «оскалив зубы»? [12] Сравним описание мертвой Маргариты: «...Ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт». Вот Маргарита ожившая: «Голая Маргарита скалила зубы». Не удивительно, что животные боятся Маргариту. «Коровьев галантно подлетел к Маргарите, подхватил ее и водрузил на широкую спину лошади. Та шарахнулась, но Маргарита вцепилась в гриву и, оскалив зубы, засмеялась», – говорилось в ранних рукописях [13].

Маргаритой принято восхищаться, видеть в ней возвышенный образ любящей, верной, милосердной женщины. «Я погибаю из-за любви!» Маргарита оказалась перед трудным выбором: забыть своего милого Мастера, или ждать и надеяться, что они когда-нибудь встретятся [18]. Сила любви Маргариты придает ей терпение, и она ждет Мастера. С каждым днем ожидание становится все мучительнее. Осознавая, что она общается с нечистой силой, Маргарита тем не менее выбирает путь тьмы – так безгранична ее любовь к Мастеру. Выбор, сделанный Маргаритой, может показаться странным, ведь у Маргариты есть «прекрасный муж, которого ей не за что упрекнуть, отличный дом, она никогда не прикасалась к примусу, не знала ужасов житья в совместной квартире». Однако ни одной минуты она не была счастлива. Счастьем для нее был только Мастер [14]. Любовь к Мастеру сочетается в героине с ненавистью к его гонителям, но даже ненависть не в состоянии подавить в ней милосердия. После разгрома квартиры Латунского и перепугав взрослых обитателей писательского дома, она успокаивает заплакавшего ребёнка. С образом Маргариты связана любимая Булгакова тема любви к семейному очагу.

Маргарите предоставляется возможность заключить договор с Воландом, чтобы встретиться с возлюбленным. У Маргариты чистые помыслы ей нечего бояться – за это Воланд и свита уважают ее.

Ради любви Маргарита готова отказаться от благополучия, от всего, что у нее есть. Любовь Мастера к Маргарите во многом неземная, вечная любовь [15].

Булгаковская Маргарита своей вечной любовью помогает Мастеру обрести то, что он по праву заслужил. Но награда героя здесь – царство покоя, в последнем приюте у Воланда – на границе двух миров – света и тьмы, Маргарита становится хранительницей своего возлюбленного: «Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я» [16].

В романе о любви главных героев есть такие слова: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож! Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга...». Нельзя исключить возможность, что первая встреча мастера и Маргариты в переулке у Тверской воспроизводит первую встречу Михаила Булгакова с Еленой после почти двухлетней разлуки. Елена Сергеевна печатала под диктовку все произведения писателя 30-х годов, она была его музой, его ангелом-хранителем.

Маргарита остается идеалом вечной, непреходящей любви, у неё сила чувства. В конце она покидает мир и в образе ведьмы и уходит вместе с Мастером в место его покоя.

Маргарита не дорожила своей жизнью. Она хотела быть вместе с Мастером, неважно где – на земле или на небесах, ведь только в этом и заключается для Маргариты смысл ее существования. Это подтверждается тем, что она сделала свой выбор сознательно: Маргарита готова была продать душу дьяволу ради любви.

Маргарита – это уникальный персонаж и в системе образов, созданной Булгаковым. Структура передается через концепцию трёх миров. Герои, существующие в разных временных отрезках, но сведенные одной проблемой, объединяются автором в триады. Маргарита является исключением в этой системе. Она – собирательный образ, она такая разная и многогранная. Основные качества героини – любовь и сострадание. Эти категории находят своё место во всех мирах. Поэтому у нее нет образа-двойника, она – неделима, целостна. Этим автор подчёркивает неповторимость образа Маргариты. Именно такой он видел идеальную спутницу писателя. Она величественна в своей любви, согласна отдать

душу дьяволу за право быть рядом с любимым человеком. Не каждая женщина пойдёт на такое для любимого человека! На примере Маргариты Булгаков показал, что каждый человек должен делать свой личный выбор, не прося помощи у высших сил, не ждать милостей от жизни, каждый человек – кузнец своего счастья. Трагедия Мастера и Маргариты в непонимании окружающим миром. Но своей любовью они бросили вызов всему сущему – миру и небесам. На протяжении всего романа Маргарита выражает авторское видение мира. Основная мысль романа заключается в том, что у каждого человека в любой ситуации есть выбор [17]. В данной работе был рассмотрен и проанализирован образ Маргариты под разным углом, использовались материалы по современному прочтению Булгакова, что позволило глубже раскрыть образ героини и доказать, что она уникальна и не имеет двойников. В полной мере раскрыть её самобытность и неповторимость.

Литература

1. Яновская Л. М. Треугольник Воланда / Л. М. Яновская. – К. : Либидь, 1992. – 90 с. **2. Творчество** Михаила Булгакова : Исследования. Материалы. Библиография / Под ред. Н. А. Грозновой и А. И. Павловского. – Л. : Наука, 1991. – 321 с. **3. «Мастер и Маргарита»** : тезисы Республиканских Булгаковских чтений. – Черновцы, 1991. – 18 с. **4. Соколов В.** Булгаковская энциклопедия / В. Соколов. – М. : «ЛЮКИД» – «МИФ», 1997. – 198 с. **5. Камараш И.** «За мной, читатель!». Восприятие, трактовка и эффект романа «Мастер и Маргарита» / И. Камараш. – М. : Наука – 210 с. **6. Соловьев В.** Учение по природе философского знания / В. Словьев // Вопросы философии. – 1982. – № 6. – С. 8. **7. Соколов Б. В.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. Соколов. – М. : Наука, 1991. – 123 с. **8. Казаркин А. П.** Истолкование литературного произведения. Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова / А. Катаркин. – Кемерово : Наука, 1988. – С. 156-157. **9. Лакшин В. Я.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. – 1968. – № 6. – С. 29-34. **10. Неизвестный** Булгаков. – М. : Книжная палата, 1993. – 171 с. **11. Михаил** Булгаков : современные толкования : к 100-летию со дня рождения. – Кемерово, 1991. – 129 с. **12. Галинская И. Л.** Загадки известных книг / И. Галинская. – М. : НАУКА, 1986. – 25 с. **13. Светлая** королева Марго // Контекст–78. – М. : Наука, 1999. – С. 18–19. **14. Роман** М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в школьном изучении. – Кировоград : Просвещение, 1991. – С. 58-60. **15. Бессонова М.** Мотив света в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Проблемы эволюции русской литературы XX века. – Вып. 2. – М. : Наука, 1995 – С. 22-23. **16. Бабинский М. Б.** Изучение романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в XI классе. – М. : Наука, 1992. – 70 с. **17. Химич В. В.** «Странный реализм»

М. Булгакова. – Екатеринбург : Наука, 1985. – 27 с. 18. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / М. Булгаков. – М. : Пан Пресс, 1984.

Архарова В.

БІБЛІЙНІ МОТИВИ У РОМАНІ ПАУЛО КОЕЛЬО «ОДИНАДЦЯТЬ ХВИЛИН»

Пауло Коельо – бразильський письменник, автор шістнадцяти визначних творів, які зробили його популярним у всьому світі. Найпопулярнішими серед читачів вважаються його романи «Вероніка вирішує померти», «Алхімік», «Макбут», «Відьма з Портобелло» та інші. За твором «Вероніка вирішує померти», навіть, був знятий художній фільм Емілі Янг в жанрі драми.

Усе більше й більше приваблює постать Пауло Коельо літературознавців-дослідників. Його твори в науковому аспекті розглядали Г. Давиденко [1], І. Новикова [3], Л. Одинець [4], Т. Стамат [5] та інші.

Мета нашої публікації – проаналізувати роман «Одинадцять хвилин» з точки зору присутніх в ньому біблійних мотивів.

Досить популярним серед читачів є роман «Одинадцять хвилин», який вийшов друком у 2003 році. Роман складається з присвяти, епілогу, розділів та прологу. Кожен розділ завершується записами в щоденнику Марії. Тому деякою мірою цей роман можна вважати мемуарним.

Ім'я головної героїні, сам сюжет роману призводить до думки про насичення твору біблійними мотивами. Уже вміщений на початку твору гімн Ізіді дуже близький до молитви:

«Ибо я – первая и я же – последняя,
Я – почитаемая и презираемая
Я – блудница и святая
Я – жена и дева...» [2, с. 7].

Марія – головна героїня роману була звичайною дівчинкою, яка мріяла про такі речі, про які мріють усі дівчата. Але коли їй виповнилось дев'ятнадцять, вона нібито зовсім випадково отримує пропозицію поїхати до Швейцарії. Однак, ми знаємо випадковостей не буває, а є доля. Так і починаються її життєві випробування долею. Вона стає повією.

Першим хто хотів оберекти Марію від продажу власної душі був закоханий у неї господар крамниці, де вона працювала «Он достал из кармана ладанку на шнурке. – Это – чудотворная ладанка Приснодевы Благодатной. В Париже есть собор, выстроенный в ее честь, так что в случае чего можно туда сходить и попросить у Нее защиты. Видишь, что тут написано? И Мария заметила, что вокруг образа Девы выведены слова:

«Мария, без греха зачавшая, молись за нас и прими нас под Своей покров. Аминь» [2, с. 51].

Просування все далі й далі по чужій землі, Марія почувала себе не так уже й самотньо. Поряд з нею був образ Святої Матері: «Она улыбку ей – этой невидимой женщине, похожей на Пречистую Деву, мать Иисуса. И та, улыкнувшись в ответ, посоветовала быть осторожной, потому что не все так просто, как кажется...» [2, с. 79].

Про себе героїня думала, що є люди, які народились на світ щоб йти по життю в самоті. Це не погано й не гарно. Це життя. І Марія одна із них. Але це тільки тому, що вона не знала що чекає на неї попереду. Лише щоденник Марії оберігав її душу. Вона пройшла безліч випробувань. Самотність – найжорстокіше катування, сама найтяжча мука. Поряд з нею завжди символіка чисел: «И еще три месяца миновало, и приблизилась осень, а вместе с ней и обведенная кружком в календаре дата: через дев'яносто дней – возвращение домой» [2, с. 117].

Знайомство Марії з художником, який потім стане частиною її життя відбулося завдячуючи питанню, яке не давало їй спокою: «Вы не знаете, что такое «Путь Святого Иакова»?» [2, с. 125]. Лише митець пензля зумів розгледіти в Марії світло, яке вона випромінювала. Він допоміг їй зрозуміти себе: «Сегодня я исполняю роль проститутки, или подружки, или Любящей Матери, хотя в душе чувствую себя Дочерью, которая так остро нуждается в ласке» [2, с. 154].

Марія – це символ доброти, ніжності, затишку. У той же час у її характері присутні твердість, достоїнство, здатність до самозахисту. Ті хто спілкуються з нею, цінують Марію за здатність виявляти співчуття. Вона ніби Божий образ, який вислухає й допоможе витримати твій біль.

Страждаючи душею вона знала чого хоче й що не повинна робити, але не могла нічого вдіяти. Мир і спокій приходять до нас тільки тоді коли ми вип'ємо чашу страждань. Марія випила чашу сповна, вона не розуміє: «Почему на этом свете, на белом, на Божьем свете людям интересно только страдание, только боль, которую они ей причиняют?! Священную боль... боль наслаждение...» [2, с. 238]. І лише тоді коли Марія пройшла випробування, вона знайшла своє щастя й кохання там – де не здогадувалась, там – де не сподівалась, але щиро вірила в це.

Отже, біблійні мотиви є наскрізними в романі «Одинадцять хвилин» Пауло Коельо. Використовуючи біблійні мотиви, письменник викрив світ насильства показавши шлях до світлого майбутнього. Проте творчість письменника ще потребує ґрунтовних досліджень.

Література

1. Давиденко Г. Й. Історія новітньої зарубіжної літератури : Навч. посібник / Давиденко Г. Й., Чайка О. М., Гречаник Н. І., Кушнарєва О. М.

– К. : Центр учбової літератури, 2008. – С. 253–257. **2. Коельо Пауло** «Одиннадцать минут». – К. : «София», 2003. – 336 с. **3. Новикова І.** Не зрійкайся своєї мрії. Матеріали до вивчення роману-пошуку Пауло Коельо «Алхімік», 11 клас / І. Новикова // Зарубіжна література. – 2006. – № 15–16 (463–464). – С. 33–36. **4. Одинець Л.** Пауло Коельо в Україні. Враження від зустрічі з бразильським письменником, гостем Форуму видавців у Львові / Л. Одинець // Зарубіжна література. – 2004. – №11. – С. 51–52. **5. Стамат Т. В.** Сон, нав'яний коханням. За казкою притчею Пауло Коельо «Алхімік» / Т. В. Стамат // Зарубіжна література. – 2004. – № 1. – С. 16–18.

Берестенко А.

«ЛОЛИТА» В. НАБОКОВА В КИНО И ТЕАТРЕ

Публикация «Лолиты» – это в известном смысле жест доверия по отношению скорее не к гражданской, а человеческой зрелости читателя. «Лолита» также построена по принципу романа-воспоминания, но разница в том, что соединение тем любви к детству и детской любви носит здесь взрывной, криминальный характер. Постановкой проблемы является неизбежность утраты рая, но именно потому Набокову удалось вырваться из тесных рамок эмигрантской литературы, что у него всегда частная тема утраты своего рая, своей родины возводилась в экзистенциальное измерение, родственное западному роману 20 в., потери общей меры между человеком и миром, потери, оборачивающейся полным отчаянием. Зрелый мужчина Гумберт Гумберт, обуреваемый страстью к малолетним девочкам, по-набоковски, «нимфеткам» влюбляется в двенадцатилетнюю американскую школьницу, любит ее страстной, мучительной, горькой, безответной любовью и неизбежно должен ее потерять.

Страсть к нимфеткам – пожизненный удел Гумберта Гумберта, но если в детстве его любовь к пра-Лолите, Аннабеле, была пусть запретной, но не криминальной любовью подростка, то теперь великовозрастный мужчина оказывается силою вещей обыкновенным преступником.

К творчеству В. В. Набокова обращались многие, среди них такие видные исследователи, как Б. Бойд, В. Ерофеев, Г. Барабтарло и др. В книге В. Александрова «Набоков и потусторонность» исследователь, опираясь на свидетельства самого писателя и его жены Веры Набоковой, считает основной категорией, вокруг которой выстраиваются взгляды писателя, «потусторонность», «то есть нераздельное сочетание ряда характерных метафизических, этических и эстетических принципов» [1, с. 10]. Он интерпретирует «Лолиту» как произведение, цель которого «исследовать природу любви, страсти, искусства, познания, фатума, нравственности – в их связи с потусторонностью» [1, с. 193]. Александров

интерпретирует «Лолиту» как произведение, цель которого «исследовать природу любви, страсти, искусства, познания, фатума, нравственности – в их связи с потусторонностью» [1, с. 193].

Тема фатума – одна из наиболее важных в «Лолите». Ссылаясь на Б. Бойда, американского исследователя жизни и творчества В.Набокова, Александров отмечает, «что в сценарии «Лолиты» Набоков стремился к еще более полной разработке темы рока в жизни Гумберта – как компенсации за нечувствительность героя романа к этой важной теме... возможно также, он хотел вывести наружу то, что в романе остается спрятанным» [1, с. 212].

Роман-исповедь (имеется в виду, конечно же, исповедь Светлокожего Вдовца) и кинодраматургия обладают разными изобразительными средствами, поэтому и тема судьбы в двух сопоставляемых произведениях решается несколько по-разному. В романе все, что необходимо читателю, он узнает через призму восприятия Г.Г.

Наша задача состоит в том, чтобы рассмотреть образ «Лолиты» в кино и театре.

В конце 1959 года В. Набоков совместно с режиссером Стэнли Кубриком начал работу над сценарием к фильму «Лолита». Возможно, внутренний мир героя передан в сценарии в меньшем объеме, потому что Набоков, не будучи профессиональным кинематографистом, не владел в должной мере приемами для его передачи. Вероятно также, что писатель учитывал особенность кино, заключающуюся в том, что у зрителя нет возможности перечитывать по нескольку раз кинотекст, вдумываясь в него, и он нуждается в более очевидных знаках.

В 1962 году состоялась премьера фильма, но, по свидетельству самого писателя, авторский замысел не был воплощен Кубриком, и в 1974 году писатель издал свой вариант сценария.

По словам Кубрика, его фильм «должен был обладать такой же эротической силой, как и роман. Хотя в фильме сохранялась психология персонажей и настроение романа... в нем не было столько эротики, сколько можно было бы вложить сейчас. Если бы мы приблизили его к роману, он оказался бы более популярным. Фильм имел успех, но, несомненно, люди ожидали увидеть нечто такое, что они нашли в книге». Было с самого начала ясно, что «Лолита» не может быть экранизирована без существенных смысловых переделок. Режиссеру пришлось буквально исковеркать сюжетные и смысловые линии оригинального текста.

Действительно, Лолита предстает в фильме Кубрика вульгарной красоткой. Она знает, какое чувство вызывает у Г.Г., и отлично этим пользуется, обманывая его. Начальные титры фильма идут на фоне красноречивого, символически емкого кадра, где Г.Г. делает Лолите

педикюр, и этот кадр становится метафорой отношений, завязавшихся между ними – отношений госпожи и слуги.

Фильм начинается, согласно сценарию В. Набокова, с эпизода расправы Г.Г. над Куильти, что ставит в центр истории соперничество двух мужчин, а не преступную страсть Гумберта к Лолите (как в книге, которая начинается с выяснения предпосылок его последующей судьбы). Так же, как и в авторском сценарии, Куильти в фильме появляется в поле зрения чаще, чем в книге, но режиссер значительно изменил обстоятельства и подробности этих появлений.

С другой стороны, следствием этой установки стало то, что в фильме не присутствует и намек на «непристойности» с участием Лолиты. Моментами наибольшего эротического напряжения можно считать следующие сцены: посещение Лолитой кабинета Г.Г., отъезд в лагерь, ночь соблазнения Г.Г. Лолитой.

Сцена в кабинете Г.Г. в романе описывается как возможность безнаказанного поцелуя: Лолита садится к нему на колени, что повергает героя в любовный трепет, и на миг ему кажется, что если он попытается поцеловать девочку, то она прикроет глаза, как героиня голливудского фильма. В сценарии В. Набоков более сдержанно описывает происходящее: Г.Г. рассказывает Лолите об Анабелле и позволяет себе потцовски обнять ее, а она полуприседает на его колени. Из фильма исключены все подробности, характеризующие Г.Г. как хищника-педофила.

Элементарной причиной расхождений между фильмом и сценарием послужил большой объем и сложность последнего, которая сохранилась даже после сокращения В. Набоковым текста. Но Кубрик не механически сокращал полученный материал. Он преследовал свою цель. В центр своего фильма он поставил историю любви Г.Г. к Лолите, обманувшей его с помощью Куильти, и отсек все сюжетные ответвления, расходящиеся от нее. Намеками на свершающуюся судьбу героя, своеобразными предсказаниями в сценарии была встреча Г.Г. и Лолиты с «бедной некрасивой парой», мужчину из которой должен был, по замыслу В. Набокова, играть тот же актер, который будет исполнять роль Ричарда Скиллера. Другое совпадение во внешности актеров должно было касаться Долорес Гейз и Анабеллы Ли, фотографию которой хранит Г.Г.. Эпизод встречи с «будущим мужем» в фильме пропущен, так же, как и история первой любви Г.Г.

Зато в фильме почти постоянно присутствует другой персонаж, появляющийся все время в разных обликах и не узнаваемый героем — Клэр Куильти.

Рассмотрим «Лолиту» как театральный жанр, где режиссер Лаптев рассказывает о своей постановке. Последние десять лет Лаптев сотрудничает с Русским молодежным театром. «Лолита» — его семнадцатая режиссерская работа в этом театре. Поставить этот спектакль ему предложил директор РМТ Александр Пуолокайнен. «Я вспомнил, что в середине 80-х годов смотрел «Лолиту» в нашем Русском театре, и мы решили, что эта вещь вполне подойдет для молодежного театра, и именно Лаптев сможет предложить интересную современную версию», — пояснил Пуолокайнен.

Владимир Лаптев добавил, что в Талинне «Лолиту» поставили впервые в СССР. «По замыслу режиссера, один актер играл самого Гумберта Гумберта, главного персонажа, другой — его второе Я, именно эту роль мне и поручили, правда, я отказался от нее, так как был занят в другом проекте», — вспоминает Лаптев.

«Я рад, что мне предоставилась возможность поставить «Лолиту» так, как я понимаю этот роман, а в первую очередь так, как его понимал сам Набоков», — отметил режиссер.

По словам Лаптева, «Лолита», при всем трагическом финале романа — довольно смешная история.

«Сам Набоков говорил о своем романе как о сатирическом, он ведь был гоголеведом, и роман его тоже похож на гоголевский», — отметил режиссер. Он заметил, что Набоков написал «Лолиту» в 50-е годы, и тогда роман вызвал шок у общественности, а в наше время он вызывает реакцию более спокойную.

«Я вижу наш спектакль занимательным, смешным, трогательным, а главное, он должен вызывать сочувствие к персонажам, судьбы которых, как выясняется в финале, очень печальны и даже трагичны, — рассказал Лаптев. — Если не возникает сочувствия, нет и смысла ставить спектакль. Ведь и Набоков сочувствовал своим героям. Опять же, как и Гоголь — своим. Посмотрите, как трогательны финальные монологи и диалоги главных героев».

В основе примерно полуторачасовой постановки — набоковский текст, а также его же сценарий к фильму Стэнли Кубрика, который сам по себе, по мнению Лаптева, довольно скучен. По замыслу постановщика, действие на сцене будет сочетаться с кадрами на экране.

Режиссер считает, что самое сложное для молодых актеров — текст. «У Набокова витиеватый язык, длинные предложения, текст довольно трудно запоминается, — пояснил он. — К тому же его надо переносить на действие. У нас же драматический театр, а не литературный».

Тем не менее он уверен, что ребята справятся. Исполнительница главной роли 17-летняя Татьяна Шереметова, ученица 10-го класса Ласнамяэской русской гимназии, согласилась, что текст Набокова довольно сложен. «Но я бы не сказала, что сама роль — самая большая и трудная по сравнению с теми, которые у меня уже были», — добавила Татьяна, читавшая «Лолиту» еще до того, как ей поручили эту роль.

Лаптев предполагает, что часть будущих зрителей, читавших роман, пойдет на спектакль, рассчитывая увидеть довольно откровенные сцены. «У нас все будет художественно и пластично, — заверил он. — Я вообще против излишнего натурализма на сцене, потому что это именно сцена, где все должно происходить немножко «над» реальной жизнью».

Тем не менее во время репетиции в зале раздавались реплики режиссера, адресованные исполнительнице главной роли: «Здесь ты снимаешь свитер», «Здесь ты выходишь в легкой рубашечке»

В постановке будет звучать музыка из комической оперы Доницетти «Любовный напиток». По замыслу Лаптева, назвавшего спектакль «Лолита, или Любовный напиток», это добавит ироничности спектаклю. «Кроме того, эта музыка является для меня символом чистой любви», — добавил режиссер.

Было очень много интерпретаций набоковской Лолиты такими известными театральными постановщиками : Лаптев, Еланская, Виктук и др.

Подводя итог, хочется отметить, что в мире, где правит пошлость, маленькая Лолита (тоже «тронутая» пошлостью) остается тем заповедным оазисом любви (больше никого любить невозможно!), к которому в отчаянии тянется трагический и преступный герой. Набоков, словно в шекспировской трагедии, оставил нам на конец гору трупов. Причем, как мы понимаем, дочитав роман, только на руинах жизни Гумберта и Лолиты, в кратком промежутке после того, как Гумберт навсегда теряет Лолиту, и до его смерти (они умирают один за другим, с интервалом в полтора месяца) у Гумберта возникает совершенно новое чувство любви, действительно трансцендирующее как все его «идеалы», так и все его утраты и преступления: «...мелодия, которую я слышал, составлялась из звуков играющих детей... мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что ее голоса нет в этом [детском] хоре» [2, с. 348]. Это тоже «беззвучный взрыв любви», но в ней нет ни капли гармонии, только боль, только отчаяние; «рев черной вечности» сплетается здесь с «криком одинокой гибели». Вероятно, это итоговое переживание любви, которое, насколько можно судить, с повествователем в полной мере разделяет и «невидимый автор», правильное всего определить джойсовским термином «хаосмос», ибо оно

рождается из химически неразделимого соединения пошлости и высокой поэзии, нравственного преступления и самосуда, счастья и ужаса — всего, из чего состоит текст романа. И эта любовь, несмотря на свою предельную бренность и хрупкость, все-таки неуничтожима, как руина.

Литература

1. **Александров В. Набоков** и «потусторонность»: метафизика, этика, эстетика. – СПб, 1999. 2. **Набоков В.** Лолита. – М., 1991. 3. **Набоков В.** О книге, озаглавленной «Лолита» // Набоков В. Лолита. – М., 1991. 4. <http://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/05/interprete-lolita/> 5. «**Молодежный театр** напоит «любовным напитком». – Доступ с: <http://www.liveinternet.ru/community/2477400/post96915557/>.

Беседа Э.

ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ В РОМАНЕ А. Н. ТОЛСТОГО «АЭЛИТА»

«Аэлита» – научно-фантастический роман, в котором тема межпланетного полета дается с проблемами социально-политическими. Рисуя жизнь на Марсе и марсианское общество, показывая восстание угнетенных жителей планеты, колебания народного предводителя Гора, писатель замаскировано полемизировал с социальными теориями Герберта Уэллса, с пессимистической проповедью «заката Европы» Освальда Шпенглера и некоторыми другими буржуазными философскими теориями. Показывая марсианского диктатора Тускуба, отстаивающего «цивилизацию лишь для избранных», А. Толстой вскрывает антинародный характер его взглядов, в которых имеются общие черты с идеологией фашизма.

При характеристике далекой исторической эры, легендарных событий борьбы первобытных племен Земли и Марса писателем были использованы дошедшие до нас от античной эпохи предания об Атлантиде – якобы существовавшем в глубокой древности гигантском острове, населенном культурными и могучими людьми. Атлантида вследствие страшного землетрясения будто бы исчезла, погрузившись в воды океана.

Чтобы подчеркнуть, оттенить определенные детали, делающие их обладателя насыщенным, более ярким, более завершенным, Толстой нередко использовал сравнения или просто противопоставлял их. В нашей работе мы рассмотрим некоторые из них.

Итак, в самом начале произведения мы знакомимся с Арчибальдом Стайлсом. Он – корреспондент американской газеты, иностранец, выделяется на фоне остальных. Отличаясь не только происхождением, материальным положением, но и складом ума (он, кстати, писал в своей

статье об искре в глазах русских, делающей их какими-то особенными: «...Отсутствие в их глазах определенности, то насмешливость, то безумная решительность, и, наконец, непонятное чувство превосходства – крайне болезненно действуют на европейского человека...» [1, с. 8]) – он, тем не менее, является таким же человеком, так же как и все чувствует. Это доказывают его размышления в конце главы, где мы видим его одиночество. Также, отметив в этих размышлениях небольшой вывод и еще один контраст, можно заметить, что, несмотря на внешнюю серость в русских людях продолжают бурлить те чувства, которые были давно утрачены, погребены в европейском и западном прагматизме, то есть за внешним лоском у них пустота, а у русских, наоборот, невзрачная внешность восполняется огнем души.

На улице Скайльс встречает Гусева, бывшего солдата, чей образ очень колоритный и цельный. В ту пору, когда только-только отгремела революция, образ Гусева был очень современен. В нем мы видим, что революция была глубоко народным, национальным делом. Черты его характера бывают довольно противоречивы, однако это лишь дополняет его образ. Так, перед отлетом, неоднократно подчеркивается, что в разговоре с Лосем он слушал «рассеяно», однако ответы и вопросы его при этом предельно точны. Далее, когда он вкратце рассказывает Лосю свою биографию, можно заметить его волнение, однако невозможно понять, кто же он: глубоко несчастный человек, потрепанный судьбой, или всё же жестокий солдат. Продолжение и дополнение этого вопроса мы видим в главе «Тою же ночью», в словах: «Ночью приснится ему что-нибудь – заскрежешет, вскрикнет глухо, сядет на постели и дышит, – зубы стиснуты...а наутро – весь темный, места себе не находит» [1, с. 20]. Что это, муки раскаяния или сожаления о минувшем? Еще одна черта – Гусев без колебаний стреляет в незнакомых животных на Марсе и вместе с тем рассуждает о Золотом Веке.

В эпизоде, где он поднимает марсиан на восстание, борясь за равенство, более чем странно звучат слова: «Кто решился, у того и власть» [1, с. 105]. Это правда, но это значит, что равенства никогда не будет, в любом случае будут власть имущие и неимущие соответственно «Одолеем – заживем неплохо» [1, с. 108].

Также следует упомянуть, что Гусев сумел организовать народ и фактически возглавил восстание, что характеризует его как довольно компетентного лидера и командира. В то же время, как же он мог, пройдя кровь сражений на Земле, оказаться столь недалеким, чтобы допустить окружение мятежников, не проконтролировать действия Тускуба? Неужели он не понимал и не знал, что регулярная армия умеет воевать?

Очень сильное впечатление производят слова Гусева о смерти в главе «Лабиринт царицы Маг», от «...Черт ее знает кто?» до «...что мы стали, в самом деле...» [1, с. 117]. Я понял эти слова следующим образом: Я – человек, и разбить мне голову – преступление. Но если разбивать голову буду кому-либо я – это в порядке. Я буду убивать и калечить жизнь, потому что я человек. Вместе с тем, стоя над Лосем, когда они улетели с Марса, он размышляет о сне Лося, обо всем случившемся, и тут его мысли показаны ином направлении: неужели вся жизнь – лишь кровь и горести, а редкие мгновения счастья мы лишь иногда можем поймать во сне?

Глаза Гусева, как у всех землян – каждый раз с другим выражением. То – «колючие, как у пойманной птицы», то – «лицо его залилось слезами» когда они вернулись на Землю.

Гусев – во многом противоположность Лосю, второму землянину, также одному из главных героев романа. Лось – ученый, изобретатель, инженер, построивший аппарат, кроме того, исследователь «...В Сибири среди вечных льдов, я откапывал мамонтов...» [1, с. 12], Гусев же – солдат. Кроме того, Лось мечтатель, он олицетворяет более тонкую натуру, одухотворенность. Гусев же, наоборот, более практичен, материален.

Сам же образ Лося тоже очень разносторонний и интересный. В нем, в его мыслях также много загадок и контрастов. В отличие от Гусева, он не ищет «новой жизни», не преследует никаких других целей кроме как сбежать от старой, тяжело переживая утрату жены. Он говорит о себе: «...Я – трус, я беженец...» [1, с. 24], хотя отправится в неизвестное (по мнению некоторых неизвестность и есть самое страшное) – чем не доказательство его смелости.

Как и у Гусева, у Лося необыкновенное выражение глаз, причем контраст еще более заметен: «... с глазами то печальными, то нежными, насыщенными солнцем Земли... жуткие, как туманные пропасти, грозовые, сокрушающие разум» [1, с. 73]. Как уже упоминалось, Гусев – более материален, Лось – более одухотворен, поэтому, на мой взгляд, и их образы раскрываются тоже по-разному: Гусева – более через действие, Лося же – через чувства, мысли, переживания. После смерти жены его терзает ужасное одиночество, он думает найти забвение, либо смерть; думает, что он умер на Земле вместе с Катей, хотя на самом деле его сердце полно жизни. Одолевающие его чувства хорошо выражены в строках: « Вот – живи, борись, побеждай, гибни... а сердце держи на цепи, неистовое, несчастное» [1, с. 95]. И всё же, не смотря не на что, он полюбил Аэлиту. В его понимании любовь была чем-то необъяснимым: «...Теперь и жизнь и смерть – ты» [1, с. 96]. Покидая Землю, он думал, что покидает обитель скорби, однако в конце говорит «Тума, Тума, звезда печали...» [1, с. 132].

Следует также отметить следующее: улетаая на Марс, Лось думал, что его душа мертва, хотя на самом деле она продолжала гореть. На Марсе же Аэлита, думая, что ее раса на вершине развития, где чувства уже не нужны, на самом деле угасала, как и её планета. В итоге, всё вышло наоборот: Лось отдал свое избраннице свое пламя, а сам медленно угасал.

Главная линия романа – лирическая, почти неземная любовь, которая является главным в жизни Лося и Аэлиты. Хотя их любовь и сложилась трагически. «Обреченность счастливой любви» [3] – так описывала их чувства А. Ивановская в статье «Аэлита» А. Толстого.

Перейдя к образу Аэлиты, можно отметить, прежде всего, она резко отличалась от остальных марсиан не только положением, но и внешностью. Само же её имя также несет в себе противоположные чувства: печаль «АЭ – ...видимый в последний раз» и радости «– Лита, что означало «свет звезды» [1, с. 59]. Если рассматривать значение её имени на фоне общего увядания Марса и особенно событий, настроений его жителей, то «свет звезды, видимый в последний раз» воспринимается тройко: либо этот свет они не могут видеть, либо не хотят, либо им не дают, что далеко не одно и то же.

Это имя – парадокс, как и человеческая душа, абсурд, как и человеческая жизнь.

Перейдя от Аэлиты к её отцу, следует отметить, что в его чертах также присутствует элемент противоречивости. В начале говорилось, что Марс управлялся советом инженеров, однако на самом деле Тусккуб узурпировал власть, по своему усмотрению управляя страной. Этот строй был далеко не лучшей формой правления, однако в его речах было гораздо меньше лжи, чем в непрерывных потоках обмана, гордо именуемых демократией. При всей своей, как он считал, мудрости, он не смог узреть выхода для всего своего народа, отсюда вывод – он плохой правитель. А выход был – например, экспансия. Далее, он без колебаний уничтожил мятежников, что говорит о твердости его характера, и в то же время его слова « мы бессильны остановить вымирание» [1, с. 90] заставляют сомневаться в этой его черте. Получается, он был жестоким коварным тираном, и в то же время по-своему мудрым, сильным – и вместе со всем этим – никаким.

Подходя к концу, можно выделить еще одну противоположность. Это Земля и Марс. Земля – молодая. Развивающаяся, неистовая, Марс же – агонизирующий, пыльный, статичный. Также в произведении косвенно присутствовала «мертвая» планета, обломок которой видели земляне на подлете к Марсу. Не случайно «мертвая», она является символом войны и разрушения, связывающей Землю и Туму: войны, бесконечные войны Земли и огромное сражение на Марсе, погибшая Атлантида и погибшая

Лизиазира. Следует отметить, что земляне считали Марс красной планетой, а марсиане, наоборот, называли Землю «кровавая звезда Талцетл» [1, с. 62]. Вместе с тем она подчеркивает «рассвет» Земли и «закат» Марса.

Агонию Марса автор также подчеркнул: земляне видели сначала разбитые цирки для воды, а затем озеро Соам; проклятую землю, Лизиазиру, а затем, как показалось на первый взгляд, утопию, Азору. Это видно в словах от «По каналам...» до «...Чудесный край был Азора» [1, с. 47]. Именно созерцая красоту еще не умершей Тумы, Лось, сам того не понимая, ощутил, что он еще жив, что его мучает тоска по Родине. Кстати, на следующий день у Гусева и Лося состоялся разговор, где Гусев уже думал о присоединении Марса, в от время как Лось всё еще разбирался в своих ощущениях. Интересны его слова о природе людей: «...мне не приходило в голову... приплыть к берегу еще мало, нужно нагрузить корабль» [1, с. 55]. В этом, по – моему, проявляется весь человек: найти новое, использовать, втоптать в грязь и отправиться на новые поиски.

Воспоминания Лося и Гусева о Земле также помогают обрисовать человека. Лось: «...тусклый купол Исаакиевского собора... печально сидящая русая девушка...» и Гусев: «...полосы дыма, зарево...залитое кровью лицо» [1, с. 58]. Мир и война, созидание и разрушение.

Марс олицетворял для своих жителей лишь гибель: «...Здесь мрачно, безнадежно, смерть, смерть. Солнце скудно греет. Льды больше не тают на полюсах. Высыхают моря» [1, с. 98]. В заключительной части главы «Земля» мы видим совершенно иную по сути картину. Земля, уродуемая снарядами орудий, безжалостно вытаптываемая солдатскими сапогами, душимая человеком, тем не менее, продолжает любить своих сынов и исцелять их души.

Подводя итоги, нужно отметить одни из самых ярких, на наш взгляд, контрастов в произведении А.Толстого «Аэлита». Это: Земля – Марс, Лось – Гусев, земляне – марсиане, и, конечно, любовь – одиночество. Любовь – ключевой момент произведения, она воскрешает, защищает от смерти и дает, пусть на краткий миг, ту свободу, которой нам так не хватает. «Свирепо и властно, властно любить жизнь».

Литература

1. Толстой А. Н. «Аэлита» / А. Н. Толстой. – М. : Правда, 1985. – 384 с. **2. Алпатов А.** Примечание «Аэлита» / А. Алпатов // А. Н. Толстой. «Аэлита. Гиперболоид инженера Гарина». – М. : Правда, 1985. – С. 370-383. **3. Ивановская А.** «Аэлита» Алексея Толстого / Ивановская Ариадна // Режим доступа : <http://www.litru.ru/br/?b=77210&p=1>.

ГЕНЕЗА ЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

Сьогодні дедалі популярнішим стає жанр наукової фантастики, який бере витoki в далекому минулому. Людство завжди цікавило майбутнє, проблеми буття, сенс існування. Літературознавчий аспект цієї теми порушено в дослідженнях Г. Альтова, Г. Гернсбек, В. Головачова, І. Гречаник, Г. Гуревич, О. Осипова, Г. Прашкевич та інших.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей розвитку жанру наукової фантастики в українській та світовій літературі II половини ХХ століття.

Літературознавчі словники-довідники подають декілька визначень терміну наукова фантастика. У літературознавчій енциклопедії зазначено: наукова фантастика (з грец. *phantastike* – здатність уявляти) – епічні твори, в яких висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо [1, с. 106]. Автори словника літературознавчих термінів вважають, що наукова фантастика – це твори художньої літератури та мистецтва, у яких розкривається вплив бурхливого розвитку суспільних процесів та науки й техніки на майбутнє долю людства, зокрема значення й майбутні перспективи проникнення людей на інші космічні тіла тощо [4, с. 269]. Тобто, можна визначити наукову фантастику як жанр епічних творів художньої літератури та мистецтва, у яких зображено бурхливий розвиток суспільних процесів і науково-технічного потенціалу. Події у творах відбуваються у віддаленому майбутньому. Однією із суттєвих ознак науково-фантастичної літератури є поєднання наукових принципів розвитку людства з художньою літературою. Ще у давні часи людей турбували проблеми майбутнього, яке вони намагалися передбачити видумками, казками, фантастичними легендами.

Розвиток наукової фантастики пов'язаний зі змінами у науці та техніці. Так в кінці XVIII століття був розроблений перший зразок автомобілю, пароплав. XIX століття було багате на винаходи: ткацький верстат, електричне зварювання, паровоз, холодильник, фотографія та багато іншого. Саме це й дало потужний поштовх для розвитку наукової фантастики. Одним із перших фантастів вчені вважають Ж. Верна та Г. Дж. Велса. Уперше термін наукова фантастика вжив Г. Гернсбек, поєднавши слова «scientific» і «fiction» [1, с. 106].

Для перших творів цього жанру характерною стала констатація появи у світі нових винаходів, перспективи їх розвитку, послідовний опис того, як здійснювалися відкриття. Згодом у твори включаються конфлікти, які були спричинені появою цих винаходів, а дещо пізніше технічний

розвиток став переосмислюватися й розглядатися з більш негативних позицій, що призвело до змалювання подій в негативному (антиутопічному) сенсі. Такими є «Машина часу» Г. Веллса, «451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері та ін. у яких антиутопісти розглядали негативні наслідки технічного розвитку.

У середині ХХ ст., з'являється значний масив різнорідних творів, які спричиняють необхідність класифікації художньої фантастики. До проблем класифікації цього жанру зверталися Г. Альтов, Г. Гуревич, А. Осипов та інші. Кожна із запропонованих ними класифікація науково обгрунтована та має право на існування. Так, А. Осипов у своїй книзі «Основи фантастознавства» пропонує класифікацію, в основу якої покладено жанровий показник. Учений виділяє в першу чергу утопію, як класичний напрям наукової фантастики, в якому письменники намагалися змалювати устрій ідеального суспільства майбутнього («Туманність Андромеди» І. Єфремова). Антитезою цього жанру є антиутопія, що реперезентує зневіру в позитивні наслідки прогресу та гуманізму, які ведуть до деградації суспільства. Учений зазначає, що в другій половині ХХ ст. починає розвиватися роман-пересторога, у якому фантасти описують таке майбутнє, яким воно не повинно бути, попереджаючи про можливі наслідки («451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері). За твердженням письменника в науковій фантастиці можна ще виокремити сатиричну фантастику («Альтист Данилов» В. Орлова), пригодницьку фантастику («Скринька Марії Медичі» Є. Парнова), фантастичний детектив («П'ять президентів» П. Багряка), фантастична казка («Казки роботів» С. Лема), гумористична фантастика («Молекулярне кафе» І. Варшавського) [2, с. 11–17].

В Україні жанр наукової фантастики набуває розвитку в другій половині ХХ століття. Своєрідною фантастикою відрізняються вже окремі твори Лесі Українки. Одним з найвідоміших українських фантастів ХХ століття вважаємо Олеса Бердника («Зоряний корсар», «Покривало Ізидри», «Поза часом і простором»). Він звернувся до глибин людської душі, до космічної свідомості людини, яка покликана розірвати обмеженість буденного життя. Творчість письменника пронизана високим гуманізмом, патріотичними ідеями, вірою в незвичайні можливості людини.

На сучасному етапі українська наукова фантастика майже не досліджена. Формується нова галузь літературознавства, яка займається науковою фантастикою, досліджує її художні особливості й характер зв'язків. Вона має робочу назву фантастознавство. Отже фантастика, як жанр літератури на сучасному етапі потребує ґрунтовних досліджень.

Література

1. Літературознавча енциклопедія : У 2-х т. – Т. 2 / Уклад. Ю. І. Ковалів –К. : «Академія», 2007. – С. 104. 2. Осипов О. Основы фантаствоведения : Пособие для культпросветучреждений и любителейских объединений. – М. : ВНИЦ НТ и КПр МК СССР. – 1989. – С. 3–18. 3. Осипов А. И. Фантастика от А до Я: Энциклопедический справочник. – М. : «Дограф», 1999. – С. 164–177. 4. Словник літературознавчих термінів / Уклад. В. М. Лесин, О. С. Полинєць. – К. : «Рад. школа», 1971. – С. 269.

Воробкало М.

СИСТЕМА ГЕРОЇВ ТА МОТИВИ СУЧАСНОГО СЮЖЕТУ В П'ЄСІ Л. ПЕТРУШЕВСЬКОЇ «ГАМЛЕТ. НУЛЬОВА ДІЯ»

В 60-ті роки ХХ сторіччя на Заході відбувається формування постмодернізму як літературного напрямку нової культурно-історичної епохи. Кризовий стан сучасного миру, із властивими йому тенденціями розпаду цілісності, вичерпаністю ідеї прогресу, філософією розпаду й песимізму й одночасно з потребою подолання цього стану через пошуки нових цінностей і нової мови, породило складну культуру. Множинність інтерпретацій обумовлює й «двузверненість» творів мистецтва постмодернізму. Ідея деконструкції висувається як основний принцип постмодерністської культури, в якій виробляється щось принципово нове, але в той же час залишається зв'язок із традиційною культурою.

Основною характерною рисою постмодерністської поетики визначається інтертекстуальність (Ю. Кристева), в якій відбувається поєднання безлічі цитат різних культур.

Серед представників російського постмодернізму Л. Петрушевська займає чільне місце, постає неформальним лідером «нової хвилі» у драматургії 70-80-х рр., відроджує у російській драматургії традиції реалізму, поєднуючи їх з традиціями ігрової літератури, драматургії абсурду, представник «шокової» драматургії «нової хвилі», в художньому світі якої все пронизано білю від убогства, невлаштованості побуту, потворних сімейних відносин.

Л. Петрушевська у п'єсі «Гамлет. Нульова дія» представляє сучасне переломлення класичного сюжету. Звернення до «вічних тем», до реінтерпретації архетипічних образів являє собою одну з особливостей художнього світу драматурга. В п'єсі Л. Петрушевської між структурними компонентами встановлені зовсім інші зв'язки, ніж у тексті-першоджерела, змінена черга слідування епізодів в тексті, п'єса набула нового смислового навантаження, герої – іншої мотивації. Безумовно, перед нами зразок постмодерністського тексту, адже драматург змінює в п'єсі високу

трагедійність на низьке, побутове, використовує абсурд, щоб викрити пороки та деградацію їх особистостей.

Змінюючи назву трагедії першоджерела на «Гамлет. Нульова дія», автор пояснює читачеві, що нульова дія – це експозиція, події, що відбувались до зав'язки шекспірівської трагедії. Таким чином змінено було мотивацію вчинків героїв.

Л. Петрушевська використовує буфонаду як літературну основу комічної вистави, коли знайомить читача з героями п'єси. І перед нами принц норвезький Фортинбрас постає у комічному амплуа, адже він прийшов до Данії на штучному, ляльковому коні: «Лес. Межу дерев'ями протянут канат. По нему ходит Зорге. Внизу стоит Пельше и Куссинен. Фортинбрас въезжает на коне, который представляет собой палочку с конской головой под попоной. Ноги всадника маленькие, искусственные, болтаются по бокам седла» [5].

З перших строк простежується мотив гріха. Л. Петрушевська проводить ланцюг гріхів і підкреслює неминучість покарання, ідею необхідності відповідати за свої дії. Король Гамлет вбив батька Фортинбраса, був сам вбитий власним братом і т.д. Ця ідея вперше пролунала з вуст Куусінена: «Это всё грех. Они все будут наказаны, и Полоний, и Клавдий, и Гертруда» [5]. Але Л. Петрушевська змінює історію смерті батька Гамлета, вона подає його смерть як побутову, через те, що Гамлет-старший зловживав їжею, але навіть у цьому простежується мотив гріха та розплата за скоєне:

«П е л ь ш е. Да нас вообще сначала не пускали в замок, поскольку король Гамлет-старший...сами знает. Отпели его всем каголом. Закопали.

К у у с и н е н. Сдох, чего там.

Ф о р т и н б р а с. Стало быть, старый Гамлет подавился моими землями помер. Туда ему и дорога, к моему отцу. Уж его там встретят! В аду, я имею в виду.

К у у с и н е н. Вы правы, он подавился. Но он просто переел перетёртых рябчиков, добина. Увлёкся. С тех пор как он, по собственному выражению, стал «мяу-мяу», он увлекался жратвой и питьем. Перетёртые рябчики – опасная вещь» [5].

Як вже позначалось раніше, Л. Петрушевська змінює мотивацію сюжету. В її п'єсі не існує ніякого привида, а історія з примарою спланована Фортинбрасом. Він робить це для того, щоб цілеспрямовано звести Гамлета з глузду. Л. Петрушевська робить начебто незначну правку подій, у результаті чого на перший план виходить побут. Тут величне і трагічне лишається контурів:

«Ф о р т и н б р а с . Значит, версия об отравлении через пищу не прошла. Ладно. Попробуем иначе. Скажем, протяните канат под

крепостью, где-нибудь между деревьями близко к крепостной стене, чтобы канат сверху не просматривался, и пусть Зорге является каждую полночь как бы на стене в кирасе короля Гамлета, опять-таки с бородой и со свечой в руке» [5].

Фортинбрас розробляє цей план для того, щоб Гамлет, який божеволіє від привидів, зробив сам своїми руками розлад у своїй країні. Драматург зображує шляхи досягнення влади, які вже стали нормою в сучасному світі та політиці:

«Ф о р т и н б р а с. А пусть этот призрак отца Гамлета гонит о том, что его убили Клавдий и Гертруда. Стража услышит и сообщит Гамлету.

П е л ь ш е. Ну что, все гениальное просто. Уж он живого места в своей Дании не оставит! Руководители любят своих колошматить! И, глядишь, вы на обратном пути из Польши запросто возьмете Данию, покрытую трупами руководства.

К у у с и н е н. Норвегия Данией прибудет. Ура.

За кулисами раскатистое «Хурра!» [5].

Події подаються з точки зору другорядного героя – Фортинбраса, який посилає своїх солдат шпигувати, прийнявши вигляд акторів бродячої трупи, до графства Ельсінор. Л. Петрушевська вводить в п'єсу елементи «шпигунського» детективного роману. Завдяки мотивам шпіонажу, драматург посилює і робить сучасним мотив інтриги, таємної боротьби за престол, який є й у В. Шекспіра. У той час, як в «Гамлеті» увага приділяється не стільки зміні влади, династії на датському престолі, скільки зміні культурно-історичних епох та самовизначенню особистості у цей переломний час, у п'єсі Л. Петрушевської акцент зміщується на «детективний» зміст сюжету.

Задана автором «шпигунська ситуація» зменшує піднесену трагедійність, яка притаманна шекспірівській п'єсі, до абсурдного, карнавального фарса.

«П е л ь ш е. Как удачно, что нам удалось вас повстречать. Мы стоим здесь на дороге сутки, ожидая вас. Мы знаем от вашего гонца пуга, что вы должны будете здесь проехать вчера мимо нас в Польшу. Ну что. С позавчера я их тут двоих выставил.

Ф о р т и н б р а с. Доложите обстановку.

П е л ь ш е. По вашему приказанию мы здесь ошиваемся в виде театральной труппы уже четыре месяца. Как шпионы. Зорге, что ты лезешь?» [5].

Л. Петрушевська використовує грубість та брутальні слова («впузырить», «остофигело», «подонок», «шляться», «харч»), вкладає їх в уста персонажів, таким чином наближуючи мову до повсякденної, робить

її «магнітофонною», розмови героїв стають начебто підслуханими на вулиці:

«П е л ь ш е. Отойди, ландыш!

Фортинбрасу.

Мы его прозвали за его невозможный запах.

Ф о р т и н б р а с. Да ладно, мои парни тоже шестнадцатый день в походе и тоже ландыши будь здоров» [5].

Творчості, а особливо драматургії Л. Петрушевської притаманна словесна гра-каламбур: Гертруда – герой труда.

«П е л ь ш е. И с тех пор нас не пускали потому внутрь. Из-за траура. Но вчера была свадьба, старая королева Гертруда, вдова старика Гамлета...

З о р г е. ...мы её называем герой труда, выходила замуж за молодого брата короля, мы его называем Клавдея» [5].

Монологи Гамлета у п'єсі Л. Петрушевської, на відміну від шекспірівських, не містять глибинного самоаналізу, рефлексії, роздумів над своєю місією «відновити століття, що пошатнулося». Драматург використовує прийом травестії з заміною істино-високого на низьке, побутове. Вона трансформує зміст шекспірівської п'єси, при якому трагедійні колізії, розгорнуті в «Гамлеті», трактуються як сімейні сколки, переслідування «шкурних» інтересів, прагнення «більше урвати», або просто «побутова кримінальщина».

Гамлета Л. Петрушевської не цікавить почуття честі, справедливості, поваги до батьків, народу, країни, його займають побутові сутички, його особливо не цікавить помста за батька, а тільки задоволення власних потреб, саме про це йдеться у його роздумах. Л. Петрушевська зображує його як звичайного обивателя:

«К у с и н е н. Всё время так: бить или не бить.

П е л ь ш е. Выть или не выть...Пока не воет.

З о р г е. Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

П е л ь ш е. Ныть или не нить, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

З о р г е. Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

К у с и н е н. Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

П е л ь ш е. Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму» [5].

Парадокс п'єси Л. Петрушевської, полягає в тому, що діяльність Гамлета жорстко обмежена рамками побутової сфери. Єдина мета цього Гамлета полягає у вирішенні власних побутових питань, але і їх він не

спроможний розв'язати. Актори, які з'являються у вигляді примари Гамлету, вимагають тільки золоті ланцюжки та плащі, – мотиви власного збагачення. Мати Гамлета жила з батьком із розрахунку, а не через велике і світле кохання, і коли чоловіка не стало, вона як можна швидше одружилась з рідним братом покійного, до того ж у тих чоботах, котрі взувала на похорони.

Нульова дія відбувається раніше подій, з яких починається трагедія В. Шекспіра, повністю змінивши мотивацію того, що відбувається, роз'яснивши глядачеві причини і мотиви поведінки Гамлета. Головне питання, відповідь на яке намагалися знайти дослідники творчості В. Шекспіра, чому зволікає Гамлет. Л. Петрушевська намагається розібратися в мотивації дій Гамлета. Не чому він зволікає, а чому він так діє.

Конструктивний принцип, який застосовує Л. Петрушевська для обробки використовуваного матеріалу, постає в редукції або навіть деконструкції «високих» мотивацій, які поступово заміщуються «низькими», вульгарно-побутовими.

Дуже вміло Л. Петрушевська веде полеміку з текстом-першоджерелом. Виникає питання, чи так все буде виглядати, як до знайомства з «Нульовою дією»? Гамлет, який безпробудно пиячить, чи візьме він себе в руки, одержимий ідеєю помсти за батька?

Література

1. Гордович К. Д. Художественные принципы и приемы Л. Петрушевской: трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века / Кира Дмитриевна Гордович. – Томск, 2002. – С. 89-95. **2. Каблукова Н. В.** Поэтическая драматургия Людмилы Петрушевской: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Н. В. Каблукова. – Томск, 2003. – 22 с. **3. Каннунікова І. А.** Русская драматургия XX века: учебное пособие / Ирина Александровна Каннунікова. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 208 с. **4. Любимцева Л. Н.** Методические рекомендации к спецкурсу «Абсурд русской драматургии второй половины XX столетия» (для студентов V курсов филологических факультетов) / Сост. к.філол.н., доц. Любимцева Л. Н. – Горловка, 2009. – 72 с. **5. Петрушевская Л. С.** Измененное время: рассказы и пьесы / Людмила Стефановна Петрушевская. – СПб.: Амфора, 2005. – [Электронный ресурс] Режим доступа к книге: http://www.belousenko.com/books/petrushevskaya_izmen_vremya.

**ЛЮБОВЬ ИЛИ БОЛЕЗНЬ? (ПО РОМАНУ В. В. НАБОКОВА
«ЛОЛИТА»)**

В литературе XX века Владимир Владимирович Набоков занимает уникальное место и определяется оно в первую очередь его двуязычием. Уроженец России, перенесший память о родине через годы, считается классиком новейшей американской прозы. Особое место в творчестве писателя занимает скандальный роман «Лолита», написанный на английском языке в 1955 году и переведенный автором на русский язык в 1965 году. Решение самостоятельно перевести роман Набоков объясняет так: «Я настроил свой внутренний телескоп на ту точку в отдаленном будущем и увидел, что каждый абзац, и без того полный ловушек, может подвергнуться уродливому в своей неверности переводу. В руках вредоносного ремесленника русская версия «Лолиты» была бы полностью унижена и перелатана вульгарными пересказами и ошибками. Поэтому я решил перевести ее сам» [1, с. 162]. Несомненно, что «Лолита» принесла писателю всемирную славу и финансовую обеспеченность, но вместе с тем, и подвергла его нападкам со стороны критиков, которые обвиняли Владимира Владимировича в аморальности. Действительно, грань между пошлостью и невинным восприятием любви в романе слишком размыта, чтобы делать однозначные выводы. Нет определенности и в образе главной героини, двенадцатилетней нимфетки, которая «сочетая в себе прямодушие и лукавость, грацию и вульгарность, серую хмурию и розовую прыть,...когда хотела, могла быть необыкновенно изводящей...» [3, с. 160].

Данная статья опирается на предыдущие исследования творчества Набокова, проведенные такими учеными как Н. Анастасьев, Н. Берберова, А. Долинин, В. Ерофеев, Н. Мельников, З. Шаховская. Нравственным аспектам романа Набокова «Лолита» посвящали работы Б. Аверина, В. Александрова, Н. Анастасьева, Г. Берестнева, В. Гильманова, В. Грешных, А. Долинина, С. Курганова, С. Лема, М. Липовецкий, Е. Пайфер, С. Сендерович и Е. Шварц.

В «Современной энциклопедии» дается такое определение любви: «Любовь – это интимное и глубокое чувство, устремленность на другую личность, человеческую общность или идею» [2]. А вот понятие болезни в этой же энциклопедии звучит так: «Болезнь – это нарушение нормальной жизнедеятельности организма, обусловленное функциональными и морфологическими изменениями. Возникновение болезни связано с воздействием на организм вредных факторов внешней среды (физических, химических, биологических, социальных), с его генетическими дефектами и т.д.» [2]. Как бы ни были далеки по значению друг от друга два

вышеприведенных термина, Владимиру Набокову удалось сотворить роман на грани двух этих понятий. Прочитав произведение, можно сделать вывод, что чувства, которые испытывал главный герой к Лолите, определенно можно назвать любовью: непонятной, не вписывающейся в традиционные рамки, противоречащей закону нравственности, но все же любовью. Да, Гумберт любил Лолиту неистово и верно, как, возможно, умеет любить не каждый. Но было в этой любви что-то «болезненное». Разумеется, сразу следует отметить, что чувства главного героя, испытываемые к ребенку, нельзя назвать «здоровыми», и что уже из этого можно сделать вывод, что в данном случае, любовь и болезнь – это, по сути, одно и то же. Однако болезненность этих отношений заключается еще и в том, что они вытекают из детства главного героя. Будучи тринадцатилетним ребенком, Гумберт влюбился в свою ровесницу Аннабеллу. Девочка отвечала главному герою взаимностью. Подростков переполняло желание познать друг друга. «Внезапно мы оказались влюбленными друг в дружку – безумно, неуклюже, бесстыдно, мучительно; я бы добавил – безнадежно, ибо наше неистовое стремление к взаимному обладанию могло бы быть утолено только, если бы каждый из нас в самом деле впитал и усвоил каждую частицу тела и души другого...» [3, с. 8]. К сожалению, эта история оборвалась трагически: Аннабелла умерла от тифа, так и не познав любви Гумберта.

Как отмечает сам герой романа, именно эта история оставила след на его психике и повлекла за собой все последующие события. «Я уверен все же, что волшебным и роковым образом Лолита началась с Аннабеллы... Но эта мимозовая заросль, туман звезд, озноб, огонь, медовая роса, и моя мука остались со мной, и эта девочка с наглаженными морем ногами и пламенным языком с той поры преследовала меня неотвязно – покуда наконец двадцать четыре года спустя я не рассеял наваждения, воскресив его в другой» [3, с. 12].

Гумберт себя больным не считал, хотя и осознавал, что «...опытный психиатр... несомненно очень хотел бы, чтобы рассказчик повез свою Лолиту на берег моря и там бы нашел по крайней мере «гратификацию» давнего позыва, а именно избавление от «подсознательного наваждения незавершенного детского романа с изначальной маленькой мисс Ли» [3, с. 183]. Главный герой считал своей проблемой прообраз Аннабеллы, который не давал ему покоя много лет, а не свое влечение к малолетней особе. Именно поэтому, Гумберт считает, что он излечился от своей напасти «...мое настоящее “освобождение” пришло... в тот миг, именно, когда Аннабелла Гейз, она же Долорес Ли, она же Лолита, явилась ко мне, смугло-золотая, на коленях, со взглядом направленным вверх...» [3, с. 184]. Освобождение от образа Аннабеллы не

повлекло за собой освобождение от чар Лолиты. Гумберт по-прежнему любил свою Долли, по-прежнему, этот тридцатисемилетний преподаватель французской литературы болел Долорес Грейз.

Неизгладимое впечатление производят строки, в которых Гумберт пытается «классифицировать» нимфеток, дать им подробную характеристику. Читатель погружается в подробное описание данного «подвида», как погружается он в описание любого животного, напечатанного в географической энциклопедии. «В возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность – сущность не человеческую, а нимфическую (т.е. демонскую); и этих маленьких избранниц я предлагаю именовать так: нимфетки» [3, с. 13]. Эта классификация маленьких девочек, подобно животным высказывает отношение Гумберта непосредственно к самой Лолите, которую он не воспринимает как обычную девочку. Она для него – одна из представительниц «вида» нимфеток. Она – его домашнее любимое животное, которое доставляет ему как неприятности и неудобства, так и радость и наслаждение. «Да, мы ссорились, да, она бывала прегадкой, да, она чинила мне всякие препятствия, но не взирая на ее гримасы, не взирая на грубость жизни, опасность, ужасную безнадежность, я все-таки жил на самой глубине избранного мной рая – рая, небеса которого рдели как адское пламя, – но все-таки рая» [3, с. 183].

Нельзя упускать то, что хотя Гумберт Гумберт испытывал нежные чувства не только к «своей» Лолите, но и ко всем нимфеткам, любил он только Долли. Этот факт является еще одним доказательством того, что любовь и болезнь в романе Набокова «Лолита» неразделимы. С одной стороны сексуальное влечение к малолетним девочкам, а вот с другой – верность, преданность и обоготворение. Так просматривая случайно попавшуюся под руку копию классного списка в Рамздэльской гимназии, Гумберта из всех имен волнует лишь имя своей возлюбленной: «Поэма, сушая поэма! Так странно и сладко было найти эту «Гейз, Долорес» (ее!) в живой беседке имен, под почетным караулом роз, стоящую как сказочная царевна между двух фрейлин» [3, с. 54]. Сравнивая свою Лолиту с другими нимфетками, главный герой всегда приходил к выводу, что ни одна другая девочка, не притягивает его так, как Ло: «... и нынче, положила руку на больное сердце, я, право, не скажу, чтобы кто-нибудь из них возбудил во мне более острое влечение, чем она...» [3, с. 177].

Немаловажным остается и тот факт, что Гумберт осознает всю пошлость и незаконность сложившейся ситуации. Главный герой боится, что Лолита что-нибудь расскажет своим подругам или же просто

знакомым и его посадят в тюрьму, и еще хуже – отберут у него Долли. Поэтому Гумберт пытается скрыть от девочки «грязную» сторону их отношений: «*Растлением* занимался Чарли Хольмс; я же занимаюсь *растением*, детским растением, требующим особого ухода: обрати внимание на тонкое различие между обоими терминами. Я твой папочка, Ло» [3, с. 163].

Однако, Лолита, маленькая и хрупкая девочка, изображена в романе далеко не как жертва, попавшая в руки к извращенцу-отчиму. Да и сам Гумберт, хотя и понимает тот ущерб, который он наносит здоровью и психическому равновесию Долорес, не воспринимает ее как человека слабого и поработанного. Наоборот, главный герой чувствует себя жертвой, считает себя поработанным маленьким демоном по имени Лолита. Гумберт боится, что когда-нибудь его любимая Долли захочет покинуть его, осознав, что так больше продолжаться не может. « Она вошла в мою страну, в лиловую и черную Гумбертию, с неосторожным любопытством; она оглядела ее с пренебрежительно-неприятной усмешкой; и теперь мне казалось, что она была готова отвергнуть ее с самым обыкновенным отвращением» [3, с. 182].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что «Лолита» Набокова – это роман-исповедь тридцатисемилетнего преподавателя французской литературы Гумберта Гумберта, который испытывает чувства к Долорес Грейз. Чувства эти не поддаются стандартным и однозначным описаниям. Это не чистая и нежная любовь, но это и не просто болезнь, это не просто отголосок прошлого. Владимиру Набокову удалось показать читателю такую любовь, которая и не любовь вовсе; такую болезнь, которая на болезнь не похожа. Чувства, которые испытывал Гумберт к Лолите – это болезненная любовь либо же любовная болезнь, это что-то непонятное человеческому разуму, это то, что не понятно даже Гумберту. Возможно, автор хотел показать читателям то, что любая любовь – это болезнь, болезнь, которую испытывает каждый, но понять не может никто.

Литература

1. **Набоков В. В.** Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – М. : Издательство Независимая Газета, 1999. – 440 с. 2. **Современная энциклопедия** // Режим доступа : <http://dic.academic.ru>. 3. **Набоков В. В.** Лолита / В. В. Набоков. – М. : АСТ МОСКВА, 2006. – 365 с.

Девичья М.

ПРОТОТИПЫ СВИТЫ ВОЛАНДА

Михаил Булгаков, пожалуй, – самый загадочный и мистический писатель XX века. Еще более мистическими являются его произведения.

Самый известный роман – «Мастер и Маргарита». Трудно подсчитать, сколько критических работ было посвящено данному роману. Причем каждому исследователю удается найти новый смысл его символов. Темные силы в романе олицетворяет Воланд и его свита. Образ Воланда и его свиты, с одной стороны, является сатирическим элементом романа. С другой стороны, они вместе с Воландом выполняют некую миссию, ради которой и посетили Москву. Важнейшей отличительной особенностью является то, что они вовсе не творят зла. Чаще Воланд лишь пробуждает внимание к проблемам и показывает реальную действительность. Образ Воланда и его свиту анализировали многие исследователи, такие как М. Чудакова, Л. Яновская, А. Вулис, В. Лакшин и другие. Но демонические образы в романе недостаточно исследованы, поэтому целью данной работы – анализ исторических прототипов свиты Воланда.

Свита Воланда – изобретение Булгакова, которое выполняет не только роль сатирического элемента, но и является неотъемлемым дополнением к образу Воланда. Их задача заключалась в том, чтобы делать всю «черную» работу за Воланда, прислуживать ему. Булгаковские образы нередко ориентированы на множественность ассоциаций и имеют нескольких литературных и реальных источников [6, с. 491].

Прототипом Азazelло многие исследователи (Б. Соколов, Г. Макарова, А. Абрашкин) считают демона Азazelя. На этот факт указывает и схожесть имен персонажа мифа и героя романа, а также фраза М. А. Булгакова: «Теперь Азazelло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон убийца» [2, с. 373]. В энциклопедии «Мифология» Азazelь описан как – «негативный герой в иудаистской мифологии, демоническое существо» [5, с. 8]. Упоминание об Азazelе можно встретить в Библии, в главе, описывающей ритуал дня искупления. Считалось, что в этот день необходимо в знак искупления принести две жертвы: одну – Яхве, другую – Азazelю. С этой целью выбирали двух козлов, на которых народ как бы перелagal свои грехи. То животное, которое предназначалось в жертву демону, отпускалось в пустыню, где, по преданию, обитал Азazelь. В «Книге Еноха» Азazelь изображен в облике демона-соблазнителя. Согласно тексту книги, ангел предал своего бога и был изгнан с небес. Спустившись на землю, демон пустыни, падший ангел, совратитель человечества, научил мужчин военному и оружейному мастерству, а женщин – блудным искусствам раскрашивания лица и вытравливания плода [5, с. 8]. Азazelь – традиционное имя беса, в некоторых легендах отождествляемого с сатаной.

Образ кота Бегемота был заимствован из библейской мифологии, также как и образы остальных демонов. Доказательством тому служат аналогичные мифическому персонажу имя и некоторые черты «земного»

облика булгаковского героя: «громадный, как боров, черный, как сажа» [2, с. 52]. По демонологической традиции Бегемот – это демон желаний желудка [7, с. 20]. Образ Бегемота меньше других булгаковских персонажей поддался влиянию со стороны прототипа. Таким образом мы видим абсолютное несоответствие между обликом мифического Бегемота («сухопутного чудовища с ногами, как медные трубы, и костями, как железные прутья» [1, с. 226]) и внешностью булгаковского «худенького юноши, демона-пажа» [2, с. 373]. По свидетельству второй жены писателя Л. Е. Белозерской, реальным прототипом Бегемота послужил их домашний кот Флюшка – огромное серое животное. Булгаков только сделал Бегемота черным, так как именно черные коты по традиции считаются связанными с нечистой силой.

Гелла – женщина-вампир. Имя «Гелла» М.А.Булгаков почерпнул из статьи «Чародейство» Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, где отмечалось, что на Лесбосе этим именем называли безвременно погибших девушек, после смерти ставших вампирами [6, с. 50]. Вампиры в европейской мифологии – ночные существа, питающиеся человеческой кровью. Люди верили, что вампирами становятся самоубийцы и преступники, умершие не своей смертью, а также люди, умершие от укуса вампира. Считалось, что особенно активными вампиры становились в полнолуние, а солнечный свет на них действовал губительно [5, с. 51]. Данная характеристика соответствует литературному образу Геллы: «Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погребя. Покойница вступила на порог. Римский отчетливо видел пятна плесени на ее груди. И в это время крик петуха долетел из сада... С третьим криком петуха она вылетела вон» [2, с. 158]. Характерные черты поведения вампиров – щелканье зубами и причмокивание Булгаков, возможно, позаимствовал из повести А. К. Толстого «Упырь». Там девушка-вампир поцелуем обращает в вампира своего возлюбленного – отсюда, очевидно, роковой для Варенухи поцелуй Геллы. То, что крик петуха заставил удалиться Геллу и ее подручного Варенуху, полностью соответствует широко распространенной в дохристианской традиции многих народов ассоциации петуха с солнцем – он своим пением возвещает приход рассвета с востока и тогда вся нечисть, в том числе и ожившие мертвецы-вампир, удаляются на запад, под покровительство дьявола. В древненорманской и древнегерманской мифологии встречается имя «Гелла» (Гелия, Гель, Хель) – полубелой и получерной богини, обитавшей в преисподней. Имя «Гелла» со временем стало обозначать собственно ад в смысле местопребывания умерших [1, с. 227].

Абадонна – демон войны, приближенный Воланда, выступает в качестве предвестника, носителя смерти. Имя Абадонна восходит к древнееврейскому Аваддон. Так зовут ангела Апокалипсиса. Это ветхозаветный падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога и в наказание сброшенный на землю и обреченный на бессмертие [3, с. 105]. Аваддон (с древнееврейского, «погибель», «прекращение бытия»), в иудаистической мифологии олицетворение скрывающей и бесследно уничтожающей ямы могилы и пропасти преисподней; фигура, близкая к ангелу смерти (Малах Га-Мавет). В христианской мифологии Аваддон, называемый по-гречески Аполлион («губитель», возможно, соотносится с именем Аполлона), ведет против человечества в конце времен карающую рать чудовищной «саранчи» [1, с. 226]. Г. Макарова и А. Абрашкин считают, что Абадонну можно сравнить и с Молохом – божеством, почитавшемся в Палестине, Финикии и Карфагене, которому приносились человеческие жертвы, особенно дети [1, с. 226]. Однако, по верованиям арабских племен, Азazel приходил к умирающему вторым, а первым был ангел Авадон, вестник смерти, который был знаменит тем, что крылья его были сплошь увешаны парами человеческих глаз. Авадон являлся людям с закрытыми глазами, и только умирающий встречался демоном взглядом. Авадон смотрел в глаза человеку, и тот читал свой приговор. С Азazelом человек мог встречаться на жизненном пути несколько раз, а с Авадоном единожды. И если находился счастливцев, сумевший избежать смерти от руки Азazела после такого свидания, то Авадон дарил человеку пару глаз со своих крыльев, позволяющую видеть все иначе. Это были глаза для души человека. Своим именем персонаж, очевидно, обязан повести писателя и историка Н. А. Полевого «Абадонна» и особенно стихотворению поэта Василия Жуковского «Аббадона» (1815), представляющему собой вольный перевод эпилога поэмы немецкого романтика Фридриха Готлиба Клопштока «Мессиада». Портрет Аббадоны в чем-то подсказан внешностью Троцкого, поскольку Аббадона – худой человек в очках, и его работа столь же безукоризненна, как и деятельность Троцкого на посту главы военного ведомства. Оба они равнодушны к жертвам войны.

Из всей свиты Воланда только Коровьев-Фагот имеет несколько прототипов. Г. Макарова и А. Абрашкин считают, что Фагота следует отождествлять с демоном Дагоном – «хлебодаром сатаны, древним семитским божеством, покровителем земледелия, позже богом – подателем пищи, впоследствии – богом бури, богом войны» [1, с. 229]. Пример тому – при Воланде Коровьев играет роль казначея (денежный дождь в Варьете) и причастен к доносам, похищению Лиходеева и смерти Берлиоза. Фамилия героя найдена в повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его

обитатели», где есть персонаж по фамилии Коровкин, весьма похожий на булгаковского Коровьева. Второе имя героя происходит от названия музыкального инструмента «фагот». У Коровьева есть некоторое сходство с фаготом – длинной тонкой трубкой, сложенной втрое: «ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно» [2, с. 11]. И.Галинская считает, что имя «Фагот» было связано не столько с музыкальным инструментом, сколько со словом «еретик». «Булгаков соединил в нем два разноязычных слова: русское «фагот» и французское «fagot», а в числе значений французской лексемы «fagot» («связка веток») она называет такой фразеологизм, как «sentir le fagot» («отдавать ересью», то есть отдавать костром, связками веток для костра)» [3, с. 3]. По мнению исследовательницы, раз Фагот – еретик, то в числе его прототипов может быть названы и неизвестный провансальский поэт, скрывавшийся под псевдонимом Гильем из Туделы, и поэт – аноним, предполагаемый автор продолжения «Песни об альбигойском крестовом походе», тем более, что им обоим могла принадлежать шутка темно-фиолетового рыцаря о свете и тьме, которую И. Галинская находит в «Песне об альбигойском крестовом походе» («из тьмы сотворился свет») [3, с. 65]. Б. Соколов пишет о том, что прототипом рыцаря, в которого превратился Фагот, можно считать Дон Кихота М. Сервантеса [6, с. 555]. Исследователь провел параллель между неудачной шуткой бакалавра Самсона (поединок «Рыцаря Печального образа» и «Рыцаря Белой Луны», который закончился возвращением первого домой и смертью) и булгаковским героем, когда-то неудачно пошутившим. М. Иванович высказывает мнение о том, что большое воздействие на образ Коровьева оказало произведение Ренессанса – «Декамерон» Боккаччо. Воздействие его, пожалуй, наиболее определенно сказывается в характере сэра Чаппеллетто, далекого предка кривляки Коровьева, якобы переводчика при иностранном профессоре Воланде. Оба как будто персонажи «отрицательные», но тем не менее сэр Чаппеллетто в переводе Памфило, как и Коровьев-Фагот в передаче повествователя, интересны и симпатичны своим артистизмом и свободным, веселым юмором. Оба охотно совершают свои виртуозные «злодеяния», им не нужны какие-то блага мира, просто грехи доставляют им «своеобразную идеологически густо окрашенную радость» [4, с. 123]. Л. Яновская считает, что облик Фагота был заимствован М. А. Булгаковым с картины художника А. М. Врубеля «Азраил» или «Шестикрылый Серафим». «Образ темного, никогда не улыбающегося лика, тихо пламенел лунно-золотой венец, и звездные блики вспыхивали на оперении. Золотые блики на фиолетовом» [8, с. 108]. И если мы сравним облик «Азраила» с Фаготом – «темно-фиолетовым рыцарем с мрачнейшим и никогда не улыбающимся

лицом» [2, с. 373], то заметим, что именно у «Шестикрылого Серафима» позаимствовал М. А. Булгаков внешность своего героя.

На наш взгляд, прототипы сыграли важную роль в создании образов булгаковских персонажей. Большинство персонажей романа неоднозначны, они вызывают различные эмоции, их поступки не подчиняются привычным категориям добра и зла. Интересен ход Булгакова с появлением свиты Воланда. Необычная компания, состоящая из бывшего регента, двух демонов, причем один из них перевоплощается в кота, и девушки-вампира, появляется в Москве 30-х годов XX века и переворачивает ее с ног на голову. Все они выполняют поручения Воланда, помогают ему в его миссии. Они призваны выявить недостатки общества и наказывать людей за их грехи. Они не творят зла, они вершат справедливость. Граница между добром и злом уже не представляется в виде четкой линии, черты размываются.

Литература

1. **Абрашкин А.**, Макарова Г. Откуда взялась банда Воланда? / А. Абрашкин, Г. Макарова // Молодая гвардия. – 1994. – №7. – С. 225-234.
2. **Булгаков М. А.** Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – М. : 1989. – 389 с.
3. **Галинская И.** Загадка известных книг / И. Галинская. – М. : Наука, 1986. – 105 с.
4. **Йованович М.** Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» / М. Йованович // Сборник за славистику. – Вып. 18. – Нови Сад, 1980. – С. 123.
5. **Мифология.** – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – 320 с.
6. **Соколов Б. В.** Булгаковская энциклопедия / Б. В. Соколов. – М. : Локид-миф, – 592 с.
7. **Энциклопедия** сверхъестественных существ. – М. : Локид-миф, 1997.
8. **Яновская Л. М.** Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь : о «тайнах» романа «Мастер и Маргарита» / Л. М. Яновская // Таллин. – 1987. – №4. – С. 101-113.

Дем'яненко Г.

ТЕМА ДРУЖБИ В РОМАНІ Е. М. РЕМАРК «ТРИ ТОВАРИША»

У сучасному світі часто чуємо про сварки й зради між друзями. Те саме бачимо й у літературі. З кого ж брати приклад, на яких творах виховувати наступні покоління, адже в літературі майже відсутні твори присвячені ширій, відданій дружбі? Серед них можна назвати „Три мушкетера” Олександра Дюма та «Три товариша» Еріха Марії Ремарка.

У літературознавчих дослідженнях цих творів увага в основному приділяється темі кохання, найчастіше зустрічаємо аналізи любовних сюжетних ліній. Але ж про любов йдеться у значній кількості літературних

творів. Уважаємо, що більше уваги потрібно приділяти саме темі справжньої дружби, бо її людина потребує не менше, а іноді навіть більше, ніж кохання. У цьому вбачаємо актуальність нашої публікації.

Мета – проаналізувати особливості репрезентації теми дружби в романі Е. М. Ремарка «Три товариша».

Утіленням справжньої дружби, яка має стати прикладом для майбутніх (і не тільки) поколінь, у романі є дружба трьох фронткових товаришів: Роберта Локампа, Отто Кестера і Готфріда Ленца. За будь-яких обставин вони не просто підтримують, а відчувають біль один одного. Серед друзів ніколи не постає питання, хто з них більше заробив грошей, або хто зробив більший внесок у спільну справу. Вони разом працюють в автомайстерні. Після першої світової війни було скрутно з роботою і кожен з них робив все, що було в його силах. А коли зустріли жінку, яка здавалася ідеалом жіночності, Кестер і Ленц вирішили, що їхній друг Роббі і Патріція Хольман були б щасливі разом. Так і вийшло. І тут товаришів чекає наступне випробування вірності, відданості дружбі. Це хвороба Пат. Невідомо, що сталося б, якби не Кестер і Ленц. Саме завдяки їм кохана Роберта залишилась живою. І самому Локампу нестерпне очікування здавалось легшим, бо він відчував міцну підтримку друзів. «И вдруг почувствовал, что я больше не одинок. <...> две руки железной хваткой держали баранку, два глаза буравили темноту, то были холодные, уверенные глаза, глаза моего друга...» [1, с. 191]. Як колись на фронті вони ладні були зробити все заради товариша, так і в мирний час кожен з них відчував плече друга. Чимало випробувань прийшлося на долю цієї трійки чоловіків. І радість, і горе ділили на трьох. Вони не відчували себе самотніми. Тому страшно собі навіть уявити почуття головних героїв, коли усвідомили, що їхнього друга Ленца вбито. «Я стоял возле него на коленях, пытаюсь уловить хоть вздох или всхрип, но не слышал ничего – и кругом тишина, <...> я слышал только, как на камни тихо струилась кровь, и я знал, что так уже было однажды и это не могло быть правдой» [1, с. 309]. Кестер вважає своїм обов'язком помститися за Ленца, але самому, особисто: «Да если даже полиция найдет его, я заявлю, что это не он. И сам с ним разберусь. Понял? Готфрид мертв, а он жив! Не будет этого!» [1, с. 315]. Залишилось їх тільки двоє. Стали нібито єдиним цілим, готові віддати один одному найдорожче. Свідченням цього є те, що Кестер продає свого улюбленця «Карла», гоночний автомобіль, про який казав, що краще праву руку віддасть, ніж його. Крім «Карла», продає автомайстерню, залишається ні з чим для того, щоб допомогти тепер вже єдиному другові та його коханій Пат. Не часто можна зустріти таку самовіддану, вірну дружбу, яку не здатні зруйнувати ніякі сили.

Отже, тема справжньої дружби, на жаль, не є актуальною в літературі. Тим ціннішим для нас є роман «Три товарища» – «одна з найбільш вражаючих книг Ремарка» [2], яка стала «уособленням тієї чистої і дієвої дружби, якої людям нашого часу іноді так не вистачає» [2].

Література

1. Ремарк Э.-М. Три товарища : Роман / Пер. с нем. Ю. Архипова ; Предисл. А. Битова / Э. М. Ремарк. – М. : Худож. лит., 1989. – 368 с. **2. Лейтес Н.** Слово о Ремарке. / Наталия Лейтес // http://russianscientist.org/files/archive/Liter/2006_LEYTES_1.pdf

Дроздова А.

СИЛЫ ЗЛА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Михаил Афанасьевич Булгаков – русский советский писатель, драматург и театральный режиссёр. В арсенале Булгакова множество романов, повестей, рассказов, фельетонов. Он – то сатирик, то драматург, то историк-летописец, то фантаст. Фантастика, а именно роман «Мастер и Маргарита» принес ему мировую известность. Замысел романа возникает у Булгакова вскоре после премьеры в Москве пьесы «Багровый остров». Сам же автор постоянно изменяет дату начала написания – то на 1928, то на 1929 год, ну а вместе с датой сменяют друг друга и названия романа – «Черный маг», «Великий канцлер», «Князь тьмы», а вскоре появилось хорошо известное «Мастер и Маргарита». Через все произведение проходит тема судьбы художника (судьбы самого Булгакова), но разве воссоединился бы Мастер со своей возлюбленной и мог ли он обрести покой, если бы не тот, кто «вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Знания, необходимые для создания уникальных образов Сатаны и бесов, пришли к Булгакову после изучения томов по демонологии, энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, книги А. В. Амфитеатрова «Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков». Действительно, просмотрев подобные книги, можно найти много интересного. Например, из знаменитого «Фауста» Гете узнаем, что «Воланд» в переводе с немецкого «лукавый, обманщик», но разве таков он в романе? Отнюдь, совсем не таков.

«Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил за ухо, под мышкой нес трость с наболдашником в виде головы пуделя. Рот какой-то кривой. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец» [1, с. 337]. Таким предстал впервые читателю «князь тьмы». «В апреле 1939 года Михаил Афанасьевич читал

нескольким друзьям начальные главы романа «Мастер и Маргарита». Прочитав их, Булгаков обратился с вопросом: «Кто такой Воланд, как вашему?». Слушатели замаялись – не хотели обидеть автора. Елена Сергеевна, желая подбодрить их, предложила обменяться записками и в своей написала: «Дьявол». Молодой В. Я. Виленкин написал: «Сатана». Пока юноша выводил своего «Сатану», Михаил Афанасьевич, не утерпев, подошел сзади, заглянув в записку и...молча погладил Виленкина по голове. По мнению его друзей, Воланд–прототип самого автора» [2].

Конечно, каждый видит его по-своему. Для Бездомного он шпион, для гражданок в одних панталонах он – великан, то хромой, то косой. Что это значит – то, что люди не видят реальности, а лишь то, что хотят видеть. Они не ведают истины и соответственно не в силах определить обман. Уже в его внешности прослеживается отличие от простого человека – глаза разного цвета, бровь выше другой – не для того ли, что видеть правду, которой так боятся другие. Не для того ли, чтобы посмотреть, как изменились люди за 12 тысяч лун, малодушны и трусливы ли они как прежде. Отнюдь. Дело в том, что некому больше обратить свой взор на людишек, погрязших во лжи, похоти и чревоугодии. Отправной пункт для начала Страшного Суда – смерть безбожника Берлиоза. Из статьи «Астрология» Брокгауза и Эфрона Булгаков взял важные детали предсказания судьбы Михаила Александровича Берлиоза, данного Воландом на Патриарших прудах: «Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» – и громко и радостно объявил: – «Вам отрежут голову!» [1,343] Согласно принципам астрологии, двенадцать домов – это двенадцать частей эклиптики. Расположение тех или иных светил в каждом из домов отражает те или иные события в судьбе человека. Меркурий во втором доме означает счастье в торговле. Берлиоз наказан за то, что ввел в храм литературы торгующих – краснощекое стадо членов возглавляемого им МАССОЛИТа, озабоченных только получением материальных благ в виде дач, творческих командировок, путевок в санатории (о такой путевке как раз и думает Миша Берлиоз в последний день своей жизни). Несчастье в шестом доме означает неудачу в браке. Из дальнейшего повествования мы узнаем, что жена Берлиоза сбежала в Харьков с заезжим балетмейстером. В редакции 1929 г. Воланд более ясно говорил, что «луна ушла из пятого дома». Это говорило об отсутствии у Берлиоза детей. Неудивительно, что единственным наследником председателя МАССОЛИТа оказывается киевский дядя, которому Воланд тотчас предлагает дать телеграмму о смерти племянника. Седьмой дом –

это дом смерти, и перемещение туда светила означает гибель Берлиоза, которая и происходит вечером того же дня [2].

Помогают Великому не менее темные личности: «темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» [1, с. 705] рыцарь Фагот, или попросту «клетчатый» – бывший регент Коровьев, меняющий в конце свой облик. Во время полета читатель узнает-таки его тайну: «Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, его каламбур, который он сочинил. Разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого пошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!» [1, с. 705] Возможно, легенда эта позаимствована из книги «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова», написанной другом Булгакова Заяицким. Фамилия «Коровьев» взята М. А. Булгаковым у одного из персонажей из повести А. Толстого «Упырь».

Вместе с Коровьевым-Фаготом шутит бывший мальчик-паж, а ныне кот-Бегемот, лучший шут в мире. Кошка издавна символизировала хитрость, способность перевоплощения, сообразительность. В Иудее Бегемота принимали за персонификацию Сатаны в виде слона. Бегемот взят из книги Еноха (в апокрифе). Там упоминается одноименное мужское чудовище, обитающее с женским – Левиафаном в невидимой пустыне «на востоке от сада, где жили избранные и праведные». Бегемот наделял людей звериными наклонностями [3]. Чудовище поглощало все, что оказывалось на его пути: «...овладел верхним мандарином в пирамиде и, тут же сожравши его, принялся за второй ...сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул нижнюю и проглотил ее вместе с золотой оберткой. Бегемот...вытащил парочку селедок и проглотил их, выплюнув хвосты» [1, с. 676].

Куда более серьезен в своих поступках Азazelло – демон пустыни, оружейник и создатель косметики [3], а потому именно он передает Маргарите чудо-крем. Впервые читатель встречается с ним во время посещения Воландом Степы Лиходеева. Азazelло возмущается, как такой порочный тип мог стать директором Варьете: «Я вообще не понимаю, как он попал в директора, он такой же директор, как я архиерей» [1, с. 411]. Снова он появляется из зеркала по зову Бегемота, чтобы спустить с лестницы дядю покойного Берлиоза Поплавского. Неужели он приехал так быстро на похороны племянника? Вряд ли он явился в Москву, проделав столь долгий путь для получения наследства, а именно – жилплощади в квартире № 50. Сама по себе квартира 50 представляет источник основного зла. Еще за два года до появления в столице иностранного гостя в квартире начались загадочные исчезновения. Поначалу жилплощадь принадлежала

вдове ювелира Анне Францевне де Фужере, которая в свою очередь сдавала 3 комнаты жильцам. В квартиру была вхожа горничная Анфиса, которая первой заподозрила что-то нечистое. Она стала последней жертвой и молча наблюдала, как один за другим исчезали здесь люди: сначала жилец с утраченной фамилией, за которым пришел милиционер, но пропали они оба. Затем чета Беломут – сначала муж (через день после первого), а ночью и супруга. Анна Францевна не могла больше спокойно спать, потому и уехала на дачу и... не вернулась! Анфиса пропала ночью, когда жильцы слышали стуки и видели до утра свет в окнах. Ну а теперь жертвами стали Берлиоз и Лиходеев. В общем, за два года 7 человек из этой квартиры пострадали, да еще милиционер, правда, неизвестно, являлся ли он таковым на самом деле. Что если это своеобразная кровавая дань в честь скорого прибытия и поселения здесь мессира – имеются в виду 7 смертных грехов: алчность, зависть, похоть, чревоугодие, гордыня, гнев, уныние. Наверняка Анну Францевну после смерти мужа одолевало уныние, Берлиоз был чрезмерно горд, Лиходеев похотлив и любил поесть да и за другим явно водились грешки – но кто из нас их не имеет. Не смогло бы Зло обитать в квартире, где все было чисто и гладко, с которой ничего странного и зловещего не было связано.

С клыком и бельмом на глазе Азazelло не вызывает чувства доверия у Маргариты во время их первой встречи – на скамейке в парке. Свой долгий разговор с ней Азazelло объясняет тем, что он отнюдь не обаятелен, а эта черта присуща хитроумному Бегемоту: «Зачем, например, меня прислали по этому делу? Пусть бы ездил Бегемот, он обаятельный...» [1, с. 553] За рамки выходит его визит к врачу, который отказывался помочь буфетчику Сокову. Азazelло представляется сначала воробьем-шалуном, который гадит в чернильницу и разбивает стекло. Никак не может он угомониться – превращается в сестру с птичьей лапой: «За столом этим сидела в косынке сестры милосердия женщина с сумочкой, с надписью на ней: «Пиявки». Вopil профессор, взглядевшись в ее рот. Он был мужской, кривой, до ушей, с одним клыком. Глаза у сестры были мертвые. Профессор сидел в спальне на кровати, причем пиявки висели у него на висках, за ушами и на шее» [1, с. 542].

Говоря о клыкастом Азazelло нельзя не вспомнить и обворожительную Геллу, которую Воланд представлял Маргарите так: «Служанку мою, Геллу, рекомендую. Расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не смогла бы оказать» [1, с. 582]. Верноподданная Гелла – вампир, этим именем на Лесбосе называли безвременно погибших девушек. Вместе с остальными она вершит суд над лгунами и трусами, как это вышло с Варенухой, а после с финдиректором Римским. Она ужасна, но не настолько сильна по сравнению с другими, чтобы свободно

передвигаться в светлое время суток: «Крик петуха повторился, девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дымом. С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон» [1, с. 485]. Работа Геллы заключается в том, чтобы открывать двери, приглашать гостей, подносить корону и подавать. Она не настолько красочный персонаж, потому лишь ее читатель не наблюдает во время последнего полета. Другая и наиболее вероятная причина ее отсутствия – все черти обретают свои истинный облик, ну а Гелла не может измениться, ведь она просто умершая некогда девушка, чья душа вынуждена вечно скитаться по Вселенной бок о бок со своим Повелителем.

Стоит вспомнить, что участь худшая, чем Варенухи, постигла невольного ставшего на пути у князя тьмы Лиходеева – с легкой лапы Бегемота, закусившего маринованным грибком, он очутился в Ялте. Если бы он только знал, с кем говорил, то не стал бы упрячиться по поводу квартиры, чем бы значительно облегчил себе жизнь. Отказать Сатане значит засвидетельствовать свою погибель. Впрочем, он был обречен, ведь цель пребывания мессира в Москве – восстановление справедливости, а не как в случае с пьяницей Лиходеевым воспользоваться служебным положением. Кроме того, если бы не он, не попасть бы Воланду так легко в московский театр.

Итак, Воланд и его шуты в Варьете. На сеанс черной магии стеклось пол-Москвы, что заинтриговало, по-видимому, Семплеярова – председателя Акустической комиссии московских театров, так настойчивого требовавшего разоблачения. Его-то он и получил. Во время сеанса и обнажились все пороки человечества – жадность, с которой они ловили денежные бумажки и гул, когда бумажки перестали падать, жестокость (предложение одного из граждан оторвать конференсье голову, немедленно исполненное шутами) ничуть не впечатлили Сатану: «Они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...» [1, с. 453].

Воланд уступает опомнившимся от ужаса зрителям и голову все-таки возвращают несчастному, хотя вряд ли что-то изменится в ней после такой неприятности. Еще больший курьез – исчезновение у дам платьев, хотя чего еще ждать, когда абсолютно бесплатно предлагают одежду от кутюр. В данном контексте наготу следует понимать как символ зла, похоти и позора, но тем не менее правды о сути людской [4]. Сделав свое дело, Коровьев и Бегемот растворяются в воздухе – проверка окончена, нужно готовиться с балу. Но и здесь их тревожат – приходит заведующий

буфетом Андрей Фокич Соков – плут и обманщик, которого Фагот потехи ради садит на сломанный стул, а потом еще и открывает его денежные махинации. Вот оно, главное предназначение сил зла – обличение обмана, установление истины – то чем они занимались ежедневно в Москве помимо издевательств над обывателями. Воланд не упускает возможности выполнить свою работу: своим предложением принять яду вместо того, чтобы умирать в больнице, соблазняет на грех еще одну душу. Что же касается кота, мальчик-паж карает грешников особо изощренно: он забирает с собой упоминающего постоянно чертей Прохора Петровича, и его любовница не в силах спасти его, не обладая чистотой души, ведь будь иначе, тот бы не исчез. При работе над этим эпизодом Булгаков обращался к книге М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904). Здесь приведен случай с одной саксонской девицей, обещавшей своему бедному жениху: «Если я пойду замуж за другого, то пусть меня черт унесет в самый день моей свадьбы». Невеста нарушила слово и предпочла бедняку богача, «во время свадебного пира во двор дома въехали двое незнакомых хозяевам всадников. Их приняли, как гостей, ввели в зал. Все вышли из-за стола и начали танцевать, хозяева дома попросили одного из этих гостей потанцевать с новобрачной. Он подал ей руку и обвел ее кругом зала. Потом в присутствии родителей, родственников и друзей он с громкими криками схватил ее, вынес во двор и поднялся с нею на воздух. В мгновение ока он исчез из глаз со своею добычею, и в ту же минуту исчезли его спутник и их лошади. Родители, думая, что их дочь была брошена где-нибудь, искали ее целый день, чтобы похоронить, но не нашли. А на следующий день к ним явились те же два всадника и отдали им всю одежду и украшения девушки, сказав при этом, что Бог предал в их власть только ее тело и душу, а одежду и вещи им приказано возвратить. И, сказав это, они вновь исчезли из глаз» [2]. Бал. Во время праздника все слуги Великого облачаются во фраки, готовясь к приему душ, даже неутомимый Бегемот надел галстук, чтоб соответствовать коллегам. Несмотря на торжество Воланд появляется в домашнем платье: «Все та же грязная заплатанная сорочка висел на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпагой, но с этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее» [1, с. 599]. Но все становится на свои места, когда вносят голову Берлиоза. Голова издавна символизировала власть и жизненную силу. Пить из черепа человеческого означало передать его душу Нечистому. Председателю МАССОЛИТа «князь тьмы» воздает по его вере – голова превращается в чашу с дорогими камнями: Да не выпить ему за бытие, не напросись шпион Майгель на светское мероприятие. Одним метким выстрелом Азazelло убивает жертву и Воланд пьет, мгновенно меняясь внешне: его некогда

тлость с наболдашником в виде головы пуделя превратилась в шпагу – символ власти, правосудия, высшей справедливости, всепроникающего разума и смерти. Старик превращается в рыцаря – вот как действует кровь предателя. Не зря Данте поместил предателей на самый последний круг ада – их кровь отравляет всех, а Сатане лишь предает силу. Он принимает причастие вином, в которое превратилась кровь, а 2000 лет назад 12 учеников Иисуса причащались вином, превратившимся в кровь Спасителя.

По словам Коровьева, ежегодно мессир проводит весенний бал, на который приглашали самых жестоких даже за гранью душ. Бал Сатаны – это праздник похоти и вожделения. Но где же гарантия, что и в нашем мире не проводится такой бал? Что где-то в мире, маскируя свои шутки под природные и техногенные катастрофы не ищут слуги князя тьмы новую королеву бала, которой может в конце концов оказаться каждая женщина?

Дьявол милосерден – вот во что заставляет нас поверить автор, когда Воланд возвращает жизнь Мастеру и Маргарите. Он наделен божественными силами – наказывает грешников и дарит покой страдавшим на земле. В данном конкретном случае он исполняет просьбу Иешуа – упокоить истерзанные земными муками души, подарить им вечный дом. Но он абсолютно не согласен с учеником Иешуа, бывшим сборщиком подати Левием Матвеем, не желавшему покровителю теней здравия. «...как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [1, с. 687] Невозможен мир без зла и уж тем более без теней, ведь недаром герой романа Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемилля» после сделки с Дьяволом не мог найти счастья, будучи человеком без собственной тени [5]. Люди далеко не так совершенны, как хотелось бы, и если кто из них собьется с пути, Добро придет на помощь, а Зло попытается искушить и склонить к греху. Противостояние этих Супердержав Небес и Ада будет продолжаться до скончания веков.

В Страстную субботу Силы Зла наконец покидают Москву, увлекая за собой души Мастера и Маргариты. Во время последнего полета все они преображаются: Коровьев – в рыцаря Фагота, который никогда не улыбается, у Азazelло исчезает клык и желтый глаз выглядит самым обычным. Но они ничто по сравнению с огромной темной фигурой на глыбе мрака, в плаще, укрывающем всю землю. Обычно в виде черной лошади представлялась смерть, но она же едет на бледном коне в книге Откровений. В эту святую ночь Фагот перестает шутить, ведь теперь его счет оплачен и он может быть свободен, но даже без него Бегемот продолжит потешаться над людишками, видящими в нем огромного кота.

Возможно, Азazelло отправится в свой любимый Рим, а Гелла долечит, наконец, колено своего господина.

Так кто же они, Воланд и его свита? Исполнители грязной работы, которую оставляет им Бог. Справедливые судьи, перед которыми все равны, несмотря на социальный статус. И в конце концов просто шуты, веселящиеся, высмеивая наши грехи, нашу ограниченность и моральное убожество.

Литература

1. Булгаков М. А. Избранные произведения : В 2 т. / М. А. Булгаков. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 2. – 750 с. **2. Персонажи** // Режим доступа : <http://www.bulgakov.ru>. **3. Классическая демонология** // Режим доступа : <http://twilighters.ru>. **4. Трессидер Дж.** Словарь символов / Дж. Трессидер // Режим доступа : <http://allsymbols.ru>. **5. Шамиссо А.** Удивительные приключения Петера Шлемиля / А. Шамиссо // Режим доступа : <http://lib.aldebaran.ru>.

Дудникова А.

ЧЕЛОВЕК И ОБЩЕСТВО В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

*Настоящая свобода начинается по ту сторону отчаяния.
Сартр Ж.-П.*

Человек и общество... Проблема их взаимоотношений всегда занимала лучшие умы человечества, и тем ни менее, история, в частности, история нашей страны, доказала, что найти или создать то идеальное общество, в котором раскрывался бы потенциал каждого его члена, где к каждой личности относились бы с уважением и пониманием, оказалось ни чем иным, как общественной утопией.

Никогда еще проблема человека и общества не стояла так остро, как в русской литературе 20 века. Началом ее зарождения стал Серебряный век, период расцвета духовной культуры: литературы, философии, музыки, театра и изобразительного искусства. Он протекал с 90-х гг. XIX в. вплоть до конца 20-х гг. XX в. «На данном этапе истории духовное развитие в России происходило на основе взаимоотношения индивидуального и коллективного начал» [1]. Этот исключительно творческий период в истории российской литературы, находящийся в паритете с Золотым Веком, был во власти артистических движений российской символики, акмеизма, и российского футуризма, в которых процветали неисчислимые другие поэтические школы, например, такие как Мистический анархизм. Были также такие поэты как Иван Бунин и Марина Цветаева, которые

«отказались присоединиться к любому из этих движений. Александр Блок появился как ведущий поэт, уважаемый фактически всеми» [2].

В это время впервые в литературе делается акцент на значимости коллектива в жизни человека. Коллективное начало нашло свое отражение в творчестве народников еще в 60-х – 80-х годах XIX в. Рассматривая его в качестве определяющего, они подчинили ему индивидуальное начало, личность – обществу. Человек имел ценность только в случае, если он приносил пользу коллективу, а наиболее эффективной деятельностью считалась общественно-политическая. В ней человек должен был раскрыть себя. «Естественно, что такое укрепление в обществе народнического подхода к человеку и его деятельности, произошедшее, привело к тому, что на литературу, философию и искусство стали смотреть как на явление второго плана, менее необходимое по сравнению с политической деятельностью» [1].

Это, несомненно, вызвало бурную реакцию среди писателей и поэтов, придерживающихся другой жизненной позиции, и совой «эстетический переворот» символисты направили именно против народников и их идеологии.

В своем творчестве символисты: как старшие (В. Я. Брюсов, Ф. К. Сологуб, З. Н. Гиппиус и др.), так и младшие (А. Белый, А. Блок, В. Гиппиус и др.) утверждали индивидуальное начало в качестве главного. Они пересмотрели отношения индивида и коллектива и вывели человека за пределы общества. Наконец-то человека стали рассматривать как самостоятельную величину, равную по значению обществу и Богу. «Ценность индивидуума они определяли богатством и красотой его внутреннего мира в то время, как мысли и чувства человека были превращены в объекты исследования, стали основой творчества. В произведениях символистов внутренний мир человека рассматривался как результат его духовного развития» [1].

Еще из школьных уроков по истории нам известно, что активное проявление в культуре направления, утверждающего коллективное начало, было продиктовано ломкой общественно-политической системы в России. Этот период в истории нашей страны, наверное, один из самых насыщенных событиями. Первая мировая война, ее последствия: голод, анархия, политические брожения привели к двум революциям. В ходе октябрьской революции к власти пришли большевики, провозгласившие в стране диктатуру пролетариата. В сознании многих людей политические перемены объединились с новшествами в культуре. Особенно тяжело было тем, кто долгие годы вел борьбу с коллективным началом. Они вновь столкнулись с ним в искусстве и в политике. Им казалось, что все, что они

создали тяжелым трудом, в одно мгновение разрушено, что конец наступил не только старому политическому режиму, но и культуре.

В русской литературе 20 века произошло немыслимое: вследствие грандиозного политического катаклизма единая национальная литература была разделена на три ветви: литературу, именовавшуюся советской, «задержанную» (внутри страны) и литературу русского зарубежья. Различие между последними двумя не было таким уж большим, просто у кого-то получилось вовремя покинуть страну, в которой они были не нужны и не поняты, а у кого-то – нет. «И все же у каждой из них достаточно различные художественные принципы, темы, состав авторов и периодизация, однако одно остается неизменным: революция определила в них чрезвычайно многое. Однако ни льготы со стороны властей, ни безусловно более выигрышное положение «пролетарских» поэтов и писателей, не помешало поэтам «серебряного века» определить лицо нашей литературы и оставить их где-то на периферии» [1].

Не заметить этого превосходство было невозможно. Понимали все. Понимали и пытались выгородить себя, втоптать победителей в грязь. Не даром Л. Троцкий злорадствовал об эмигрантской литературе, усматривая в ней «круглый нуль». И если по отношению к писателям-эмигрантам власти были бессильны, то представителям «задержанной литературы» пришлось на себе испытать всю горечь одиночества и непонятости. Ведь что может быть хуже для писателя или поэта, чем писать « в ящик», боясь понести за свои взгляды, даже если они справедливы, суровое наказание? В результате, разруха первых послереволюционных лет почти полностью истребила художественную прозу (В. Короленко, М. Горький, И. Бунин пишут сразу после революции публицистические произведения) и драматургию, а один из первых после лихолетья гражданской войны романов – «Мы» (1920) Е. Замятина – оказался первым крупным, «задержанным» произведением, открывшим целую ветвь «задержанной литературы», как бы не имевшей своего литературного процесса: такие произведения со временем, раньше или позже, включались в литературный процесс зарубежья либо метрополии [1].

«Неоднородность русской литературы начала 20 века обусловлена прежде всего формированием типа массовой культуры со свойственным ей примитивизмом изображения человеческих отношений и личностей» [3]. На наш взгляд, наиболее четко всю суть массовой культуры передал А. Вознесенский в своем стихотворении «Монолог Мэрилин Монро»:

*«Невыносимо прожить не думая,
невыносимо – углубиться.
Где наши планы? Нас будто сдунули,*

*существование – самоубийство,
самоубийство – бороться с дрянью,
самоубийство – мириться с ними,
невыносимо, когда бездарен,
когда талантлив – невыносимей...»*

Противовесом массовой культуре пытается стать искусство, изначально ориентированное на узкие круги ценителей, «посвящённых», – искусство элитарное. Таким образом «искусство и литература становятся всё более неоднородными, расколотыми на течения и группировки» [4].

В это время национальная философия переживает настоящее возрождение. Соловьёв,

Бердяев, Булгаков, Розанов и другие крупные философы оказали сильное, порой определяющее влияние на развитие разных сфер русской культуры. «Особенно важным в русской философии было обращение к этической проблематике, фокусирование внимания на духовном мире личности, на таких категориях, как жизнь и судьба, совесть и любовь, прозрение и заблуждение» [3].

Как уже говорилось выше, одним из величайших писателей, в чьем творчестве нашли отражение эти черты, был М. Булгаков. У Булгакова – крупнейшего писателя XX века – своя исключительная судьба, свое неповторимое лицо – сатирика, новеллиста, драматурга, автора всемирно известного романа «Мастер и Маргарита». Более четверти века читатель не знал этого романа. Даже роман «Белая гвардия» полностью был напечатан в Советском Союзе только в 1966 году. Конечно, произведения Булгакова рождались на основе личного опыта, были сгустком его впечатлений, чувств и мыслей. Таковы «Записки юного врача», «Записки на манжетах», «Необыкновенные приключения доктора», «В ночь на 3-е число». Но мысли автора в них шире частных зарисовок. Мотивы этих произведений в разном виде вошли в другие произведения и обрели обобщенное значение. И в основе романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбинных» находится многое из того, что видел, пережил, наблюдал Булгаков, живя в Киеве зимой 1918/19 года. «Но реальные факты из истории гетмановщины, петлюровщины, смены властей получили в этих произведениях значительное переосмысление, вошли в особую художественную систему и получили свою булгаковскую интерпретацию, зажили своей художественной жизнью» [5].

Двойственность размышлений самого писателя не могла не отразиться на жизненной позиции его героев. До сих пор неизвестно, добровольно или по мобилизации Булгаков оказался в деникинской армии. В 1919 году он был на кавказском фронте, служил военным врачом у белых во владикавказском госпитале, затем в Грозном, выезжал на

передовую оказывать помощь раненым. Однако сам Михаил Афанасьевич уже в 20-х годах скрывал, что он служил у белых (ни в одной из анкет не указывал на это), и родным советовал не говорить об этом. То есть с одной стороны мы видим его участие в белом движении и безоговорочное приятие его идеи, с другой стороны у писателя уже тогда начинают появляться сомнения в правильности этого решения – все, как и у доктора Алексея Турбина в его романе «Белая гвардия».

Поражение Добровольческой армии на юге России под ударами Красной Армии поставило перед Булгаковым, решившим бросить медицинскую практику и заняться писательством, проблему выбора. И он сделал для себя этот выбор, оказавшийся историческим в его судьбе. «В начале апреля 1920 года Булгаков был во Владикавказе. Деникинцы оставили город, бросив Булгакова, больного тифом, на произвол судьбы. Еле выздоровев, он решил порвать с белыми. Надев на рукав шинели красную повязку, Булгаков пошел в подотдел искусств Главполитпросвета, начал работать в театре и газетах – то есть «сотрудничать с Советской властью», как тогда говорили демократически настроенные интеллигенты. Он навсегда оставил профессию врача и целиком отдался художественному творчеству и журналистике» [6, с. 58].

Рассматривая тему творчества Булгакова в различных источниках, мы наткнулись на совершенно нелепую и явно «вымучанную» характеристику его творчества, ибо нельзя доказать, что гений – глупец. Даже если это скажут ведущие критики страны и эпохи.

Вот что говорится о Булгакове в советской Литературной энциклопедии: «Булгаков вошел в литературу с сознанием гибели своего класса и необходимости приспособления к новой жизни. Он приходит к выводу: «Все, что ни происходит, происходит всегда так, как нужно и только к лучшему». Этот фатализм – оправдание для тех, кто сменил вехи. Их отказ от прошлого не трусость и предательство. Он диктуется неумолимыми уроками истории. Примирение с революцией было предательством по отношению к прошлому гибнущего класса. Примирение с большевизмом интеллигенции, которая в прошлом была не только происхождением, но и идейно связана с побежденными классами, заявления этой интеллигенции не только об ее лояльности, но и об ее готовности строить вместе с большевиками – могло быть истолковано как подхалимство. Романом «Белая гвардия» Булгаков отверг это обвинение белоэмигрантов и заявил: смена вех не капитуляция перед физическим победителем, а признание моральной справедливости победителей. Роман «Белая гвардия» для Булгакова не только примирение с действительностью, но и самооправдание. Примирение вынужденное. Булгаков пришел к нему через жестокое поражение своего класса...

Булгаков принял победу народа не с радостью, а с великой болью покорности, он жаждет компенсировать свой класс за его социальное поражение моральной победой, «диаволизируя» революционную новь. Стремлением к такой моральной компенсации определяется последний период творчества Булгакова. И это не приспособление к новой жизни, ибо Булгаков, наоборот, пользуясь затруднениями революции, пытается углубить идеологическое наступление на победителя. Он еще раз переоценивает кризис и гибель своего класса и пытается его реабилитировать. Б. перерабатывает свой роман «Белая гвардия» в драму «Дни Турбиных»... Однако Булгаков не сумел ни оценить гибели старого, ни понять строительства нового. Его частые идейные переоценки не стали поэтому источником большого художественного творчества. Роман «Белая гвардия» в значительной своей части беллетристическая публицистика талантливого журналиста. Собственно художественные страницы романа написаны в манере старых дворянских романов, что выдает эпитомство Булгакова. Изображение советской действительности дано приемами юмористического рассказа, и это не скорбный юмор скорби «униженных и оскорбленных», а юмор довольно дешевого газетчика» [7, с. 29].

Ну что тут сказать? Почему-то автора с «юмором дешевого газетчика» до сих пор считают одним из величайших русских писателей 20 века, а вот авторов разгромных статей в революционном журнале «Печать и революция» Переверзева В. и Лирова М. сейчас вряд ли вспомнит хоть кто-то...

И в этих строчках, в этой исключительно идейной характеристике его творчества, когда главное о чем ты пишешь, а не что, и выражается суть этого периода в истории нашей литературы. М.Булгаков, оказавшись на разломе эпох и идеологий, просто не мог сразу же разобраться кто прав, кто виноват и в чем суть каждой из них. Потому что все правы, главное с какой стороны посмотреть на этот вопрос. Конечно же, это не могло не отразиться на его творчестве.

Продолжая разговор о романе «Белая гвардия», невозможно не заметить схожесть образов в романе с реально жившими людьми из жизни писателя, ведь семья Турбиных – это в значительной степени семья Булгаковых. Турбины – девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери. «Белая гвардия» была начата в 1922 г., после смерти матери писателя – и вот, еще одно «совпадение» [8, с. 435].

М. А. Булгаков дважды, в двух разных своих произведениях, вспоминает, как начиналась его работа над романом «Белая гвардия». «Герой «Театрального романа» Максудов рассказывает: «Он зародился ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, Гражданская война... Во сне прошла передо мной беззвучная

вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых уже нет на свете». В повести «Тайному другу» содержатся иные подробности: «Я притянул насколько возможно мою казарменную лампу к столу и поверх ее зеленого колпака надел колпак из розовой бумаги, отчего бумага ожила. На ней я выписал слова: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Затем стал писать, не зная еще хорошо, что из этого выйдет...» [9].

Рукописи романа не сохранились. По свидетельству перепечатывавшей роман машинистки Раабен, первоначально «Белая гвардия» мыслилась как трилогия. В качестве возможных названий романов предполагавшейся трилогии фигурировали «Полночный крест» и «Белый крест». Прототипами героев романа стали киевские друзья и знакомые Булгакова. Так, поручик Виктор Викторович Мышлаевский списан с друга детства Николая Николаевича Сигаевского. Прототипом поручика Шервинского послужил еще один друг юности Булгакова – Юрий Леонидович Гладыревский, певец-любитель.

«Белая гвардия» – во многом автобиографический роман, основанный на личных впечатлениях писателя о Киеве конца 1918 – начала 1919 года. В членах семьи Турбиных отразились характерные черты родственников Булгакова. Турбины – девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери. Рукописи романа не сохранились. Прототипами героев романа стали киевские друзья и знакомые Булгакова. Поручик Виктор Викторович Мышлаевский списан с друга детства Николая Николаевича Сынгаевского.

«Прототипом поручика Шервинского послужил еще один друг юности Булгакова – Юрий Леонидович Гладыревский, певец-любитель (это качество перешло и персонажу), служивший в войсках гетмана Павла Петровича Скоропадского (1873–1945), но не адъютантом. Потом он эмигрировал. Прототипом Елены Тальберг (Турбиной) послужила сестра Булгакова – Варвара Афанасьевна. Капитан Тальберг, ее муж, имеет много общих черт с мужем Варвары Афанасьевны Булгаковой, Леонидом Сергеевичем Карума (1888–1968), немцем по происхождению, кадровым офицером, служившим вначале Скоропадскому, а потом большевикам. Прототипом Николки Турбина стал один из братьев М.А. Булгакова» [9].

В «Белой гвардии» Булгаков стремился показать народ и интеллигенцию в пламени Гражданской войны на Украине. Главный герой, Алексей Турбин, хоть и явно автобиографичен, но, в отличие от писателя, не земский врач, только формально числившийся на военной службе, а настоящий военный медик, много повидавший и переживший за годы Мировой войны. Многие сближает автора с его героем, и спокойное мужество, и вера в старую Россию, а главное – мечта о мирной жизни. В

романе противопоставлены две группы офицеров – те, кто «ненавидит большевиков ненавистью горячей и прямой, той, которая может двинуть в драку» и «вернувшимся с войны в насиженные гнезда с той мыслью, как и Алексей Турбин, – отдохнуть и устраивать заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь». «Булгаков социологически точно показывает массовые движения эпохи. Он демонстрирует вековую ненависть крестьян к помещикам и офицерам, и только что возникшую, но не менее глубокую ненависть к «оккупантам». Все это и питало восстание, поднятое против становления гетмана Скоропадского, лидера украинского национального движения Петлюры. Булгаков называл одной из главных черт своего творчества в “Белой гвардии” упорное изображение русской интеллигенции, как лучшего слоя в стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях «Войны и мира» [8]

Но все равно, самыми яркими впечатлениями от книги остаются именно переживания главных героев Николки и Алексея Турбина, их эмоциональные бури и душевные терзания. Один из главных мотивов «Белой гвардии» – это вера в жизнь, ее победительную силу. Именно поэтому никакие ругательные отзывы о писателе со стороны советских критиков так и не смогли уменьшить его славу и достоинство его великого романа. «Классовая неправда», «диничная попытка идеализировать белогвардейщину», «попытка примирить читателя с монархическим, черносотенным офицерством», «скрытая контрреволюционность» – вот далеко не полный перечень характеристик, какими наделяли «Белую гвардию» те, кто считал, что главным в литературе является политическая позиция писателя, его отношение к «белым» и «красным» [9]. Сейчас, конечно же, любая из этих характеристик была бы просто поднята на смех, но в то время необходимо было обладать достаточным мужеством, чтобы суметь выражать свои взгляды без фальши.

Двоюродный дядя писателя, философ Сергей Булгаков, в книге «На пиру богов» описал гибель родины следующим образом: «Была могучая держава, нужная друзьям, страшная недругам, а теперь – это гниющая падаль, от которой отваливается кусок за куском на радость слетевшемуся воронью. На месте шестой части света оказалась зловонная, зияющая дыра...». Михаил Афанасьевич был во многом согласен с дядей. Так для Булгакова, оптимиста и талантливого сатирика, отчаяние и скорбь стали отправными точками в создании книги надежды. Именно такое определение как нельзя более точно отражает содержание романа «Белая гвардия».

И все же, не классовое, а человеческое начало выдвигается на первый план в романе. Позиция автора – на стороне вечности, поднимающей его над схваткой. Главная тема романа – судьба послереволюционной России, ее культуры и интеллигенции. Большое значение имеет позиция, с которой написан роман. Сам автор, приступая к созданию произведения, ставил целью «упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране». Называя слой интеллигенции «лучшим», Булгаков вовсе не имел в виду то, что он лучше и выше всех и может вершить судьбы тех, кто находится ниже. В «Белой гвардии» Михаил Афанасьевич самокритично рассуждает о трагедии русской интеллигенции, многое в ней осуждая, главным образом, ее народолюбие. Ведь не секрет, что представители интеллигенции весь народ, как понятие отвлеченное, обожали, а каждого его конкретного представителя считали хамом и вором. В «Белой гвардии» Булгаков показал ту часть интеллигенции, которая по собственной вине оказалась в историческом тупике. Ее представители вольно или невольно способствовали разрушению государства и культуры. По ее вине погибло немало честных людей. Автор романа и его близкие на собственном опыте убедились, что удар, обрушившийся на интеллигенцию был заранее спланирован и рассчитан. Писатель был свидетелем того, как поредевшие от изнурительной борьбы то с красным, то с белым террором, от голода и болезней, ряды интеллигенции стремились в эмиграцию.

И это четкое разделение интеллигенции на истинную и псевдоинтеллигенцию типа Шполянского и Лисовича сыграло, по мнению Булгакова, роковую роль в истории российской смуты. Именно поэтому писатель в романе выступает не только как адвокат интеллигенции, но и как прокурор. Роль народа в этом романе также неоднозначна, с одной стороны, людские массы сравниваются с «черным морем», с «черной рекой», а с другой стороны, Булгаков отражает на страницах романа извечные чувства справедливости и доброты народа. Так, убитый на Первой мировой войне вахмистр Жилин предстает во сне Алексея Турбина как «светозарный рыцарь».

И тем ни менее, испугавшаяся реального народа, разделенная различными партиями значительная часть интеллигенции, носителей духовной культуры, потеряла веру в родину и будущее, понимая, что это великий грех. И перед ними со всей остротой встал актуальный во все времена вопрос: «Что делать?» Этот вопрос ставит Булгаков перед героями своего романа. «Создавая роман, Булгаков старался как можно правдивее передать историческую действительность. На примере Турбиных он показал, что трагический тупик – это неизбежный виток судьбы, что русской интеллигенции нужно расстаться с иллюзиями и мечтами о

светлом мире социальной справедливости и победе демократии, посмотреть правде в глаза и, постаравшись уйти от отчаяния, попытаться найти выход из создавшегося положения. Такие же мысли терзают душу молодого врача Алексея Турбина. Пусть не сразу, но он поймет, что назад пути нет. И к этому выводу его, как и других героев романа, подводит само время. Семья Турбиных, два брата и сестра, в каждом из которых посвоему преломляются родовые черты, пытается решить вопрос, как жить» [10]. Дом Турбиных противостоит внешнему миру, в котором царят разрушение, ужас, бесчеловечность, смерть. «Но Дом не может отделиться, уйти из города, он часть его, как город – часть земного пространства. И вместе с тем это земное пространство социальных страстей и битв включается в просторы Мира» [11]. Опорой семьи в романе является Елена, воплощение женственности, уюта, преданности, которая тщетно пытается сохранить прежний нравственный уклад дома. На ее фоне старший брат, Алексей Турбин, на долю которого падает основной груз смятения и растерянности, выглядит человеком, которому с трудом дается определенная линия поведения. Восемнадцатилетний Николка, в отличие от него, более активно ищет свое место в событиях, способен к активным самостоятельным действиям.

Широко известно, что революция и Гражданская война поставили интеллигенцию перед выбором: «за» или «против». Поэтому «конфликт в романе «Белая гвардия» определился двояко: столкновением действующих лиц с исторической действительностью и противостоянием вечных понятий – добра и зла, гуманизма и жестокости» [10, с. 315]. Изображение большого и малого пространства жизни вырастает у Булгакова в «противопоставление разрушительного времени войны и вечного времени Мира» [11]. Лучшие люди своего времени, такие как полковник Малышев и полковник Най-Турс, трагически воспринимают крушение идеалов. Малышев, видя что все попытки спасти Город оказываются безрезультатными, понимает – защищать некого и не от кого, и распускает дивизион, спасая таким образом сотни молодых жизней. Прикрывая студентов и юнкеров, гибнет и Най-Турс. Алексей Турбин все происходящие события переживает с мучительной болью. Пережив и осмыслив все происходящее, он приходит к мысли о том, что революция – это не борьба за высокую идею народного счастья, а бессмысленное кровопролитие. И так думает не только он ведь «Революция уже выродилась в пугачевщину. Но главную опасность для общества не столько в уничтожении материальных ценностей, сколько в разрушении моральных устоев.

Но несмотря ни на что, «позиция автора оптимистична. На примере Турбиных он показывает, что ни войны, ни революции не в

состоянии уничтожить Красоту, потому что она составляет основу человеческого бытия» [10, с. 317]. Там, за окнами, – «беспощадное разрушение всего, что было ценного в России». Здесь, за шторами, – «непреложная вера в то, что надо охранять и сохранять все прекрасное, что это необходимо при любых обстоятельствах, что это осуществимо» [11]. Турбины, следуя завету Пушкина, сумели сберечь честь смолоду и потому выстояли, многое потеряв и дорого заплатив за ошибки и наивность. «Прозрение, пусть позднее, все же пришло» [10, с. 432].

Булгаков знает, что в старой России было много такого, что привело к трагедии страны. Но люди, нацелившие дула пушек и ружей на свое отечество, ничуть не лучше тех штабных и правительственных мерзавцев, которые посылали на верную гибель лучших сынов отечества. Убийц, преступников, грабителей, предателей всех рангов и мастей история неминуюмо сметает с пути, и имена их будут символом бесчестия и позора. «А Дом Турбины как символ нетленной красоты и правды лучших людей России, ее безымянных героев, скромных тружеников, хранителей добра и культуры, будет доказывать каждым своим проявлением, что настоящий человек остается человеком и на изломе истории» [11].

Литература

1. **Русская** литература // Режим доступа : <http://www.fplib.ru/id/russian/20vek/>.
2. **Литературные** течения. Серебряный век // Режим доступа : <http://www.literrat.ru/>.
3. **Зиновьев М.** Панорама искусств / М. Зиновьев. – М. : Наука, 2003. – 123 с.
4. **Мир культуры.** – М. : Издательство Фёдора Конюхова; Новосибирск : ООО “Издательство ЮКЭА”, 2002. – 712 с.
5. **Чудакова М. О.** Жизнеописание Михаила Булгакова / М. О. Чудакова. – М. : Книга, 1988. – 672 с.
6. **Яновская Л.** Творческий путь Михаила Булгакова / Л. Яновская. – М. : Советский писатель, 1983. – 320 с.
7. **Фриче В. М.** Литературная энциклопедия : В 11 т. / В. М. Фриче. – М. : 1929–1939.
8. **Зинин С. А.** Литература. XXв. Хрестоматия для 11 класс Часть 1 / С. А. Зинин. – М. : Русское Слово, 2009. – 495 с.
9. **Котикова (Зимнякова) В. В.** Поэтика сновидений в романе М. А. Булгакова Белая гвардия // Филологические штудии. Сборник научных трудов. – Иваново, 2005. – С. 5-10.
10. **Петелин В. В.** Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество / В. В. Петелин. – М. : Московский рабочий, 1989. – 496 с.
11. **Мягков Б.** Москва. По следам булгаковских героев. // Дружба.–1986. – №4. – С. 14-26.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМАТИКИ ПОВЕСТИ

А. ПРИСТАВКИНА «НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ»

Довольно часто приходится слышать фразу: «В этом мире все относительно». В этих словах заложен огромный смысл. Всегда ли человеку необходима правда? Правдивость, честность, искренность во всем и перед всеми – это хорошо или плохо? Нет, правильнее будет так сформулировать вопрос: это возможно? А всегда ли у человека есть возможность знать правду? А еще, неизвестно почему, большинство из нас привыкли видеть свою правду. Кроме того, часто мы способны видеть ту правду, которую кто-то придумал и сумел внушить, навязать ее именно так, чтобы в нашем сознании не появилось ни капли сомнения насчет ее истинности, навязать так, как ему удобно.

Правда человеку нужна всегда! Это как капля воды, как глоток воздуха, без которых он не может жить. Многое, к сожалению, перед человеком открывается спустя долгие годы. Но есть в этом мире вещи, которые нужны человечеству всегда, которые, наверное, никогда не перестанут быть актуальными... Не так ли? Это мы и попытаемся выяснить...

Анатолий Игнатьевич Приставкин умел видеть настоящую реальность. Он видел то, что пыталась скрыть от народа власть. Видел то, чего не замечали другие. Не замечали или не хотели замечать, ведь так было проще. Проще же, когда тебе не нужно перетруждаться, когда за тебя думают другие? К сожалению, такая ситуация уже много веков господствует в нашем обществе. Это его болезнь, лекарство от которой человечество не нашло и в наше время. А, может, оно и не хочет лечиться, ведь сослаться на неведение куда проще, чем нести за что-то ответственность.

Да, другие думают, а делать приходится кому-то, но точно не им. Это «игра», очень жестокая, в которой все остальные – только «пешки»; это игра на выживание, на выживание этих же „пешек“. И пока кто-то «играет», страдают, гибнут люди, очень много людей. Еще страшнее становится от того, что в числе «пешек» оказываются и дети. Игра же не щадит никого, их в первую очередь.

В 1987 году была издана повесть Анатолия Приставкина «Ночевала тучка золотая». Начиная с этого же года, в свет выходят одна за другой публикации В. Кардина, Ю. Кравченко, Г. Заостровцева, Е. Шкловского и др. Как видим, критика была очень заинтересована этим произведением, которое, к стати, не теряет своей актуальности и сегодня, в XXI веке. Проблемы, которых касался Приставкин в повести, были очень

популярны в тот период, ведь до этого обсуждение подобных тем строго запрещалось и жестоко пресекалось властью.

В повести «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина речь идёт о том, что происходило в стране в период его детства, в страшные годы Великой Отечественной войны: события насильственного переселения «провинившихся» народов (а именно ситуации на Северном Кавказе 1944 года). В этот период автору было двенадцать с половиной лет. И большинство из описанных событий, тогда еще ребенку Толе, пришлось ощутить на себе.

В одном из своих интервью А. Приставкин отметил, что «Ночевала тучка золотая» – это «повесть о детстве» [1, с. 11]. Нам, живущим в мирное время, нелегко осознавать, через что проходили дети в те страшные времена. Разве в этих ребят было детство?.. Да, было. Суровое, голодное, холодное детство. Не такое, каким представляем мы его сегодня. Но оно было!..

Писатель в повести показывает, что дети, предоставлены сами себе, в отличие от взрослых, сохраняют свою человечность; несмотря на то, что они оказались заложниками войны, дети не понимают и не хотят принимать ее правила. Для них не существуют национальные взаимоотношения. Окружающих они оценивают в первую очередь по качествам характера (смекалка, ловкость, искренность, сила, выносливость, терпеливость и др.).

В повести А. Приставкина два мальчика – русский Колька и чеченец Алхузур – стали названными братьями. На их примере автор пытается доказать простые истины: «все люди братья» [2, с. 176], «плохих народов не бывает, бывают лишь плохие люди» [2, с. 129]. Еще Анатолий Игнатъевич считает, что «все дети рождаются интернационалистами» [1, с. 11]. Но, вырастая в среде, где яро ненавидят представителей других национальностей, большинство людей «заражаются» этой, чаще всего неизлечимой болезнью. История показывает, что это «заболевание» может распространяться на целые народы. Чтобы в этом убедиться, достаточно оценить события XX века.

Советскую власть в годы Второй Мировой войны не очень беспокоило состояние ее народа. А дети, тем более те, которые остались в этом большом мире один на один со всеми невзгодами, у кого нет никого на целой Земле, были забыты всеми. Приставкин, так пишет об этом в повести «Ночевала тучка золотая»: «А может, это все сказки, что безродные – колонисты да детдомовцы – рождаются? Может, они сами по себе заводятся, как блохи, как вши и клопы в худом доме. Нет их, нет, а потом глядишь, в какой-то щели появились!.. Да это наш брат беспризорный на белый свет выполз. От него, говорят, вся зараза, от него и

моль, и мор, чесотка всякая» [2, с. 132]. Далее автор объясняет причину, по какой дети оказываются брошенными на чужой земле: «И так в стране продуктов не хватает, а преступность растет и растет. Пора его [беспризорного], родного, персидским порошком, да перетрумом, да керосинчиком, как таракашек, морить! И тех, что попрожорливее, – раз, и на Кавказ, да еще дустом или клопомором рельсы за поездом посыпать, чтобы памяти не осталось» [2, с. 132]. Вот от ребят-«таракашек» и избавлялись, отправляя их на далекий негостеприимный Кавказ.

Главные герои повести – русские детдомовцы братья-близнецы Колька и Сашка (Кузьмёныши). Из Томилинского детдома они вместе со многими другими (всего 500 детей), как зверята, были брошены для какого-то «невероятного эксперимента» [2, с. 53], на Кавказ; как потом оказалось, чтобы землю заселять, чтобы стать ее населением. Но, как выяснилось позже, население здесь уже было своё. Коренные жители не хотели отдавать свою землю в руки чужих. Они защищали её. Советская же власть силой пыталась сломать несдававшихся. На почве этого и разгорелась борьба. Дети становятся ее жертвами. Лились реки крови... Пролилась и детская кровь. Десятки, сотни детских судеб жесточайше искалечены! В числе погибших и Сашка Кузьмёныш.

Ребенок, потерявший в этой жизни все, – ведь в целом мире в Кольки был только брат Сашка – так размышляет: «Вот... солдаты, наши славные бойцы говорили... Едут чеченов убивать. И того, кто тебя распял, тоже убьют. А вот если бы он мне попался, я, знаешь, Сашка, не стал бы его губить» [2, с. 158]. Как мы видим, недоумения в этих мыслях гораздо больше, чем гнева. Но Колька не хочет больше крови! Он добавляет: «Я только в глаза посмотрел бы: зверь он или человек? Есть ли в нем живого чего? А если бы я живое увидел, то спросил бы его, зачем он разбойничает? Зачем всех кругом убивает? Разве мы ему чего сделали?» [2, с. 158]. В следующих строках мы читаем обращение Кольки к губителю своего брата: «Слушай, чечен, ослеп ты, что ли? Разве ты не видишь, что мы с Сашкой против тебя не воюем! Нас привезли сюда жить, так и живем, а потом мы бы уехали все равно, а теперь видишь как выходит... Ты нас с Сашкой убил, а солдаты пришли, тебя убьют... А ты солдат станешь убивать, а все: и они, и ты – погибнете. А разве не лучше было то, чтобы ты жил, и они жили, и мы с Сашкой... и все люди были живые?» [2, с. 158]. В этих словах заложен крик души мирного населения, которое устало от подобных конфликтов.

Анатолий Приставкин задает человечеству вопросы: зачем вражда?... зачем войны?... «зачем убийства-то?..» [2, с. 147] сколько еще люди должны страдать? «Война... всех перевернула из привычного... Небо с землей перепуталось, живые с мертвяками» [2, с. 76]. Люди ведь

просто хотят жить! Но «это не жизнь, если все внутри и снаружи выгорело!» [2, с. 144].

А что ждет дальше общество XXI века? Действительно, в какой-то мере жизнь человечества изменилась в лучшую сторону. Но мы же так и не научились делать правильные выводы из совершенных ошибок! Мы по-прежнему продолжаем воевать – открыто или закрыто, тихо, как бы невидимо (революции, гражданские войны, межгосударственные конфликты, терроризм).

А дети? Сегодня, в XXI веке, они продолжают быть одинокими, даже тогда, когда в них есть нормальные здоровые родители. Просто при таком быстром темпе жизни в большинстве случаев родители не успевают уделять нужное внимание своим чадам. Взрослые заняты материальным обеспечением семьи, им не до духовного обогащения и воспитания. А детям очень сложно найти своё место под солнцем! И, к сожалению, его находят далеко не все. Поэтому люди становятся все более одинокими, более агрессивными. Распространяется еще одно тяжелое «заболевание» человечества – эгоизм. Мы забываем урок нашей истории: «Выжить братья могут, лишь когда они вместе» [2, с. 43].

Таким образом, проблемы, которые актуализировал Анатолий Приставкин в повести «Ночевала тучка золотая», не утратили остаются звонкой злободневности и в настоящее время.

Литература

1. Приставкин А. Все дети рождаются интернационалистами [Беседа с писателем, автором повести «Ночевала тучка золотая» А. Приставкиным / Записала Н. Громова] // Детская литература. – 1988. – № 7. – С. 11–14. **2. Приставкин А. И.** Ночевала тучка золотая. / А. И. Приставкин. – М. : Книжная палата, 1989. – 240 с.

Зеленская Ю.

ПОСЛОВИЦЫ КАК ЖАНР ФОЛЬКЛОРА

Цель статьи научная и научно-методическая, состоит в том, чтобы показать что такое пословицы, оказав помощь студентам первого курса при подготовке к фольклорно-краеведческой экспедиции, которая состоится весной 2012 года. Задачами ее являются общая характеристика, первичная научная обработка – систематизация собранных на фольклорно-краеведческой практике «Даль – 2011» пословиц, публикация относительно редко встречающихся в устной речи.

Пословица — жанр фольклора, афористически сжатое, образное, грамматически и логически законченное изречение с поучительным смыслом в ритмически организованной форме. Это народное изречение, в

котором выражается не мнение отдельных людей, а народная оценка, народный ум. Она отражает духовный облик народа, стремления и идеалы, суждения о самых разных сторонах жизни. Пословица живет в речи, только в ней емкая пословица приобретает свой конкретный смысл.

В пословице наиболее ярко проявляются общие признаки фольклора: коллективность творчества, так как она создается многими и многими людьми; традиционность, т. е. устойчивость, так как текст пословицы, как правило, редко изменяется; устность, так как пословица более других жанров связана с устной, разговорной речью.

Пословицей называют один из наиболее древних жанров народного творчества. Они возникли еще во время первобытнообщинного строя, задолго до появления первых литературных памятников. Поскольку они передавались из уст в уста, то главной их особенностью стали точность и лаконичность содержания. Чтобы передать нужную информацию, авторам пословиц приходилось быть предельно осторожными в выборе тех или иных слов.

Обычно пословица состоит из двух или трех частей. В первой части содержится меткое описание явления или предмета, а во второй — его выразительная оценка. Например:

«Свет повидал — со свиньями корни едал».

«Посади свинью за стол — она и ноги на стол».

«Лучшая подружка — это подушка. Все выслушает и никому не расскажет».

«Если сильно захотеть — можно к звездам улететь».

Иногда пословица состоит всего из двух слов, но и за ними скрыто глубокое содержание: *«Бесприданница — безответница».*

Чаще всего пословица имеет двоякий смысл: прямой и переносный. Прямой смысл связан с конкретным наблюдением и его оценкой, скрытый отражает многовековой опыт народа, поэтому в ряде случаев пословицу надо так же разгадывать, как и загадку: *«Знай сверчок свой шесток».*

Эстетическую ценность пословиц не раз отмечали и такие выдающиеся художники слова, как Пушкин, Гоголь, Толстой. Эстетическая ее ценность заключает в себе четко и предельно кратко выраженную законченную мысль. Она представляет собой идейно-эстетическое единство — образную формулу, поставленную на фундамент сравнения, метафоры, антитезы, гиперболы и передающую значительное жизненное наблюдение или вывод.

В пословицах отразились социальные противоречия: крестьянин — помещик, бедняк — богач, крестьянин — поп. Пословицы всегда дают

резкую оценку угнетателям и обирателям народа. В них постоянны сатирические фигуры барина-пана, купца, судьи, попа:

«Всякому засуха, а попу сноп».

«Увидели у слепого один глаз и тот хотят у него вынуть».

В пословицах отразились стремление народных масс улучшить свою жизнь, вера в наступление лучших дней:

«Придет солнце и к нашим дверям».

«Хоть сила и сильна, да не вечна».

Пословицы дают весьма разносторонние знания о жизни, фокусируют в себе богатый трудовой опыт народа, обобщают его жизненные наблюдения, типизируют явления действительности. Можно сказать, что пословицы гораздо полнее, чем другие жанры фольклора, представляют картину жизни. Причем пословицы не просто говорят о явлениях действительности, а типизируют их, обобщают жизненный опыт народа:

«Любишь кататься – люби и саночки возить».

«Работа не волк – в лес не убежит».

«Труд – лечит, лень – калечит».

«Своя рубашка ближе к телу».

«Сколько волка ни корми, все равно в лес смотрит».

«Дай – говорят, и не дай – говорят, лучше дать, повторить – меньше будут говорить».

«В чужом глазу и соринку заметишь, а в своем и бревна не увидишь».

Пословица нередко содержит в себе совет или поучение:

«Сто раз отмерь – один раз отрежь».

«Береги платье с нову, а честь с молоду».

«Не рой яму другому – сам в нее попадешь».

«Не плюй в колодец – пригодится водицы напиться».

Широкому распространению и долголетию пословиц способствовало то, что часть их, теряя свой прямой смысл, приобретала смысл переносный. Например, пословица *«Изломанного лука двое боятся»*, еще долго жила, поменяв прямой смысл на переносный, хотя народ давно сменил оружие. Но были и такие пословицы, которые изначально появлялись в переносном смысле, например, пословицу *«В камень стрелять – стрелы терять»* никогда не понимали в прямом смысле, относили к разным предметам и явлениям. О чем бы ни говорилось в пословицах – это всегда обобщение.

Принципы создания образа в пословице и поговорке связаны со спецификой этого жанра. Одной из распространенных форм выражения образности является иносказание. Например, пословица *«От яблоки –*

яблочки, а от сосны – шишки» воспринимается не буквально, а в переносном, иносказательном виде. Однако некоторые пословицы употребляются именно в прямом смысле: *«По одежке встречают, а провожают по уму»*.

Образное отражение действительности в пословице связано и с эстетической оценкой разнообразных явлений жизни. Вот почему пословицы есть и веселые, и грустные, и потешные, и горькие. Вот как сказал об этой черте народных пословиц В. И. Даль: «Пословица – это свод народной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плач и рыдание, радость и веселье, горе и утешение в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская народная правда, своего рода судебник, никем не судимый».

Мудрые пословицы помогают оценивать свои поступки и действия других людей. Русские пословицы охватывают все стороны жизни народа. Они выражают беззаветную любовь к Родине, свободолюбие и трудолюбие русского народа, его храбрость, стойкость в борьбе с врагами, его честность и стремление отстаивать правду до конца. Сам народ прекрасно понимал значение пословиц в жизни людей. Это и послужило причиной возникновения пословиц:

«Недаром говорится, что русская пословица ко всему пригодится».

«Пословица – всем делам помощница».

«Без пословицы не проживешь».

Яркие, сочные, неувядаемо свежие, афористические русские пословицы использовались величайшими мастерами слова в тех случаях, когда нужно было высказать свою мысль очень кратко, точно и выразительно.

Выдающийся педагог К. Д. Ушинский писал: «Русская пословица имеет значение при первоначальном учении родному языку, во-первых, по своей форме, во-вторых, по своему содержанию».

Н. В. Гоголь говорил: «В пословицах есть все – издевка, насмешка, попрек, словом все шевелящее и задирающее за живое».

Стремясь к наиболее яркой выразительности, пословица довольно часто прибегает к сопоставлению двух предметов или явлений. Сопоставляя предметы или явления, народ их либо сравнивает, либо противопоставляет:

«Речи как мёд, а дела как полынь».

«Чужая душа – потёмки».

«Спи камешком — вставай пёрышком».

«Огонь без дыма, человек без ошибки не бывает».

«Клевета – что уголь: не обожжёт, так замазает».

«Знания не кошель: за плечами не носить».

В речи пословица часто становится поговоркой и наоборот. Например, пословица *«Легко чужими руками жар загребать»* часто употребляется как поговорка *«Чужими руками жар загребать»*, то есть образное изображение любителя чужого труда.

Пословицы переходили из века в век и они не утратили их жизненную и поэтическую ценность. Порой она даже возросла, вследствие расширения предметно речевой сферы их применения.

Говоря о содержательной стороне пословиц, подчеркнём, что это, в подавляющей своей части, высоконравственный жанр: пословицы утверждают добро, правду, справедливость, ум, любовь, трудолюбие; осуждают зло, ложь, глупость, лень, спесь, вражду. Например:

«Дуракам закон не писан, а если писан, то не читан, а если читан, то не понят, а если понят, то не так».

«Посади свинью за стол – она и ноги на стол».

«Заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет».

В пословицах отразились представления о моральных качествах человека, утверждается мысль о том, что человек воспитуем и обучаем, что самое ценное человеческое качество – Добродетель, и его надо прививать, необходимо учить, так как причиной многих человеческих пороков является незнание, невежество. Добродетель есть умение хорошо поступать, а хорошо поступать умеет тот, кто знает, как именно надо поступать. Пословицы учат ценить добрые дела, людей, которые их совершают, стремиться самому быть добрым, понимающим, милосердным. Встречи с пословицами и поговорками заставляют каждого человека задуматься над его мировоззрением, пересмотреть многие постулаты в своей жизни, оценить свою жизнь, свои поступки, совершаемые с какой-то целью или бесцельно. Пословицы помогают понять, что есть добро и зло, освоить правила жизни в обществе, передающиеся из поколения в поколения.

Пословицы, собранные во время фольклорно-краеведческой практики «Даль – 2011» в г. Краснодаре Луганской области с 6.06.2011 по 11.06.2011., публикуем, используя паспорт:

1. Фамилия, имя, отчество информанта. 2. Его адрес. 3. Год рождения. 4. Национальность. 5. Должность. 6. Когда впервые было услышано это произведение? 7. От кого? 8. Где услышано? 9. Каким по жанру, по мнению информанта, является это произведение? 10. Каким по жанру, по мнению информанта, оно было ранее? 11. Каким по жанру, по мнению собирателя, оно является сейчас?

«Заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. Город Краснодон, ул. Чкалова, 4/239.
3. 1974 г. рождения.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в юности.
7. От бабушки.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Знания не кошель: за плечами не носить».

Паспорт:

1. Пугач Людмила Сергеевна.
2. Город Краснодон, ул. Земнухова, 13.
3. 1993 г. рождения
4. Русская.
5. Выпускница школы.
6. Впервые произведение было услышано в подростковом возрасте.
7. Услышала от друзей.
8. На прогулке.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Сила есть – ума не надо».

Паспорт:

1. Волобуев Владимир Васильевич.
2. Город Краснодон, кв. Советский 4/96.
3. 1958 г. рождения.
4. Русский.
5. Шахтер.
6. Впервые произведение услышал в детстве.
7. От папы.
8. Дома.
9. По мнению информанта, это произведение является пословицей.

10. Ранее это произведение употреблялось как народная мудрость.

11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Хоть сила и сильна, да не вечна».

Паспорт:

1. Кожевникова Вера Борисовна.

2. Город Краснодон, пер. 2-ой Донецкий, 7/2.

3. 1959 г. рождения

4. Русская.

5. Медицинская сестра.

6. Впервые произведение было услышано в детстве.

7. От мамы.

8. Дома.

9. По мнению информанта, это произведение является пословицей.

10. Ранее это произведение использовалось как народная мудрость.

11. По нашему мнению, это произведение также является пословицей.

«Работа не волк – в лес не убежит».

Паспорт:

1. Никулина Любовь Ильинична.

2. Город Краснодон, ул. Земнухова, 48

3. 1955 г. рождения.

4. Русская.

5. Бухгалтер.

6. Впервые произведение услышала в юности.

7. От папы

8. Дома.

9. По мнению информанта, это произведение является пословицей.

10. Ранее это произведение употреблялось как народная мудрость.

11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Лучшая подружка – это подушка. Все выслушает и никому не расскажет».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.

2. Город Краснодон, ул. Чкалова, 4/239.

3. 1974 г. рождения.

4. Русская.

5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в юности.
7. От мамы.
8. Дома дала совет пословицей.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Труд – лечит, лень – калечит».

Паспорт:

1. Орлова Антонина Александровна.
2. Город Краснодон, пер. Лутугино, 5.
3. 1939 г. рождения.
4. Русская.
5. Пенсионерка.
6. Впервые произведение услышала в детстве.
7. От папы.
8. Дома.
9. По мнению информанта, это произведение является пословицей.
10. Ранее это произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Дай говорят и не дай говорят, лучше дать повторить – меньше будут говорить».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. Город Краснодон, ул. Чкалова, 4/239.
3. 1974 г. рождения.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в юности.
7. От мамы.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Клевета – что уголь: не обожжёт, так замарает».

Паспорт:

1. Потапов Владимир Иванович.
2. Город Краснодон, кв. Шевченко, 40/82.
3. 1964 г. рождения.
4. Русский.
5. Шахтер.
6. Впервые произведение услышал в юношестве.
7. От друга.
8. На работе.
9. По мнению информанта, это произведение является пословицей.
10. Ранее это произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Если сильно захотеть – можно к звездам улететь».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. г.Краснодон ул.Чкалова 4/239.
3. 1974 г. рождения.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в зрелом возрасте.
7. От маминой подруги.
8. В гостях.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Дуракам закон не писан, а если писан, то не читан, а если читан, то не понят, а если понят, то не так».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. Город Краснодон, ул.Чкалова, 4/239.
3. 1974 г. рождения.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в детстве.
7. От мамы.
8. В гостях.

9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Речи как мёд, а дела как полынь».

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. Город Краснодон, ул.Чкалова, 4/239.
3. 1974 г.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в детстве.
7. От бабушки.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей

«От яблони – яблочки, а от сосны – шишки»

Паспорт:

1. Шаповалова Марина Викторовна.
2. Город Краснодон, ул.Чкалова, 4/239.
3. 1974 г. рождения.
4. Русская.
5. Медицинская сестра.
6. Впервые произведение было услышано в юности.
7. От бабушки.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Увидели у слепого один глаз и тот хотя и у него вынуть».

Паспорт:

1. Пугач Людмила Сергеевна.
2. Город Краснодон, ул. Земнухова, 13.
3. 1993 г. рождения.
4. Русская.

5. Выпускница школы.
6. Впервые произведение было услышано в подростковом возрасте.
7. От бабушки.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

«Придет солнце и к нашим дверям».

Паспорт:

1. Пугач Людмила Сергеевна.
2. г.Краснодон ул.Земнухова 13.
3. 1993 г.
4. Русская.
5. Выпускница школы.
6. Впервые произведение было услышано в подростковом возрасте.
7. От мамы.
8. Дома.
9. По мнению информанта, произведение является пословицей.
10. Ранее произведение употреблялось как народная мудрость.
11. По нашему мнению, произведение является пословицей.

Зосимова А.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ОТРАЖЕНИЕ В НИХ ЖИЗНИ НАРОДА (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ)

Цель статьи состоит в том, чтобы показать на конкретных примерах роль фольклорных произведений в жизни народа. Задачи ее: изучить некоторые культурные народные традиции через содержание некоторых жанров народного творчества. В процессе исследования мы применили методы: описательный, сравнительный, наблюдения и опроса.

Материал, используемый в данной статье, собран во время прохождения фольклорно-краеведческой практики в городе Краснодоне. В качестве информантов выступали люди старшего (пенсионного), среднего возраста и молодёжь.

Это исследование выявило, что молодые люди уже не знают, не воспринимают те произведения, которые помнят их бабушки и дедушки.

Например, при опросе выяснилось, что народные произведения, исполненные людьми старшего возраста, неизвестны юному поколению. Более глубокий разрыв в бытовании фольклора среди разных поколений, угрожающий утратой важных составляющих духовной культуры, национального менталитета в целом, должен подниматься, так как лучшая часть фольклора – это настоящее богатство народа, без которого он не сможет полноценно развиваться. История очень часто не даёт правдивых сведений о жизни людей, но это частично предоставляет нам фольклор. Это история, действительная и художественная, написанная самим народом. Поэтому необходимо восстановить преемственность поколений. Дети должны знать произведения своего народа.

Фольклор (от англ. – «folk» – народ и «lore» □ народная мудрость, знания) – это произведения, созданные народом и бытующие в нём. Впервые это слово употребил в одной из своих статей английский историк Вильям Томсон, в 1846 году. Возник фольклор тогда, когда ещё не было письменности. Его произведения передавались от человека к человеку устно – отсюда русское название фольклора: устное народное творчество. И в этом – главное отличие фольклора от литературы, устного искусства слова от письменного. Один неизвестный учёный-фольклорист сказал следующее о фольклоре: «Фольклорное произведение, распространяемое устно, и фольклорное произведение, записанное, напечатанное, – это всё равно что живая жизнь и фотография: на снимке запечатлен какой-то миг, но жизнь от этого не остановилась, продолжается дальше».

В собранном нами материале преобладают такие произведения фольклора, как загадки, поговорки, пословицы и частушки. На наш взгляд, они лучше всего отражают мудрость народа, его повседневную жизнь, культуру. В. В. Митрофанова говорила, что из загадок мы можем узнать очень многое о жизни людей того времени, когда загадка была создана, узнать и понять мировоззрение людей. Загадка – это жанр русского устного народного творчества, зашифрованного характера, содержащий признаки зашифрованных предметов. Используются для развития сообразительности людей, особенно детей.

Мы остановили своё внимание на загадках о временах года и о месяцах. Именно такие загадки являются самыми сложными для детей от 3-х до 4-х лет, так как в этом возрасте они ещё плохо воспринимают абстрактные понятия. Сама загадка наталкивает на ответ. Например:

*В ночь мороз,
С утра капель,
Значит на дворе...*

(Апрель).

Здесь сама рифма подсказывает отгадку. Если ребёнок знает название всех месяцев, он сможет заметить созвучие строчек.

Легко даются ответы на загадки такого рода, когда ребёнок видит то, что описывается в природе.

*Ручейки бегут быстрее,
Светит солнышко теплее.
Воробей погоде рад –
Заглянул к нам месяц...*

(Март).

Вызывает интерес у детей описание абстрактных понятий, не знакомых ребёнку, при помощи приёма олицетворения – переносе свойств неживого предмета на живой. Например, изображение весеннего месяца марта как непослушного, озорного ребёнка:

*В тёплых солнечных сапожках
С огонёчком на застёжках,
По снегам бежит мальчишка –
Снег пугает шалунишка:
Только ступит – стаял снег,
Раскололся лёд у рек.
Охватил его азарт,
А мальчишка это...*

(Март).

Уменьшительно-ласкательные суффиксы придают загадке мягкость и непринуждённость. Потому загадка воспринимается как что-то забавное и интересное, а не как сложная задача, которую необходимо решить.

Таким образом, можно сделать вывод, что загадки развивают мышление ребёнка, знакомят его с окружающим миром и его законами. Загадки предоставляют возможность ребёнку самостоятельно совершать открытия.

По ритмической организации загадки напоминают пословицы. Они созданы в форме ритмизованной прозы. Наиболее загадки связаны с пословицами и поговорками, с которыми близки по художественной форме.

Пословица – это краткое, грамматически и логически законченное изречение (законченная мысль), содержащее обобщающий смысл, создаётся в ритмической прозе.

Поговорка – это образное выражение, меткий образ, содержащий оценку. Пословицы и поговорки произошли из наблюдений повседневной жизни, опыта человека. Эти фольклорные произведения отражают

тончайшие грани культуры народа, который их создал; они уникальные. Чаще всего преобладает мотив земледелия:

Кто спит весной – тот плачет зимою.

* * *

До поры до времени не сей сеmeni.

* * *

Больше лесе – больше снега,

Больше снега – больше хлеба.

* * *

Готовь сани с весны, а колёса с осени.

* * *

Глубже пахать – больше хлеба видать.

Все эти пословицы предостерегают от лени. Если человек будет лениться, то останется без урожая, без еды, но самое главное без хлеба – главного продукта крестьянского стола, символа достатка.

В пословицах и поговорках народа Армении: «Семья без ребёнка – костёр без огня», «У бездетного – одно горе, у многодетного – много» показано отношение к семье и детям. Воспитывать детей сложно, но если в семье нет детей – это горе. Дети – это продолжатели рода и носители культуры, призванные передавать её своим детям, внукам и т. д., то есть из поколения в поколение. А так как каждая семья – это уникальное образование, тогда, если нет детей, значит, нет и памяти об этой семье.

Немногочисленные туркменские пословицы и поговорки, собранные нами, дают представление об одной из сторон культуры этого народа.

Не грусти, что родилась дочь – львица льва достойна.

На Востоке рождение сына ценится более, чем рождение дочери. Но иногда дочь может быть достойнее самого лучшего сына.

Считай себя молоком, а друга – сливками.

Дружба высоко ценится у восточных народов. Дружба – это чувство, требующее, прежде всего взаимного уважения.

Таким образом, пословицы и поговорки дают нам наиболее чёткое и полное представление о том времени, когда произведение было создано.

Частушки – это вид словесно-музыкального народного творчества. Это короткие рифмованные песенки, состоящие чаще всего из четырёх строк, исполняемые полуговорком в звонкой манере.

Этот жанр русского устного народного творчества, исполняемый чаще всего на праздничных застольях.

Назначение русской народной частушки состоит в том, чтобы выразить и донести до слушателя переживание лирического героя в момент исполнения, его отношение к какому-то событию, явлению.

Частушка – песенка молодежи. Поэтому ее основным содержанием являются отношения между молодыми людьми. Любимых в частушке называют особыми словами: дроля, шурочка, беляночка, прихехенюшка, статеечка, залетка. Частушка не обходит вниманием и родителей, поминает при случае начальство. Например:

*Полюбила я его – дурака проклятого –
У него четыре дуры, а я дура пятая.*
* * *

*Пошла плясать – доски гнутся,
Сарафан короток – ребята смеются.*

Часто частушки юмористического содержания:

*Под горой собачка лает,
Чья-то парочка идёт.
Манька в беленьких носочках
Ваньку пьяного ведёт.*
* * *

*Ой, что-то за любовь,
Вся я исстрадалася.
Было 40 килограммов,
Семьдесят осталось.*
* * *

*Меня сваты сватали
И в чугуны запрятали.
Крышкою прихлопнули –
Чуть глаза не лопнули.*

И частушки о счастливой любви:

*Гармониста я любила,
Слушать на гору ходила.
Гармонист ко мне идёт –
Сам играет и поёт.*

Или несчастную:

*Белая косыночка, чёрная обшивочка.
Я любила – ты отбила, чёртова паршивочка.*

Частушки сочиняются и в наше время, при этом не только деревенские, но и городские. Очень часто переделываются на современный лад старые произведения.

Подытоживая сказанное, можем сделать вывод, что устное народное творчество – «зеркало» сознания народа и его жизни. Чтобы изучить народ, необходимо начать с изучения его фольклорных произведений. В них его история: события и сознание их.

Литература

1. Детская литература: Учеб. пособие для учащихся пед. уч-щ по спец. № 0308 «Дошк. воспитание» / В. П. Аникин, В. В. Агеносов, Э. З. Ганкина и др. ; под ред. Е. Е. Зубаревой. – 3-е изд., дораб. – М. : Просвещение, 1989. – 399 с. **2. Я познаю мир:** Дет. энцикл. : Литература / авт.-сост. Н. В. Чудакова ; под общ. ред. О. Г. Хинн. – М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. – 448 с.

Зуева Ю.

ФОЛЬКЛОР В ЖАНРОВЫХ ФОРМАХ (КОРОТКИЙ ОБЗОР И НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ)

Внимание к устному народному творчеству, к народной культуре, традициям и обычаям проявлялось и проявляется активно, так как знания именно в этой области культуры являются неисчерпаемым источником воспитания и развития человека. Прежде всего это связано с глубокой духовностью и мудростью народного творчества, с непрерывностью процесса передачи национальной культуры из поколения в поколение. Следуя выше сказанному, тему данной научной статьи можно считать актуальной.

Осознавая чрезвычайную актуальность проблемы воспитания личности через фольклор, необходимость популяризации этой части культуры для неспециалистов и начинающих филологов, в этой работе мы ставим цель: популяризировать эту часть культуры для неспециалистов и одновременно помочь начинающим филологам войти в тему народного творчества. Задачи ее: короткое знакомство читателей с теоретическими понятиями по теме и короткий анализ состояния развития устного народного творчества в современном обществе, представить некоторые из собственноручно собранных материалов во время фольклорно-краеведческой практики «Даль – 2011» в городе Свердловске Луганской области с 6 по 11 июня 2011 года; кроме этой популяризаторской и методической цели, опубликовав оригинальный материал, из собственноручно собранного во время фольклорно-краеведческой практики «Даль – 2011» в городе Свердловске Луганской области с 6 по 11 июня 2011 года, введя его в научный оборот, при этом мы публикуем не только произведения, обладающие народностью – высшими чувствами и мыслями народа, но и некоторые простонародные – грубые по содержанию, т. к. они могут представлять интерес для других наук.

Фольклор – народное творчество, чаще всего именно устное; художественная коллективная творческая деятельность народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы; создаваемые народом и

бытующие в народных массах поэзия (предания, песни, частушки, анекдоты, сказки, эпос), народная музыка (песни, инструментальные наигрыши и пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы, театр кукол), танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Малые жанры фольклора – это небольшие по объёму фольклорные произведения. В некоторых работах встречается определение детский фольклор, поскольку такие народные произведения входят в жизнь человека очень рано, задолго до овладения речью.

К малым фольклорным жанрам относятся небольшие по объёму произведения: пословицы, поговорки, приметы, загадки, прибаутки, присловья, скороговорки, каламбуры и т. д.

Народное творчество, зародившееся в глубокой древности, □ историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных художественных традиций, выразитель народного самосознания. Некоторые исследователи относят к народному творчеству также все виды непрофессионального искусства (самодеятельное искусство, в том числе народные театры).

Точное определение термина «фольклор» затруднительно, так как эта форма народного творчества не является неизменной и застывшей. Фольклор постоянно находится в процессе развития и эволюции. Частушки могут исполняться под аккомпанемент современных музыкальных инструментов на современные темы, новые сказки могут быть посвящены современным явлениям, народная музыка может подвергнуться влиянию рок-музыки, а сама современная музыка может включать элементы фольклора, народное изобразительное и прикладное искусство могут подвергнуться влиянию компьютерной графики и т. д.

Устный фольклор делится на две группы □ обрядовый и необрядовый. К обрядовому фольклору относятся: календарный фольклор (колядки, масленичные песни, веснянки), семейный фольклор (семейные рассказы, колыбельные, свадебные песни, причитания), окказиональный (заговоры, заклички, считалки). Необрядовый же фольклор делится на четыре группы: фольклорная драма, поэзия, проза и фольклор речевых ситуаций. К фольклорной драме относятся: театр Петрушки, вертепная драма, религиозная драма.

К фольклорной поэзии относятся: былина, историческая песня, духовная, лирическая песня, баллада, романс, частушка, стихотворные пародии, сатирические стишки. Фольклорная проза опять же делится на две группы: сказочную и несказочную. К сказочной прозе относятся: сказка (которая бывает четырёх типов: волшебная сказка, сказка о животных, бытовая сказка, кумулятивная сказка) и анекдот. К несказочной прозе относятся: предание, легенда, быличка, мифологический рассказ, рассказ о

сне. К фольклору речевых ситуаций относятся: пословицы, поговорки, благопожелания, проклятия, прозвища, дразнилки, диалоговые граффити, загадки, скороговорки и некоторые другие. Существуют и письменные формы фольклора, такие как письма счастья, граффити, альбомы (например, песенники).

Материалы по фольклорно-краеведческой практике «Даль – 2011», собранные в г. Свердловске Луганской области с 6.06.2011 по 11.06.2011, обработанные по ключу:

Ключ к паспорту

1. Ф.И.О. информанта.
2. Адрес.
3. Дата рождения.
4. Национальность.
5. Социальное положение.
6. Когда впервые услышано произведение?
7. От кого впервые услышано?
8. Где услышано?
9. Каким по жанру является это произведение по мнению информанта?
10. Когда и где ранее исполнялось данное произведение?
11. Каким по жанру является данное произведение по мнению собирателя?

Дразнилка:

*Андрей-воробей,
Не гоняй голубей!*

Паспорт

1. Зуева Инна Викторовна.
2. Ул. Рябиновая, 4.
3. 04.05.1994 г.
4. Украинка.
5. Абитуриентка.
6. В раннем детстве.
7. От мамы.
8. Дома.
9. Дразнилка.
10. В детском повседневном общении.
11. Дразнилка.

Загадка:

Сидит дед, в сто шуб одет.

Кто его раздевает, тот слёзы проливает. (Лук)

Паспорт

1. Заболоцкая Алёна Юрьевна.
2. Ул. Энгельса, 1/7.
3. 23.01.1993 г.
4. Русская.
5. Студентка I курса Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.
6. В детстве.
7. От воспитателя.
8. В детском саду.
9. Загадка.
10. Может использоваться в повседневном общении.
11. Загадка.

Кричалка:

*Здоровье в порядке –
Спасибо зарядке!*

Паспорт

1. Погуряк Алина Алексеевна.
2. Ул. Орджоникидзе, 32.
3. 06.01.2001 г.
4. Украинка.
5. Школьница (4 класс).
6. В 9 лет.
7. От воспитателя.
8. В лагере «Королевские скалы».
9. Кричалка.
10. В лагерях.
11. Кричалка.

Крылатое выражение:

Приключения грузина вокруг магазина.

Паспорт

1. Пономарёв Сергей Сергеевич.
2. Ул. Юбилейная, 1.
3. 16.10.1993 г.
4. Русский.
5. Студент I курса (горный инженер).
6. Полгода назад.
7. От друзей.

8. В общежитии.

9. Поговорка.

10. Используется в разговорной речи в иронической форме.

Так говорят о человеке, который что-то хотел сделать, но у него этого не получилось. И, вдобавок ко всему, он ещё набрался лишних проблем.

11. Пословица.

Песня:

- | | |
|--|---------------|
| <i>1. Молодая, молода, поворотливая,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Бабёночка игравлива, разговорчивая.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>2. Пошла в огород, лебеду свою полоть.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Огородная беда – по колено лебеда.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>3. Пойду-побреду, по колено в лебеду.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Выйду ль я, выйду ль я на гору крутую.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>4. Пошла в огород лебеду свою полоть,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Оглянулася назад – позади стоит казак.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>5. Казак, казачок, казак – миленький дружок,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Ты почаще ходи, да побольше неси.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>6. Когда рубль, когда два, когда рубль-полтора,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Когда гривничек-семигривничек.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>7. Молодая бабёночка разгулялася,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>В огороде лебеда вся осталася.</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>8. Молодая, молода, поворотливая,</i> | <i>2 раза</i> |
| <i>Бабёночка игравлива, разговорчивая.</i> | <i>2 раза</i> |

Паспорт

1. Стрельникова Раиса Степановна.
2. Пл. Дружбы, 3/9.
3. 1927 г.
4. Украинка.
5. Мастер горной промышленности, пенсионерка.
6. Давно.
7. От руководителя хора.
8. Во Дворце культуры.
9. Песня.
10. В кругу знакомых, друзей и родственников.
11. Песня.

Частушка

Семёновна – бабка русская:

Жопа – толстая, юбка – узкая.

Паспорт

1. Заболоцкая Алёна Юрьевна.
2. Ул. Энгельса, 1/7.
3. 23.01.1993 г.
4. Русская.
5. Студентка I курса Луганского национального университета имени Тараса Шевченко.
6. Тараса Шевченко.
7. «Лет в 5».
8. От бабушки.
9. В деревне.
10. «Не знаю, наверное, частушка».
11. В повседневном общении.
12. Частушка.

Исаева Л.

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ КОММУНАЛЬНОЙ ЖИЗНИ В РАССКАЗАХ МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА ЗОЩЕНКО

Зощенко Михаил Михайлович, родился в 1895 году в Петербурге в семье небогатого художника. Он бы верным последователем Гоголевского направления, и живя среди простого люда, он видел мир их глазами, но видел его гораздо шире. Он смотрел на мир как смотрит на него ребенок, чистым и любопытным взглядом. Сюжеты его рассказов взяты из реальной жизни, он их видел везде, где бы он не оказался. Его творчество носило широкий характер, он писал рассказы, повести, комедии и фельетоны.

Этот человек олицетворял собой громадный человеческий пласт тогдашней России. Веками возводимый несправедливый социальный уклад, из недр которого вышел этот человек, духовно его обокрал, обеднил, обделил пониманием происходящих в жизни процессов [1, с. 2].

Читателя привлекают темы, раскрываемые в рассказах Зощенко, а также манера того как он это преподносит. Рассказы Зощенко – это, можно сказать, зеркало жизни народа. Он, со свойственной ему иронией, изображает отдельные события, моменты из жизни, в которых узнавал себя почти каждый.

Все ему нипочем – зощенковскому герою. И то, что одна гражданочка при помощи пирожных перед театральной публикой его осрамила. И то, что «ввиду кризиса» пришлось ему «с молоденькой добродушной супругой», дитем и тещей в ванной комнате проживать. И то, что в компании психов довелось ему как-то раз ехать в одном купе – и опять ничего, выпутался [1, с. 3].

Первый рассказ Зощенко был опубликован в 1921 г. В своих сатирических рассказах он разоблачал психологию и нравы мещанства. Особенностью его творчества являются краткость и понятный, простому обывателю, язык. Его рассказы высмеивали не самих людей высокого окружения, а их поступки. Но они не возбуждают не ненависть к этому классу, а пожалуй даже наоборот, смех, даже жалость к их недалекости [4].

Произведения, созданные писателем в 20-е годы, были основаны на конкретных и весьма злободневных фактах, почерпнутых либо из непосредственных наблюдений, либо из многочисленных читательских писем. Тематика их пестра и разнообразна: беспорядки на транспорте и в общежитиях, гримасы нэпа и гримасы быта, плесень мещанства и обывательщины, спесивое помпадурство и стелющееся лакейство и многое, многое другое. Часто рассказ строится в форме непринужденной беседы с читателем, а порою, когда недостатки приобретали особенно вопиющий характер, в голосе автора звучали откровенно публицистические ноты. Однако основную стихию зощенковского творчества 20-х годов составляет все же юмористическое бытописание. Зощенко пишет о пьянстве, о жилищных делах, о неудачниках, обиженных судьбой [3].

За внешней непритязательностью того или иного рассказа, который на первый, поверхностный взгляд мысли, за всеми шуточками, остротами и курьезами, призванными, казалось бы, только повеселить «уважаемы граждан», у Зощенко всегда таилась остронасушная, болезненная проблема дня. Так, в нужный момент появлялись его рассказы о жилищном кризисе, принявшем угрожающие размеры в середине двадцатых годов; о равнодушии лиц, в чьи прямые обязанности входила забота о благоустройстве людей: об административных перегибах, бюрократизме, волоките, взяточничестве и о многом другом, с чем приходилось сталкиваться в повседневном быту [1, с. 3].

Герой Зощенко – обыватель, человек с убогой моралью и примитивным взглядом на жизнь. Этот обыватель олицетворял собой целый человеческий пласт тогдашней России. Зощенко же во многих своих произведениях пытался подчеркнуть, что этот обыватель зачастую тратил все свои силы на борьбу с разного рода мелкими житейскими неурядицами, вместо того, чтобы что-то реально сделать на благо общества. Но писатель высмеивал не самого человека, а обывательские черты в нём. «Я соединяю эти характерные, часто затушёванные черты в одном герое, и тогда герой становится нам знакомым и где-то виденным», – писал Зощенко. Своими рассказами Зощенко как бы призывал не бороться с людьми, носителями обывательских черт, а помогать им от этих

черт избавляться. И ещё, насколько возможно, облегчить их заботы по устройству сносного быта [5].

Повседневными событиями рассказы Зошенко, можно сказать, переполнены. Нередко, в рассказах Зошенко мы видим бытовые ситуации коммунальной жизни. Однако, можно понять то, что за «бытовыми», смешными ситуациями его рассказов скрываются печальные, а иногда и трагические размышления писателя о жизни, о людях, о времени в котором он жил. В рассказе 1924 года «Нервные люди» писатель затрагивает одна из главных вопросов его эпохи – «квартирный вопрос». Герой-рассказчик повествует о незначительном происшествии – драке в коммунальной квартире: «Недавно в нашей квартире драка произошла. И не то драка, а целый бой».

Рассказчик видит причину драки в нервности народа: «...Народ уж очень нервный. Расстраивается по мелким пустякам. Горячится» И это, по мнению, героя-рассказчика неудивительно: «Оно, конечно. После гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются».

А драка произошла по нелепой причине. Одна жиличка, Марья Васильевна Щипцова, без разрешения взяла у другой жилички, Дарьи Петровны Кобылиной, ежик, для того, чтобы почистить примус. Дарье Петровне это не понравилось. Так, слово за слово, две женщины начали ругаться: «Стали они между собой разговаривать», а дальше: «Шум у них поднялся, грохот, треск».

Услышав шум и ругань пришел муж, Дарьи Петровны, Иван Степаныч Кобылин: «Здоровый такой мужчина, пузатый даже, но, в свою очередь, нервный». Кобылин, «словно слон», работает в кооперативе, продает колбасу. За свое, деньги или вещи, он, что называется, удавится. Этот герой вмешивается в ссору со своим веским словом: «...нипочем то есть не разрешу постороннему чужому персоналу этими ежиками воспользоваться» [3].

На скандал вышли все жильцы коммуналки. Собравшись в тесной кухне, они начали решать спорный вопрос. Появление инвалида Гаврилыча и его слова: «Что это за шум, а драки нету?» стала толчком к кульминации рассказа – драке.

В результате пострадал самый невинный– безногий инвалид Гаврилыч. Кто-то в пылу драки «ударяет инвалида по кумполу». Однако, интересно то, что в рассказе несколько раз говорится о том, что инвалиду Гаврилыча ударили кастрюлькой по голове, но не разу не употребляется слово голова, Зошенко заменял привычное слово «голова» на слова, как он сам называл их «чисто русские», «натуральные слова».

В финале рассказа мы узнаем, что состоялся суд, приговором которого было – «прописать ижицу», то есть сделать жильцам

коммунальной квартиры выговор. Заканчивается рассказ такими словами: «А нарсудья тоже нервный такой мужчина попался – прописал ижицу». В этих словах сам Зоценко выражает свое отношение ко всему произошедшему.

В самом названии, уже почти, заложен сюжет рассказа. Чего можно ожидать от нервных людей? Переполоха, спора, неразберихи. Люди нервные, конечно же, не от хорошей жизни. Причиной их драки явился какой-то дешевый ежик, который можно купить на каждом шагу, но драка, по сути, даже не из-за ежика, а просто нервы сдали и нужно было выплеснуть свои эмоции. Ведь в конце рассказа мы можем это определить по словам: ««Вот те, – думают, – клюква, с чего же это мы, уважаемые граждане, разодрались?» [3].

В рассказе «Стакан» (1923), почти та же неразбериха, только на этот раз из-за треснувшего стакана. Начинается действие с того, что главного героя приглашает вдова на поминки мужа. «А народу припёрлось множество. Родственники всякие. Деверь тоже, Петр Антонович Блохин. Ядовитый такой мужчина со стоячими кверху усиками». Кульминация рассказа наступает тогда, когда главный герой нечаянно ударяет свой стакан о сахарницу, отчего он даёт небольшую трещинку: «Я думал, не заметят. Заметили дьяволы». Казалось бы, что здесь такого, из-за чего ругаться? но скандал поднялся ужасный. Вдова покойного и брат покойного «деверь, паразит» как подняли шум и гам не из-за чего, мол: «– Это, – говорит, – чистое разорение в хозяйстве – стаканы бить. Это, говорит, один – стакан тюкнет, другой – крантик у самовара начисто оторвет, третий – салфетку в карман сунет. Это что ж и будет такое? ... Таким, говорит, гостям прямо морды надо арбузом разбивать» [3]. Как и в предыдущем рассказе поднялась суматоха, грохот – главного героя выгнали с поминок. Такие вот поминки! Вместо того чтобы почтить память покойного, подняли скандал. Но этого вдове и ее деверь оказалось не достаточно, они ещё подали на героя в суд, причём на стакане непонятным образом появилось ещё несколько трещин, пришлось платить за ущерб. Но наш рассказчик это дело так не оставил, он попросил дворника, который принес стакан передать им: «– Передай, говорю, своим сволочам, что теперь я их по судам затаскаю. Потому, действительно, когда характер мой задет, – я могу до трибунала пойти» [3].

Оба рассказа похожи по своей идее и высмеивают бытовое бескультурье. Посудите сами, если уж пригласил на поминки, то нужно быть готовым к разному роду ситуациям и даже, понесению каких-то убытков. С другой стороны, жизнь, конечно, после революции была тяжёлая, нервы у народа были на пределе.

Зощенко раскрывал в своих произведениях реальную жизнь, пусть с иронией и насмешкой, но это уже другой вопрос. И хочется упомянуть слова Василия Аксенова: «Свою тему можно выдумать, или вернее изобрести, и тогда ей – грош цена... Но если тема найдена, а не выдумана, если у писателя оказалось достаточно чутья, внимания и слуха, чтобы уловить то, что носится в воздухе, что подсказано временем, если при этом он действительно оказался сыном своего времени, без нарочитой подделки, без комедианства и позы, скорей всего безотчетно для самого себя, тогда дело развлечением не исчерпывается... Зощенко тоже что-то нашел, пусть это «что-то» и кажется на первый взгляд мелким, смешным и жалким... Я говорю, что Зощенко нашел тему. Да нашел, а не выдумал...» [2, с. 5].

Литература

1. **Томашевский Ю.** Зощенко, который смеялся / Ю. Томашевский // Литература. – 1993. – №27-28. – С. 2-3. 2. **Слово о Зощенко** // Литература. – 1993. – №27-28. – С. 4-5. 3. **Анализ произведений М.Зощенко** // Режим доступа : <http://www.bestreferat.ru/referat-74359.html>. 4. **Рассказы М. М. Зощенко** // Режим доступа : <http://bestreferat.com.ua/referat/detail-15749.html>

Колесник Е.

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Поэма «Двенадцать» была написана А. Блоком в январе 1918 года, когда октябрьские события были уже позади, но прошло еще недостаточно времени, чтобы осмыслить их и дать объективную историческую оценку. Революция 1917 года пронеслась, как буря, как ураган, и трудно было однозначно сказать, что хорошего и что плохого она принесла с собой. Именно под таким стихийным впечатлением была написана поэма «Двенадцать». «Двенадцать» – вещь пронзительная, кажется, единственно значительная из того, что появилось в области поэзии за революцию» С. Н. Булгаков. Александр Александрович Блок приступил к работе над поэмой «Двенадцать» 8 января 1918 года, закончив её 28 января этого же года. Блок написал «Двенадцать» по горячим следам, через два месяца после победы Октября. Написал быстро, за несколько дней. Яркие, многозначные образы и символы играют важную роль в поэме А. Блока, их смысловая нагрузка велика; это позволяет более живо представить революционный Петербург, революционную Россию, понять авторское восприятие революции, его мысли и надежды [1], [2].

«Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невинных и недостойных; но это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного шума. Гул этот все равно о великом» [3].

В поэме «Двенадцать» Блок с громадным вдохновением и блистательным мастерством запечатлел открывавшийся ему в романтических пожарах и метелях образ освобожденной революцией Родины. Он понял и принял Октябрьскую революцию как стихийный, неуправляемый «мировой пожар», в очистительном огне которого должен гореть без остатка весь старый мир. Такое восприятие Октябрьской революции имело и сильные и слабые стороны. Поэт услышал в революции по преимуществу одну «музыку» – музыку разрушения. Беспощадно, «со святой злобой» он осудил и заклеил в своей поэме этот прогнивший мир с его буржуями, барышнями, попами.

Но разумное, организованное, созидательное начало социалистической революции не получило в поэме «Двенадцать» такого же полного и ясного художественного воплощения. В героях поэмы – красногвардейцах, беззаветно вышедших на штурм старого мира, пожалуй, больше от анархической «вольницы» (активно действовавшей в октябрьские дни), нежели от авангарда петроградского рабочего класса, который под руководством партии большевиков обеспечил победу революции. Ветер, вьюга, метель, снег – это образы, символизирующие стихию революционной очистительной бури, силу и мощь народного выступления. В основе произведения – конфликт старого и нового. Их непримиримость подчеркнута резким контрастом «черного» и «белого».

Образ Христа Блок как бы поставил во главе своих красногвардейцев. Поэт исходил при этом из своих субъективных (и самому ему до конца ясных) представлений о раннем христианстве как «религии рабов», проникнутой бунтарскими настроениями и приведших к распаду старого, языческого мира. В этом Блок усматривал известное историческое сходство с крушением царской помещичьей – буржуазной России. Но отдельные недоговоренности и противоречия поэмы «Двенадцать» искупаются всецело проникающим это замечательное произведение высоким революционным пафосом, живым ощущением величия и всемирно – историческим значением Октября. «Вдаль идут державным шагом» – сказано в поэме. Вдаль, то есть в далекое будущее, и именно державным шагом, то есть как новые хозяева жизни, строители молодой пролетарской державы. Это и есть главное и основное, что определяет смысл и историческое значение «Двенадцать» как величественного памятника Октябрьской эпохи. Блок полагает, что даже

лучшим из интеллигентов не следует обольщаться своим благородством и своей личной невинностью, так как «лучшие» как раз и должны чувствовать ответственность и за настоящее, и за прошлое (гамлетовский мотив блоковского творчества). Из такой системы взглядов и суждений вырастает художественный мир поэмы.

Многие писатели, как российские, так и зарубежные использовали символы, вкладывая с их помощью глубокий смысл в самые обычные, казалось бы, ничего не значащие сцены. Так, у Фета цветок – это женщина, птица – душа, а круг – иной мир, зная эти тонкости, лирику поэта начинаешь понимать совсем по-другому. Так же как Брюсов, Соловьев, Белый и другие представители литературного направления под названием «символизм», Александр Александрович Блок употребляет в своем произведении много символов: это и имена, и числа, и цвета, и погода. В первой части поэмы «Двенадцать» сразу же бросается в глаза следующий контраст: черный вечер и белый снег. Два противоположных цвета могут означать только раскол, разделение. Далее снова упоминаются эти прилагательные: черное небо, черная злоба, белые розы; и вдруг появляется красная гвардия и красный флаг. Они цвета крови. Получается, что при столкновении произойдет кровопролитие, а оно уже совсем близко – над миром поднимается ветер революции. Мотив бури важен не только в понимании настроения людей, он позволяет рассматривать христианскую тематику, как сознательное искажение Библии [4].

Двенадцать человек – двенадцать апостолов, среди них Андрюха и Петруха, а кругом огни, как в преисподней, люди же символизирующие последователей Христа, больше похожи на каторжников. А впереди сквозь вьюгу идет «Иисус Христос», держа в руках кровавый флаг. Пурга, по Пушкину – свадьба ведьмы или похороны домового. Да и Христос – сын Божий, принявший мученическую смерть за грехи человеческие, не стал бы призывать к насилию. По-видимому, сам дьявол ведет за собой апостолов.

Люди знают, что где-то рядом находится лютый враг, но они не видят беса, которому, пули, пущенные вслепую, не могут причинить никакого вреда. А позади людей ковыляет пес – земное обличье черта, в таком виде Мефистофель являлся Фаусту у Гёте. Голодный пёс следит за тем, чтобы апостолы двигались в нужном направлении и не вышли из царства мёртвых. Таким образом, революцию и её вершителей благословляет вовсе не Бог, а сатана.

В поэме важна также символика имен. Героиня «Двенадцати», Катька, появляется на сцене во второй главе, чтобы погибнуть в шестой вместе со святой Русью от рук неверующих. Как ни странно, Блок дает той, что пала так низко, что даже каторжники презирают ее, такое светлое

имя: Катерина – значит, чистая. Но так и должно быть, ведь она символизирует Россию, она самый положительный персонаж поэмы «Двенадцать». Так же, как Катерина из «Грозы» Островского или Катюша Маслова из «Воскресения» Толстого, Катюшка впадает в грех, но она все-таки остается святой, как наша Русь, свергнутая в кровавое сражение между прошлым и будущим... А патруль всё продолжает обход, и всюду ему слышатся раскаты грома, которые предупреждали о приближении Грозы. И лишь один Петюшка чувствует неладное, его печалит смерть Катюшки, пугает разыгравшаяся стихия. Но товарищи его идут и идут вперед, стремясь отделаться от старого мира. Подходит время двенадцатой главы, она самая сложная. Ею заканчивается поэма, но вопросы, поставленные автором, остаются без ответа.

Поэма Александра Блока «Двенадцать» достаточно богата символикой, что вообще характерно для лирики серебряного века, и далее мы попытаемся собрать эти символы в некую единую систему.

Ритм первой главы «Двенадцати» выдержан в стиле народном, которым обычно сопровождалось выступления маленьких кукольных театров – вертепов или разные скоморошья представления. Если Катюшку рассматривать как Коломбину, а Петюшку – как Пьеро, то все происходящее в Петрограде начинает напоминать кукольную комедию в балаганчике. Тогда становятся понятными неуклюжие движения персонажей, которых, как кукольных игрушек, дергают за ниточки невидимые руки. Частушки в третьей главе и балаганный стих в четвертой лишь усиливают это впечатление. Такой прием сразу дает ощущение нереальности. Тут же добавлен такой элемент, как огромный холст, весьма похожий на экран кинотеатра. Этот подход, в сочетании с постоянными контрастами «черное – белое», создает впечатление, что мы смотрим какой-то фильм или выступление того же самого вертепа, и это впечатление не исчезает до самого конца поэмы. Пейзаж опять-таки графичен: белый снег – черное небо – ветер – огни. Эти легко представимые детали отнюдь не придают реальности картинам, зато легко ассоциируются с концом света. Черно небо, снег и огонь – вполне подходящие символы для земли, над которой навис гнев Божий.

Двенадцать – ключевое число поэмы, и множество ассоциаций можно связать именно с ним. Прежде всего, это двенадцать часов – полночь, двенадцать месяцев – конец года. Получается какое-то «пограничное» число, так как конец старого дня (или года), а также начало нового – это всегда преодоление некоего рубежа, шаг в неизвестное будущее. У А. Блока таким рубежом стало падение старого мира.

Неясно, что впереди. Наверное, «мировой пожар» вскоре перекинется на все сущее. Другая числовая ассоциация – это двенадцать

апостолов. На это косвенно указывают и имена двух из них – Андрухи и Петрухи. Вспомним и историю апостола Петра, трижды отрекшегося от Христа за одну ночь. Но у А. Блока наоборот: Петруха за одну ночь трижды возвращается к вере и трижды вновь отступает. К тому же он – убийца своей бывшей возлюбленной.

*Замотал платок на шею –
Не оправиться никак.*

Платок, как петля, на шею, и Петр превращается в Иуду. А роль предателя Иуды играет Ванька (Иоанн).

*И идут без имени святого
Все двенадцать – вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...
Их винтовочки стальные
На незримого врага...*

Не очень-то благовидные дела творятся в революционном Петрограде, оттого, вероятно, вечер и ночь – самое подходящее для них время суток. Да еще ветер бушует, сбивает с ног. Это природное явление и символ очистительной силы, сносящей все ненужное, искусственное, чужеродное.

*Ветер веселый
И зол, и рад.
Крутит подолы,
Прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат: «Вся власть Учредительному Собранию».*

В стихийном бунте поэт показывает не только разрушительную, но и созидательную силу.

Недаром впереди революционного патруля оказывается Иисус Христос. Блок только обозначил будущее, оно еще высветится ярко и зримо в других его произведениях. Здесь же крепко “держится”, стараясь не отстать от настоящего, призрак старого мира – голодный пес. Его невозможно отогнать, как нельзя в единый миг стряхнуть с себя бремя прошлого, оно неотступно преследует по пятам каждого.

*Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу!
Старый мир, как пес паршивый,
Провались – поколочу!..
Скалит зубы – волк голодный –
Хвост поджал – не отстает –
Пес голодный – пес безродный!..*

Таким образом, становится понятно, что литературная символика способна тонко выразить симпатию к герою или личный взгляд автора на что-то важное.

Блок использует ее во всей полноте, делая ссылки на произведения других писателей или оперируя понятными без всяких пояснений образами, такими, как цвет, стихия ветра. Поэма «Двенадцать» полна загадок и откровений, она заставляет задумываться над каждым словом, каждым знаком с целью правильно расшифровать его. Это произведение хорошо иллюстрирует творчество Александра Блока, по праву занимающего свое место в ряду знаменитых символистов. Кто эти двенадцать? Куда они идут? И почему впереди всех этот странный «Иисус Христос» в белом венце из роз и с красным флагом? Блок позволяет читателям самим разобраться в этом, а в заключительной части он собирает вместе все самое важное и помогает нам проникнуть взглядом сквозь вьюгу и мглу, чтобы мы поняли Тайну. Блок, вероятно, предвидел еще большие жертвы и потери и оказался провидцем. Двадцатый век принес России огромные испытания, которые потребовали от страны напряжения всех душевных и физических сил [5].

Литература

1. Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. А. Блока / Д. Е. Максимов. – Л.: Сов. писатель, 1975. – С. 6-143. **2. Свободная** энциклопедия [Электронный ресурс] / Режим доступа к ресурсу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. **3. Блок А.** Собрание сочинений: В 8 т. / А. А. Блок. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 6. – С. 9-20. **4. Долгополов Л. К.** Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков / Л. К. Долгополов. – М.–Л.: Наука, 1964. – 326 с. **5. Роль символики в раскрытии идейного замысла поэмы «Двенадцать» А. А. Блока** [Электронный ресурс] / Режим доступа к ресурсу: <http://www.coolreferat.com>.

Коновал Д.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ У СВІТОВІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

На межі XIX–XX століть у літературі та мистецтві в цілому утверджується новий напрямок авангардизму – експресіонізм (фр. expression – вираження). Його основними представниками в європейській літературі стали поети – Г. Бенн, Й. Бехер, Я. Ван-Годдис, Ф. Верфель, Г. Гейм, Г. Тракл; прозаїки – К. Едшмід, Г. Мейрінк, Л. Франк [5, с. 64–68]. В українській літературі він представлений творчістю В. Стефаніка,

традиції якого підтримали Т. Осьмачка, М. Куліш, О. Довженко, у сценічному мистецтві – Лесь Курбас [1, с. 96–97]

Мета публікації – визначити творчість В. Стефаніка в контексті світових експресіоністичних традицій.

Представники експресіонізму прагнули знайти спільну основу в людині, тварині та рослині, тобто в тому, що створив Бог. Основні мотиви їхніх творів багатогранні: увага до простої людини-трударя, пошук коренів людського зла, впевненість у тимчасовій відсутності добра; сенс страждання і смерті людини; паралельне існування прекрасного і потворного; готовність допомогти ближньому; взаємозв'язок усього суцього на Землі.

Одним із кращих зразків творів, написаних у традиціях експресіонізму, вважаємо новелу В. Стефаніка «Камінний хрест», написану на основі подій 1890–1910 рр., коли безпросвітні злидні гнали галицьких селян в еміграцію до Америки. Головний герой новели – Іван Дідух. Це селянин-трудівник, який обробляє горб, що тримає його на цій Землі. Усе життя Іван працює, запрягши себе поряд із конем. І хоч праця на горбу виснажувала його сили, вона приносила йому радість і щастя: Іван любив свій горб і намагався перетворити його на родючу ниву. Але, орючи землю, Іван Дідух порушував довкілля: «придорожнє зілля й бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди» [6, с. 44], які знищують цілісність.

Символічний образ будяка, який уп'явся в ногу селянина, уособлює прокляття Землі людям за порушення гармонії в природі. У творі йдеться про паралельне існування добра і зла, прекрасного і потворного. Потворне допомагає виявити красу і колорит справжнього життя, воно натякає на причини людських страждань. Автор не ідеалізує головного героя, і в той же час ставиться до нього із симпатією – тінь Івана на горбі порівнюється з тінню велетня [3, с. 42–43]. Але його тінь «просувається нивами й заслоняє їм сонце» [6, с. 44]. Здається, селянин розуміє цілісність світу, тому й виконує місію, покладений на нього Богом. Якщо це так, то й він, простий селянин, – творець Всесвіту.

Проблема, визначена у темі твору, ще більше загострюється, коли Дідух разом зі своєю дружиною вирішує поїхати до Канади. Від'їзд на чужину ще більше порушує зв'язок із навколишнім середовищем: зникає відчуття єдності з Космосом, рідною землею, людьми. Іванові здається, що він «кам'яніє». Образ-символ каменя тлумачиться літературознавцями як омертвіння душі [2, с. 19]. «Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі» [6, с. 46]. Якщо Дідуха сприймати як камінь, то перлина, яка в художній літературі ототожнюється з чимось чистим, кришталем, – символ того духовного життя, яке котиться по мертвому камені. Драматизм

переживань головного героя посилюється майстерно підібраними елементами: тужливий спів із старим Михайлом, танок із дружиною, камінний хрест на пагорбі. Таким чином, В. Стефаник у новелі «Камінний хрест» показав, що основна причина людських страждань у діях самої людини, якщо людина порушує космічну цілісність, їй ніколи не побачити раю у своєму краї [3, с. 47].

У творах експресіоністів важливе місце займає проблема вини і кари. Вони переконані, що земне життя – фільтр, який може очистити людину і привести до Бога. Втрачаючи віру в Бога, людина втрачає мету життя, добровільно карає себе, очищаючи душу. Кожен із нас бере на себе відповідальність за провини людства. На думку експресіоністів, біль, страждання дають можливість людині осмислити суть існування, сенс буття. У їх творах важливе місце займає смерть, нею закінчуються людські страждання. Мотив смерті є в творах В. Стефаника «Шкода», «Скін», «Портрет», «Сама-саміська» [2, с. 16].

За К'ркегором, страждання – це випробування, яке надсилається згори, щоб допомогти реалізувати власну самість, власну неповторну екзистенцію. Нерідко тему смерті експресіоністи подають з ілюстрацією розпаду тіла людини [5, с. 65].

Експресіонізм виникає як форма протесту проти війни, приреченості людини і смерті. Експресіоністи вважають, що людство знаходиться напередодні апокаліптичної катастрофи, світ ворожий для людини, вона приречена на муки і страждання. Твори експресіоністів пройняті болем за людину. У творах австрійського художника А. Райнера людина деформована, зі зламаним тілом і очима, зафарбованими темним кольором. Більшість його творів – домальовані фотографії реальних людей, у яких відчувається прагнення художника передати страх, муку людини [5, с. 68].

Отже, експресіонізм став одним з провідних творчих напрямків в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, особливо виявившись у творчості В. Стефаника, який продовжив традиції світової літератури.

Література

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк – Львів, 1999. – С. 96–98. **2. Кубинський М.** Стильові особливості новел В. Стефаника / М. Кучинський // Дивослово. – 1995. – № 5–6. – С. 15–20. **3. Кодак М.** Психологізм і поетика творчості Василя Стефаника / М. Кодак // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 40–49. **4. Пахаренко В. І.** Імпресіонізм. Експресіонізм // Українська мова і література в школі. – 2002. – №1. – С. 52–58. **5. Ференц Н. С.** Основи літературознавства / Н. С. Ференц. – Ужгород, 2009. – С. 63–74. **6.**

Константинова Е.

ТЕМА ЛЮБВИ В «ТЕМНЫХ АЛЛЕЯХ» И. А. БУНИНА

*Всякая любовь – великое счастье,
даже если она не разделена.*

И. А. Бунин

Иван Алексеевич Бунин – тонкий лирик, способный передать любые оттенки душевного состояния. Почти все произведения его посвящены любви. Бунин писал о вечных темах: о Родине, о природе, о любви. Как он сказал: «Писать о главном: о любви и смерти, о болезни и ревности, о юности и старости – это писать о том, чем жил и чем всегда будет жить человек, независимо от исторического времени и от условий его существования». Эти темы касаются каждого, интересуют каждого. И я хочу затронуть тему, которая была, есть и всегда будет актуальна. Это тема любви. Она сквозным лучом проходит через произведения Бунина.

Цикл рассказов «Тёмные аллеи» является вершиной бунинского мастерства. И не случайно вся эта книга целиком о любви. Я думаю, что в своих произведениях Бунин показал любовь по-особенному, не так как другие писатели. По Бунину, «всякая любовь великое счастье, даже если она не разделена». «Разве бывает несчастная любовь?» – спрашивает героиня рассказа «Натали». Любовь может длиться несколько секунд, а может – и всю жизнь, как в «Тёмных аллеях» Надежда любила Николая Алексеевича. Мгновения любви становятся вершиной жизни человека, вершиной его чувств, переживаний, страстей. Только полюбив, человек по-настоящему может понять не только другого человека, но и познать самого себя.

В цикле «Тёмные аллеи» Бунин пишет о незабвенном, о том, что оставляет глубокий след в человеческой душе. У многих бунинских героев в книге «Тёмные аллеи» любовь уже в прошлом, но все они вспоминают её с большой теплотой, живут счастливыми воспоминаниями. Любовь для них не прошла бесплодно, она возвысила их души. В рассказе «Руся» господин, путешествующий с супругой, неожиданно вспоминает события двадцати летней давности, то «удивительное лето», которое запомнил на всю жизнь. В поезде он произнёс гениальную фразу: «Amata nobis quantum amabitur nulla!», что в переводе значит: «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!». В этом – весь Бунин.

В произведениях И. А. Бунина находит выражение концепция человеческой жизни, возможности счастья на земле. Сильная и глубокая

истинная любовь по мысли писателя – это всегда «солнечный удар». Она не может сосуществовать с повседневностью. Любовь бунинских героев чиста, светла и прекрасна, она как бы говорит: «Там, где я стою, не может быть грязно!».

Рассказ «Чистый понедельник» вызвал к жизни многочисленные интерпретации, но все исследователи сходятся в одном: он построен на контрасте. Рассказ «Чистый понедельник» удивительно прекрасен и одновременно трагичен. Встреча двух людей приводит к возникновению прекрасного чувства – любви. Но ведь любовь – это не только радость, это огромное мучение, на фоне которого кажутся незаметными многие проблемы и неприятности. В рассказе было описано, как именно встретились мужчина и женщина. Но начинается повествование с того момента, на который их отношения уже продолжались достаточно давно. Бунин обращает внимание на мельчайшие подробности, на то, как «темнел московский серый зимний день», или на то, куда ездили обедать влюбленные – «в «Прагу», в «Эрмитаж», в «Метрополь».

Трагедия расставания предчувствуется уже в самом начале рассказа. Главный герой не знает, к чему приведут их отношения. Об этом он предпочитает просто не задумываться: «Чем это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать: было бесполезно – так же, как и говорить с ней об этом: она раз навсегда отвела разговоры о нашем будущем». Почему героиня отвергает разговоры о будущем? Она не заинтересована в продолжении отношений любимым человеком? Девушка любит окружать себя красивыми вещами, она образованна, утонченна, умна. Но вместе с тем она кажется какой-то удивительно отстраненной от всего, что окружало ее: «Похоже было на то, что ей ничто не нужно: ни цветы, ни книги, ни обеды, ни театры, ни ужины за городом». При этом она умеет наслаждаться жизнью, получает удовольствие от чтения, от вкусной еды, интересных впечатлений. Казалось бы, влюбленные имеют все, что необходимо для счастья: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами». Сначала может показаться, что в рассказе описана настоящая любовная идиллия. Но на самом деле все было совсем иначе.

Главному герою не случайно приходит в голову мысль о странности их любви. Девушка всячески отрицает возможность брака, она объясняет, что не годится в жены. Девушка не может найти себя, она пребывает в раздумьях. Ее привлекает роскошная, веселая жизнь. Но одновременно она противится ей, желает найти для себя что-то иное. В душе девушки возникают противоречивые чувства, которые непонятны многим молодым людям, привыкшим к простому и беззаботному существованию.

Любовь и трагедия в этом рассказе идут рука об руку, как, впрочем, и во многих других произведениях Бунина. Любовь сама по себе представляется не счастьем, но тяжелейшим испытанием, которое нужно перенести с честью. Любовь посылается людям, которые не могут, не умеют вовремя ее понять и оценить.

Влюбленные разлучаются не потому, что складываются неблагоприятные обстоятельства. На самом деле причина совсем в ином. Причина – в возвышенной и одновременно глубоко несчастной девушке, которая не может найти для себя смысл существования. Она не может не заслуживать уважения – эта удивительная девушка, которая не побоялась так резко изменить свою судьбу. Но вместе с тем она кажется непостижимым и непонятым человеком, так непохожим на всех, кто ее окружал.

Сборник рассказов «Темные аллеи», созданный в годы второй мировой войны в эмиграции, Бунин считал самым лучшим, что написал в жизни. Чистым родником душевного подъема был он для писателя в это непростое время. Тема любви объединяет все новеллы цикла. Часто это чувство трагично. Оно не приносит ни «счастья», ни «несчастья». Но катастрофичность – в самой природе любви, по мнению И. А. Бунина. Любовь – неподвластное разуму чувство, ее нельзя поймать, остановить. Это дар, недоступный анализу.

Рассказ «Темные аллеи», давший название сборнику, был написан, по признанию самого Бунина, «очень легко, неожиданно».

История отношений Надежды и Николая Алексеевича, героев рассказа «Темные аллеи», проста, как сама жизнь. Через тридцать лет встретились люди, когда-то очень любившие друг друга. Она – хозяйка «частной горницы» при почтовой станции, он – «стройный старик-военный», остановившийся в осеннее ненастье отдохнуть и пообедать. Владелицей теплой и опрятной горницы оказалась Надежда, «красивая не по возрасту женщина», темноволосая, «с темным пушком на верхней губе». Она узнала бывшего возлюбленного сразу, сказала, что замуж не выходила, потому что любила всю жизнь его, несмотря на то что «бессердечно» он ее бросил. Простить же так и не смогла. Николай Алексеевич женился, как ему казалось, по любви, но счастлив не был: оставила жена, изменив тому, который ее «без памяти любил», сын вырос «негодяем» и «мотом».

Вот, кажется, и вся история, в которой поправить ничего нельзя. Да и надо ли что-то менять? На такие вопросы Бунин не дает ответов. Мы же не знаем, что было в прежней жизни наших героев. Однако думается, что легким флиртом казались тогда Николаю Алексеевичу отношения с крепостной красавицей Надеждой. Он и теперь недоумевает: «Какой

вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?»

У Надежды же ничего не осталось в жизни, кроме воспоминаний о первой любви, хотя она крепко живет, «деньги в рост дает». Ее уважают за справедливость, за прямоту, за ум. Бывшая крепостная осталась нравственно цельной, заставила уважать себя.

Николай Алексеевич уехал, не справившись с нахлынувшими чувствами, вспоминая волшебные стихи, которые когда-то читал любимой: «Кругом шиповник алый цвет, стояли темных лип аллеи...».

Значит, след в душе остался достаточно глубокий, не отступали воспоминания. Да и кому не лестно быть единственным в жизни? Заноза в сердце засела крепко, теперь уже навсегда. А как же иначе? Ведь выяснилось, что больше любви и не случилось. Шанс дается только один раз. Им нужно было воспользоваться, пережив, возможно, разрыв с родными, непонимание и осуждение друзей, а может, и отказавшись от карьеры. Все это по плечу настоящему Мужчине, способному любить и защищать свою Женщину. Для такого нет сословных различий, он не принимает закон общества как обязательный, а бросает ему вызов.

Но наш герой не может, ни понять, ни оценить своих поступков, поэтому покаяния не происходит. Зато любовь живет в сердце Надежды, которая не опускается до упреков, жалоб, угроз. Она полна человеческого достоинства и благодарна судьбе, подарившей ей на закате дней встречу с тем, которого она когда-то «Николенькой звала», которому отдала «свою красоту, свою горячку».

Истинная любовь ничего не требует взамен, ничего не просит. «Любовь прекрасна», ибо только любовью можно ответить на любовь...

Цикл «Темные аллеи» является своеобразным альбомом, в котором собраны скорее не рассказы, а жизненные зарисовки. В них нет чувства законченности, но все же каждое – уникальная история любви. У Бунина нет рассказа, который бы заканчивался счастливо. Я считаю любовь большим счастьем, выпавшим на долю людей. Но автор дарит героям лишь минуты наслаждения, заставляя платить за это дорогой ценой. Возможно, Бунин считает важным показать читателю не столько саму любовь, сколько те чувства, которые она влечет за собой. Да, произведения посвящены любви простой и обычной, со своими страстями и переживаниями, но все это передается автором через призму реального времени переломной эпохи.

Литература

1. Бунин И. А. Чистый понедельник, «Темные аллеи» / И. А. Бунин
// Режим доступа : www.litra.ru.

К ВОПРОСУ О ПРЕОБЛАДАНИИ МУЖСКОГО НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ И ЖИЗНИ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

«Зинаида Гиппиус – одна из центральных фигур поэзии и прозы Серебряного века, религиозного Возрождения начала века и литературы русского зарубежья, чьи наиболее интересные произведения появились именно в эмиграции» [1]. Как и многие другие писатели-эмигранты, вышедшие из символизма, она отвергала позитивизм и приложение материализма к проблемам искусства и литературы. «Отклоняя социологизированное понимание искусства, идущее от Чернышевского, Михайловского, Плеханова, она проявляла глубокое уважение к общечеловеческой культуре, противопоставляя идеи свободы утвердившемуся в советской России тоталитаризму и партийной литературе» [1].

Помимо лирических стихов, в которых явно видны мотивы трагической замкнутости, отъединенности от мира, волевого самоутверждения личности, у Зинаиды Николаевны была весьма интересная манера письма. А именно она писала стихотворения от мужского лица. В качестве примера обратимся к характерному стихотворению «К пруду» (1895):

*Не осуждай меня, пойми:
Я не хочу тебя обидеть,
Но слишком больно ненавижу, –
Я не умею жить с людьми.
И знаю, с ними – задохнусь.
Я весь иной, я чуждой веры.
Их ласки жалки, ссоры серы...
Пусти меня! Я их боюсь.
Не знаю сам, куда пойду.
Они везде, их слишком много...
Спускаюсь тропинкою отлогой
К давно затихшему пруду.
Они и тут – но отвернусь,
Следов их наблюдать не стану,
Пускай обман – я рад обману...
Уединенью предаюсь.
Вода прозрачнее стекла
Над ней и в ней кусты рябины.
Вдыхаю запах бледной тины...
Вода немая умерла.
И неподвижен тихий пруд...*

*Но тишине не доверяю,
И вновь душа трепещет, – знаю,
Они меня и здесь найдут.
И слышу, кто-то шепчет мне:
«Скорей, скорей! Уединенье,
Забвение, освобожденье –
Лишь там... внизу... на дне... на дне...» [2, с. 40 – 41]*

Разбирая ее стихи, Иннокентий Анненский напишет: «Для З. Гиппиус в лирике есть только безмерное Я, не ее Я, конечно, не Его вовсе. Оно – и мир, оно – и Бог; в нем и только в нем ужас фатального дуализма.» А Роман Гуль увидит «страшное двойное лицо», и «раздвоенность», даже «двоедушие», Корней Чуковский – «манию противоречия». Другими словами, речь шла о «вселенной» поэта Гиппиус, которую не спутаешь ни с чьей другой. Она прорывалась в стихах к самой себе, к такой, какою была [3].

Как поэт З. Гиппиус сформировалась рано. Стихи она начала сочинять в семилетнем возрасте. В первом она писала:

*Давно печали я не знаю
И слез давно уже не лью.
Я никому не помогаю,
Да никого и не люблю.
Людей любить –
сам будешь в горе.
Всем не поможешь все равно.
Мир что большое сине море,
И я забыл о нем давно.
В последнем:
Я на единой мысли сужен,
Смотрю в сверкающую тьму,
И мне давно никто не нужен,
Как я не нужен никому.*

Она любила одеваться в мужское, как Жанна д'Арк или Надежда Дурова. В стихах, статьях говорила о себе в мужском роде, подписывалась мужскими псевдонимами: Антон Крайний, Лев Пуццин, Товарищ Герман, Никита Вечер.

Многих это раздражало, некоторых пугало, третьих отталкивало, а она, не обращая внимания ни на первых, ни на вторых, ни на третьих, кроме своего мужа Дмитрия Сергеевича Мережковского – он всегда и во всем оставался единственным авторитетом, к голосу которого она прислушивалась, была единственно такой, какой могла быть. Идеи часто вырабатывали вдвоем, но случалось ей и опережать в чем-то своего мужа.

Она бросала зерна в уваженную почву, он наращивал плоть, бережно, выращивал, оттачивал, придавал форму.

Сразу после свадьбы Гиппиус и Мережковский переехали в Петербург и поселились в небольшой съемной квартире: у каждого была отдельная спальня, собственный кабинет и общая гостиная, где они принимали гостей – поэтов, писателей, художников, религиозных и политических деятелей. Гиппиус стала царицей этого блестящего литературного салона. Не хозяйкой, а именно царицей. Хрупкая, капризная девочка, которую поначалу воспринимали лишь как тень знаменитого мужа, сумела сломать все возможные стереотипы и завоевать среди современников титул «декадетской мадонны» – вдохновительницы и одного из самых беспощадных критиков своей эпохи. Для молодого литератора оказаться в салоне Гиппиус означало получить путевку в жизнь.

«Андрей Белый, завсегдаей её литературного салона, в мемуарах «Начало века» довольно язвительно описывает свою первую встречу с «дерзкой сатанессой»: «Тут зажмурил глаза; из качалки – сверкало; 3. Гиппиус, точно оса в человеческий рост... ком вспученных красных волос (коль распустит – до пят) укрывал очень маленькое и кривое какое-то личико; пудра и блеск от лорнетки, в которую вставился зеленоватый глаз; перебирала граненые бусы, уставясь в меня, пятя пламень губы, осыпаяся пудрою; с лобика, точно сияющий глаз, свисал камень: на черной подвеске; с безгрудой груди тархтел черный крест; и ударила блесками пряжка с ботиночки; нога на ногу; шлейф белого платья в обтяжку закинула; прелесть ее костяного, безбокого остова напоминала причастицу, ловко пленяющую сатану» [1].

Да, она сильно красилась: густой слой румян и белил придавал её лицу вид маски. В XIX веке так откровенно красились только актрисы. Гиппиус тоже была актрисой. Она играла людьми. Очаровывала, а потом окатывала ушатом ледяной надменности, злыми насмешками и откровенным презрением. Её ненавидели, терпеть не могли её дурацкий лорнет, который она подносила к близоруким глазам, бесцеремонно разглядывая собеседника.

Но критиком она была знаменитейшим. Обычно писала под мужскими псевдонимами, как уже было сказано – самый известный из которых – Антон Крайний, но все знали, кто скрывается за этими мужскими масками. Проницательная, дерзкая, в иронически-афористичном тоне Гиппиус писала обо всем, что заслуживало хоть малейшего внимания. Ее острого языка боялись, ее многие ненавидели, но к мнению Антона Крайнего прислушивались все.

Стихи, которые она всегда подписывала своим именем, были написаны в основном от мужского лица. В этом была и доля эпатажа, и проявление ее действительно в чем-то мужской натуры (недаром говорили, что в своей семье Гиппиус – муж, а Мережковский – жена; она оплодотворяет его, а он вынашивает ее идеи), и игра. Зинаида Николаевна была непоколебимо уверена в собственной исключительности и значительности, и всячески пыталась это подчеркнуть.

Едкие публикации под мужскими псевдонимами – меньшее, на что была способна Гиппиус. Гораздо больший резонанс вызывала манера носить мужское платье и писать стихи, под которыми она ставила своё имя, от мужского лица. В этом видели – ни больше, ни меньше – сознательную попытку отречься от «женственности как от ненужной слабости» [3].

Правда, это порой вызывало противоположное впечатление: «Для знаменитого портрета кисти Бакста (1906) Зинаида Гиппиус позировала в костюме щёголя XVIII века – камзол, узкие панталоны и батистовая манишка, непокорные волосы забраны в пышную причёску, тонкие губы застыли в презрительной усмешке, а взгляд холоден и насмешлив. Вряд ли можно представить себе что-то более женственное, чем эта деланная небрежность» [2].

Нам кажется, что подобным стилем в одежде и поведении З. Гиппиус хотела понять и погрузить всех читательниц в мир мужской жизни и понять психику поведения мужчин...

Более того, она пыталась скрыть свое собственное лицо, пытаясь таким образом научиться не страдать. Обладающая ранимой, сверхчувствительной натурой, Гиппиус специально ломала, переделывала себя, чтобы обрести психологическую защиту, обрести панцирем, охраняющим ее душу от повреждений. А поскольку, как известно, лучший способ защиты – нападение, Зинаида Николаевна избрала столь вызывающий стиль поведения. Только в лирике она иногда становилась собой, хотя бы в чувствах, проступающих сквозь мужскую оболочку:

*В вечерний час уединенья,
Уныния и утомленья,
Один, на шатких ступенях,
Ищу напрасно утешенья,
Моей тревоги утоленья
В недвижных, стынувших водах.
Лучей последних отраженья,
Как небывалые виденья,
Лежат на сонных облаках.
От тишины оцепенья*

*Душа моя полна смятенья...
О, если бы хоть тень движенья,
Хоть звук в тяжелых камышах!
Но знаю, миру нет прощенья,
Печали сердца нет забвенья,
И нет молчанью разрешенья,
И все навек без измененья
И на земле, и в небесах. [2, с. 36 – 37]*

Поначалу её стихи не были приняты. «Электрические», как называл их сам И. Бунин, «строчки как будто потрескивают и светятся синеватыми искрами», добавлял Г. Адамович, – они были так не похожи на «хорошую литературу» шестидесятников. Когда в Россию пришёл символизм, именно этим «электрическим» рифмам, наряду с поэзией Брюсова, Сологуба, Бальмонта, было суждено встать у истоков нового движения и возрождённой эстетики сместить с литературного пьедестала главенствующую идею «гражданско-обличительной пользы» [3].

Написавший «Путеводитель по Серебряному веку» Б. И. Тух, считал, что у З. Гиппиус и Д. Мережковского был белый брак (то есть без физической близости) [4, с. 29 – 34]. Подобное в те годы имело распространение среди творческих людей. Нам кажется, что именно литературная деятельность стала для живущей по правилам выдуманной ею игры Зинаиды Николаевны. Именно в нем и прорывалось её женское начало, скрытое под мужской маской:

*Там, в зарослях, над речкой, на горбе,
где только ветер пролетает, плача, –
преступница, любовь моя, тебе
я горькое свидание назначил.
Кустарник кучился и сыро прел,
дорога липла, грязная, у склона,
и столбик покосившийся серел,
а в столбике – забытая икона...
Прождать тебя напрасно не боюсь:
ты не посмеешь не услышать зова...
Но я твоей одежды не коснусь,
я не взгляну, не вымолвлю ни слова –
пока ты с плачем ветра не сольешь
и своего рыдательного стона,
пока в траву лицом не упадешь
не предо мной – пред бедною иконой...
Не сердце хочет слез твоих... Оно,
тобою полное, – тебя не судит.*

*Родная, грешная! Так быть должно,
и если ты еще жива – так будет!* [2, с. 376 – 377]

Почему у столь одаренного поэта как Зинаида Николаевна Гиппиус преобладает мужское начало в лирической героине и не только? Вероятно, Зинаида Николаевна хотела понять и погрузить всех читательниц в мир мужской жизни и понять психику поведения мужчин. Правда, смотрела она на них глазами женщины-подростка.

Литература

1. www.liveinternet/gippius.ru. 2. Гиппиус З. Лирика. – Минск : Харвест; М. : АСТ, 2003. – 416 с. 3. www.mir-stihov.info/gippius.html. 4. Тух Б. И. Путеводитель по Серебряному веку: Краткий популярный очерк об одной эпохе в истории русской культуры. – М. : Изд-во «Октопус», 2005. – 208 с.

Липитюк Е.

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ»

На сегодняшний день до сих пор существует большое количество споров и разногласий по теме «Смысл названия повести М. А. Булгакова «Собачье сердце».

В данной статье мы решили рассмотреть наиболее обсуждаемые варианты и попытаться сделать из них вывод.

Повесть «Собачье сердце», как и другие произведения писателя, сложная и многозначная по своему идейно-художественному смыслу. Поскольку в России она опубликована недавно, то критических работ, специально посвященных «Собачьему сердцу», как, впрочем, и сатире Булгакова вообще, крайне мало [1].

Но перед началом нашей работы обратимся все же к истории и биографии самого автора.

Творчество М. А. Булгакова — крупнейшее явление русской художественной литературы XX века. Основной его темой можно считать тему «трагедии русского народа».

Наиболее откровенные взгляды М. А. Булгакова на судьбу своей страны выражены в повести «Собачье сердце».

В основе повести лежит великий эксперимент. Главный герой повести — профессор Преображенский, являющий собой тип людей, наиболее близких Булгакову, тип русского интеллигента, — задумывает своеобразное соревнование с самой Природой.

Для создания нового человека ученый берет гипофиз «пролетария» — алкоголика и тунеядца Клима Чугункина. И вот в результате

сложнейшей операции появляется безобразное, примитивное существо, целиком унаследовавшее «пролетарскую» сущность своего «предка» [2].

Но все же вернемся к главной теме нашей статьи и попытаемся ответить на поставленную задачу.

Существуют сведения, что само название «Собачье сердце» взято из трактирного куплета, помещенного в книге А. В. Лейферта «Балаганы» (1922):

«...На второе пирог — Начинка из лягушачьих ног, С луком, перцем, Да с собачьим сердцем».

Такое название может быть соотнесено с прошлой жизнью Клима Чугункина, зарабатывавшего на жизнь игрой на балалайке в трактирах [3].

Существует так же и другая версия создания названия. Если внимательно проанализировать текст, то можно прийти и к другому выводу о создании и смысле названия.

Из дневника Профессора Преображенского: «23-го декабря. В 81/2 часов вечера произведена первая в Европе операция по профессору Преображенскому: под хлороформным наркозом удалены яички Шарика и вместо них пересажены мужские яички с придатками и семенными канатиками, взятыми от скончавшегося за 4 часа 4 минуты до операции мужчины 28 лет и сохранившимися в стерилизованной физиологической жидкости по профессору Преображенскому.

Непосредственно вслед за сим удален после трепанации черепной крыши придаток мозга – гипофиз и заменен человеческим от вышеуказанного мужчины.

Истрчено 8 кубиков хлороформа, 1 шприц камфоры, 2 шприца адrenalина в сердце.

Показание к операции: постановка опыта Преображенского с комбинированной пересадкой гипофиза и яичек для выяснения вопроса о приживаемости гипофиза, а в дальнейшем – о его влиянии на омоложение организма у людей» [4].

То есть, можно сделать вывод, что сердце собачье у Шарика осталось, а пересадили мужские яичники и гипофиз в мозг.

Выходит, что получился человек – но с собачьим сердцем.

Конечно, не этот научный эксперимент сам по себе стремится изобразить в своей повести Михаил Афанасьевич Булгаков. Повесть основана прежде всего на аллегории. Речь идет не только об ответственности ученого за свой эксперимент, о неспособности увидеть последствия своих действий, о громадной разнице между эволюционными изменениями и революционным вторжением в жизнь.

Повесть «Собачье сердце» несет в себе предельно четкий авторский взгляд на все, что происходит в стране.

Все, что происходило вокруг и что именовалось строительством социализма, тоже воспринималось М. А. Булгаковым именно как эксперимент — огромный по масштабам и более чем опасный. К попыткам создания нового, совершенного общества революционными, т. е. оправдывающими насилие, методами, к воспитанию теми же методами нового, свободного человека он относился крайне скептически. Он видел, что в России тоже стремятся создать новый тип человека. Человека, который гордится своим невежеством, низким происхождением, но который получил от государства огромные права [2].

Булгаков в «Собачьем сердце» пародировал усилия большевиков создать «нового человека», путем тотальной пропаганды создать идеальный тип строителя социалистического общества, человека, который не был бы обременен грузом прежней, дореволюционной культуры и нравственности. Полиграф Полиграфович Шариков девственен в культурном отношении и освобожден от такой химеры, как совесть. В этом его огромное преимущество перед Филиппом Филипповичем Преображенским и секрет его идеальной приспособленности к жизни в социалистическом обществе. Данное обстоятельство и не учел гениальный, но политически наивный профессор [5].

Также смысл названия может заключаться в самих людях, таких, как Швондер. Им никто не пересаживал собачьих сердец, они у них с рождения. Швондер — это человек без своего духовного мира, бездельник, хам. Можно сказать, что он создан искусственно, Швондер не имеет собственного мнения. Все взгляды были навязаны ему.

Швондер — воспитанник пролетариата. Пролетариат — это группа людей, поющих о светлом будущем, но ничего при этом не делающих целыми днями. Именно эти люди не знают ни жалости, ни скорби, ни сочувствия. Они не культурны и глупы. У них собачьи сердца с рождения, хотя не все собаки имеют одинаковые сердца [2].

В биографии М. Булгакова, написанной Э. Проффер в 1984 г., «Собачье сердце» рассматривается как «аллегория революционной трансформации советского общества, рассказ-предостережение об опасности вмешательства в дела природы».

Таким образом, центральной проблемой повести «Собачье сердце» становится изображение состояния человека и мира в сложную переходную эпоху [6].

Опираясь на следующую цитату из книги, можно все-таки и склониться к теории о том, что М. А. Булгаков хотел сделать акцент именно на людях, именно на определенном слое населения в то время — пролетарии.

«– <...> Сейчас Шариков проявляет уже только остатки собачьего, и поймите, что коты – это лучшее из всего, что он делает. Сообразите, что весь ужас в том, что у него уж не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе!» [4].

Когда Шарик становится человеком, его первые фразы представляют собой бессвязные непристойности, обрывки разговоров. Примечательно первое слово Шарикова — «Абыр-валг», то есть название «Главрыба», перевернутое наоборот. Сознание Шарикова также представляет собой перевернутое восприятие мира. Не случайно поэтому описание операции Булгаков сопровождает фразой: «Весь мир перевернулся дном вверх» [6].

У Булгакова фантастика ограничена описанием научного эксперимента с Шариковым. Но и этот вымышленный случай довольно рационально мотивирован с точки зрения науки и здравого смысла, что приближает его к реальности, все повествование в «Собачьем сердце» построено в тесной связи с действительностью 20-х годов и социальной проблематикой [7].

Таким образом каждый читатель может выбрать для себя одну из приведенных выше теорий. Но проведя анализ биографии и текста, мы все же пришли к выводу, что в названии повести кроется некая сатира о нравах и поведении людей того времени. Ведь согласно приведенным выше цитатам сущность названия кроется не в самом эксперименте. Сам эксперимент является вуалью того, что хотел донести автор для читателя.

Литература

1. Фуссо С. «Собачье сердце» неуспех превращения / С. Фуссо // Литературное обозрение. – 1991. – №5. **2. Электронный ресурс :** www.works.tarefer.ru/44/100148/index.html. **3. Электронный ресурс :** www.dic.academic.ru/dic.nsf/enc_bulgakov/119/ **4. Электронный ресурс :** www.klassika.ru/proza/bulgakov/dogheart.txt **5. Электронный ресурс :** www.litra.ru/composition/get/coid/00098101184864185204/woid/00086701184773069923/ **6. Электронный ресурс :** www.freesoch.com/sochineniya-povestiv-bulgakova-so **7. Шаргородский С.** Собачье сердце, или Чудовищная история / С. Шаргородский // Литературное обозрение. – 1991. – №5.

ОБРАЗ РЕБЕНКА В РАССКАЗЕ ТЭФФИ «ИСПОВЕДЬ»

«Лучшей, изящнейшей юмористкой нашей современности» называл Тэффи А. Амфитеатров. «Она единственная, оригинальная, чудесная Тэффи! – восклицал Куприн. – Любят её дети, подростки, пылкая молодёжь и зрелые люди труда, и посыпанные сединою отцы» [1, с. 23].

И. А. Бунин, не расточительный на похвалы, писал ей, уговаривая поберечь своё здоровье: «Помните, как дороги вы не одним нам, а великому множеству людей, вы, совершенно необыкновенная!» И ещё: «Всегда, всегда дивился вам, никогда за всю жизнь не встречал подобной вам! И какое это истинное счастье, что Бог дал мне знать вас!».

Действительно, смех Тэффи — явление уникальное не только в русской, но и в мировой литературе. Комизм рассказов строится на глубинном обнажении психологии человека, иногда смех окрашивается нотами грусти. Это роднит Тэффи с Чеховым, у которого она училась лаконизму, умению передать тончайшие нюансы настроений и чувства героев с помощью психологического подтекста [1, с. 22]. Благодаря этому образы выходят живыми, и создается впечатление, что речь персонажей не придумана, а записана на пленку и лишь затем отображена на бумаге.

«Тэффи не склонна людям льстить, не хочет их обманывать и не боится правды. Но с настойчивой вкрадчивостью, будто между строк, внушает она, что, как ни плохо, как ни неприглядно сложилось человеческое существование, жизнь все-таки прекрасна, если есть в ней свет, небо, дети, природа, наконец, любовь. Все о любви... Ни о чем другом она, в сущности, и не писала» [1, с. 23].

В творчестве Н. А. Тэффи есть две сквозные темы, которым она была верна всю свою жизнь, – дети и любовь. Именно в рассказах на эти темы наиболее ярко проявилось ее дарование, своеобразие ее видения мира.

Детская тема имела для нее особое значение, ибо находила непосредственный отклик в ее собственной душе, душе девочки-подростка. В очерке «Федор Сологуб» она вспоминала: «Как-то занялись мы с ним определением метафизического возраста общих знакомых. Установили, что у каждого человека, кроме его реального возраста есть еще другой, вечный, метафизический. Например, старику-шлиссельбуржцу Морозову мы сразу согласно определили 18 лет. — А мой метафизический возраст? — спросила я. — Вы же сами знаете — 13 лет» [1, с. 210].

«Тринадцать лет – возраст радости и муки, возраст ещё и уже, грань, балансируя на которой, можно заглянуть назад, в детство, и вперед,

в этот вожделенный мир, где живут «большие» – магическое и таинственное слово, мука и зависть «маленьких» [1, с. 112].

Она так описывала свое состояние, а иногда даже считала, что ей меньше метафизических лет: «Мне сегодня как будто одиннадцать лет, Так мне пусто, так просто, так весело». Удивительная молодость души, которую не сломали жизненные испытания, позволяла Тэффи говорить на языке ребенка, верить в те же чудеса, что и он, мечтать о волшебной стране «Нигде». Дети и звери ближе всего к земле, они еще не успели оторваться от нее, не «ерохтятся», как большие. Поэтому в произведениях Тэффи они противопоставлены жестокому и страшному миру взрослых.

Например, в рассказе «Исповедь» очень точно переданы переживания и угрызения совести девочки, которая думает, что совершила страшный грех. Грех же на самом деле состоял в том, что ребенок не смог пройти мимо круглой, ароматной ватрушки, и съел ее. Душевные переживания усугубляются еще осознанием девочки того что: «я не только украла, но еще и свалила грех на другого, на ни в чем не повинного домового». Для маленькой, неокрепшей личности это катастрофа, но и иначе поступить нельзя, т.к. очень «вкусной» на вид была ватрушка: «Подошла я к нянькиному окошку, гляжу – она, а сбоку из нее варенье сквозит. Захотелось посмотреть, неужели же она вся вареньем набита... К концу осмотра, когда дело уже окончательно выяснилось, от ватрушки оставался такой маленький огрызок, что ему даже некрасиво было на окошке лежать. Пришлось доесть насильно» [1, с. 83]. С помощью монолога раскрывается внутренний мир героини, восприятие ребенка с его противоречивостью и своеобразием детской ментальности. Выражается это при помощи противопоставления – антитезы, что сначала «захотелось посмотреть», а затем «пришлось доесть насильно».

Далее писательница показывает эволюцию и «масштабность» переживаний маленького ребенка, то как чиста и возвышена его душа, в сравнении со взрослой, что даже незначительный проступок воспринимается неискушенной личностью как глобальная катастрофа в жизни. «Грешная! Грешная!» – думаю я и слышу, как стучит в левом виске, и вижу, как дрожит согнувшаяся от теплой моей руки свеча» [1, с. 45]. При помощи сравнения ребенка с теплой свечей автор иллюстрирует взрослым как бережно необходимо обращаться с мягкой и теплой, как воск жизнью. И далее, при помощи градации, эмоциональных вопросов писательский талант Тэффи раскрывает, как буря в душе ребенка настигает своего апогея: ««Грешная! Грешная! Как признаюсь? Как расскажу? И разве можно все это рассказать? Батюшка и слушать не станет». Взрослые, совершая порой куда более серьезные ошибки и проступки не осознают всей их тяжести, и мало кто раскаиваются в содеянном. Почему так

происходит? Куда деваются хрустально-чистые детские души? Откуда появляются озлобленные и всегда занятые взрослые?» [1, с. 93].

В рассказах Н.А.Тэффи о детях нет обличительного пафоса, а есть искренняя любовь и где-то даже сопереживание и восхищение детским миром. Девочка так поглощена своим проступком, что ей трудно признаться в этом даже священнику и единственный выход она видит в смерти: «Он все будет каяться, каяться, а я за это время и умру. Но тут мне приходит в голову, что умереть без покаяния тоже нехорошо, и как быть – не знаю». Но чистая совесть не может выдержать такой груз и единым эмоциональным порывом ребенок все рассказывает исповеднику: «Батюшка! Батюшка! Я нянину ватрушку съела. Это я съела. Сама съела, а на другого свалила». Тройное признание «я съела» очищает ее, по телу пробегает волна облегчения и уже ничего не страшно: «Дрожу вся и уж не боюсь, что заплачу, уж ничего не боюсь». Чего, в сущности, бояться, все равно никто не узнает, не накажет. А боится маленькая девочка суда собственной совести: «Со мной все теперь кончено. Был человек – и нет его! Встать бы теперь перед иконой на колени, плакать, плакать и умереть» [1, с. 102].

Анализируя рассказы Н. А. Тэффи, посвященные детской теме, понимаешь, что дети осознают все гораздо больше, чем взрослые, и даже подражая и примеряя на себя взрослые роли, остаются непосредственными созданиями природы. В финале рассказа «Исповедь» девочка понимает, что нужно вести себя, как взрослая, не реветь, но побуждают ее чисто детские причины, чтоб сестры не дразнили: «Но вот подходит нянька. Лицо у нее будничное, всегдашнее. Чего она смотрит? Еще расскажет дома, что я плакала, а потом сестры дразнить станут. Я отвертываюсь, крепко тру платком глаза и нос. И не думала плакать. Чего ради?» [1, с. 98]. С одной стороны в этом монологе видна фраза, заимствованная из мира больших, например, возмущенно-обиженное восклицание «Чего ради!», которое нейтрализуется детским неологизмом «отвертываюсь», что вызывает у читателей добрую улыбку, а с другой стороны эту фразу можно трактовать, как заражающуюся у девочки зачатки кокетливой женщины. Но это уже другая тема произведений Тэффи.

Цитируя Г. Адамовича, который говорил о Тэффи: «Скучно жить на этом свете, господи!» – склонна была бы она сказать вслед за своим великим учителем. Но и «чудно жить!». Несмотря ни на что, особенно, когда умеешь посмеяться над собой, когда наблюдаешь за жизнью со стороны и создаешь на бумаге волшебную, добрую страну, в которой живут дети.

В этой стране днём и ночью беззаботно играют мальчики и девочки. Там не ведают они страха и обид, не сталкиваются с

непониманием взрослых, которые не задумываются о том, насколько хрупка и ранима маленькая душа. Там не возбраняется прихвастнуть – рассказать о коварстве разбойников и бескорыстии святых и героев. Там можно фантазировать и никто не прервёт, не скажет раздражительно: «Это неправда!» Там запросто можно придумать себе роковую любовь до гроба, поиграть в «донжуана» и долго – долго (ну, может, дня два) ходить с бледным лицом и даже отказываться при этом от бутербродов с ветчиной.

Таков мир детства глазами Тэффи – простой и добрый. И она, видя его таким, предостерегала взрослых: будьте осторожны, будьте внимательны. Не навредите. Ведь черты будущего характера, основы человеческой личности закладываются в детстве. Так сделайте же всё, чтобы жизнь «маленьких» как можно реже омрачалась столкновением с жестоким миром «больших». И тогда будут светиться радостью лица людей, а на сердце у них будет тепло и спокойно.

Литература

1. Тэффи Н. А. Все о любви / Н. А. Тэффи. – М. : Политиздат, 1991. – 430 с.

Луговская Ю.

«СТАРШИЙ СЫН» А. ВАМПИЛОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА

Самые ранние записи Вампилова, относящиеся к пьесе «Старший сын», датируются 1964 годом: название – «Мир в доме Сарафанова», будущие персонажи: Сарафанов Алексей Николаевич – полковник в отставке, Эмма – его дочь, Вася – его сын, девятиклассник, Забродин – студент на каникулах, Кемеровская – машинистка, Чистяков – инженер. Еще раньше в записных книжках Вампилова упомянуты имена и характеристики будущих персонажей, отличные от конечного варианта: «Николай Забродин – студент на каникулах, физик (22), босяк и фаталист (озлоблен). Алексей Николаевич Сарафанов – настройщик (50), добряк, жизнелюб, все понял и все простил, мягкий человек. Любит работу. Оленька Сарафанова – девушка, пробивающаяся на сцену. Трезва, холодна, но мила и т. д. Грета Комаровская – женщина, которая ждет случая. Секретарь-машинистка. Васенька Сарафанов – инфант, начинающий забулдыга, за спиной два первых курса. Юрий Чистяков – инженер, человек с московской пропиской, жених Оленьки.

Первый вариант пьесы был создан в 1965 году и опубликован отрывками под названием «Женихи» 20 мая 1965 года в газете «Советская молодежь». В 1967 году пьеса носит название «Предместье» и в 1968 печатается в альманахе «Ангара». В 1970 Вампилов дорабатывает пьесу

для издательства «Искусство», где «Старший сын» вышел отдельным изданием» [2].

Почти все герои Вампилова молоды и беспечны. Они веселы и легки на подъем, амбициозны, испытывают страх и боль. Они – это мы, со всеми нашими каждодневными проблемами и радостями. Беспечность – это маска, которая скрывает истинное состояние души человека, но однажды наступает день, когда герой Вампилова оказывается в такой ситуации, где необходимо показать свое истинное «я», сделать выбор, который повлияет на всю его дальнейшую судьбу. Такая ситуация возникает и в пьесе «Старший сын».

«Сам Вампилов утверждает, что пьеса «Старший сын» – это «комедия в двух действиях», но на самом деле эта – по-настоящему смешная – пьеса выводит зрителя на драматическое, если не сказать трагическое осмысление бытия и отношений между людьми. Есть основания утверждать, что в значительной степени это осмысление становится возможным благодаря ведущему мотиву произведения – «отцы и дети» [3, с. 46].

Произведение Вампилова «Старший сын» начинается со злой шутки двух молодых парней – Сильвы и Бусыгина. Они познакомились, случайно, на танцах. Встретив там же двух девушек, молодые люди ведут себя довольно банально, решив сразу же «приударить» за ними. Они провожают девушек домой, живущих в предместье, в надежде на продолжение знакомства, но их ожидает разочарование и плюс ко всему они опаздывают на электричку. Поздний вечер оказался достаточно холодным, поэтому студенту мединститута Бусыгину и агенту торговли Семену Севастьянову, по прозвищу Сильва, пришлось искать ночлег. Это оказалось нелегкой задачей – никто не соглашался пустить их к себе, принимая за простых воров или бандитов. Они стучатся в жилище одинокой тридцатилетней женщины Макарской, только что прогнавшей влюбленного в нее десятиклассника Васеньку, но и она прогоняет их. Тогда Бусыгин говорит: «У людей толстая кожа и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют...» [1, с. 69]. Вскоре, не знаящие куда деваться парни видят, как из подъезда выходит мужчина, с намерением поговорить с Макарской. Из разговора они узнают, что это Андрей Григорьевич Сарафанов. Они думают, что это свидание, и решают воспользоваться удобным случаем, чтобы в отсутствие Сарафанова побывать у него в квартире и немного согреться. Дома они застают расстроенного Васеньку, сына Сарафанова, который переживает свою несчастную любовь. Бусыгин делает вид, что давно знает его отца. Васенька встретил двух парней очень настороженно, а Бусыгин пытается его усостыжить, говоря: «Человек

человеку брат, надеюсь ты об этом слышал?» [1, с. 74]. Неправильно истолковав слова друга, Сильва подумал, что Бусыгин хочет разыграть парнишку, представившись сыном Сарафанова. Вдохновленный этой идеей, Сильва тут же выдает секрет о том, что Бусыгин сын Сарафанова, решивший наконец разыскать отца.

Сильва не прочь развить успех и склоняет Васеньку отметить событие – найти что-нибудь из спиртного и выпить по случаю обретения брата. Пока они празднуют на кухне, неожиданно появляется Сарафанов, ходивший к Макаарской обсудить Васеньку и его любовь к ней. Захмелевший Васенька сообщает ему сногсшибательную новость. Растерявшийся Сарафанов поначалу не верит, но, вспомнив прошлое, ищет себе оправдания: «Я был солдат! Солдат, а не вегетарианец!» [1, с. 78]. Он вспоминает Чернигов и женщину по имени Галина. Подсчитывает, что его сыну должно быть двадцать один год. Этот разговор слышит подслушивающий из кухни Бусыгин. Теперь он чувствует себя спокойнее и готов к встрече с «отцом». Сарафанов же, расспрашивая новоявленного сына, все больше и больше уверяется в том, что перед ним на самом деле его отпрыск, искренне любящий отца. Сарафанова можно понять, ведь он нуждается в любви, так как в его семье не все в порядке: младший сын влюбился и норовит отбиться от рук, дочка выходит замуж и собирается на Сахалин. Сам же он ушел из симфонического оркестра и играет на танцах и на похоронах, что скрывает от детей, которые тем не менее в курсе и только делают вид, что ничего не знают. Бусыгин хорошо играет свою роль, так что даже взрослая, серьезная дочка Сарафанова Нина, поначалу подозревавшая его во лжи, готова поверить. Всю ночь Сарафанов и Бусыгин разговаривают. Сарафанов рассказывает ему о своей жизни. Трогательная любовь музыканта к детям и его абсолютное доверие людям вызывают у Бусыгина угрызения совести, но в тоже время он не хочет раскрыть свой обман и тем самым обидеть человека, настолько доверяющего ему. Он будит Сильву и говорит такие слова: «Этот папаша святой человек... не дай бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову...» [1, с. 87].

Утром они решают незаметно уехать, но сталкиваются с Сарафановым. Узнав об их отъезде, он удивлен и расстроен, он дарит Бусыгину на память серебряную табакерку, так как, по его словам, в их семье она передается из поколения в поколение старшему сыну. Растроганный Бусыгин решает остаться еще на день. Он помогает Нине прибрать в квартире. Между ним и Ниной происходит что-то непонятное. Вроде бы они брат и сестра, но их взаимный интерес и симпатия выходят за рамки простых отношений между родственниками. Бусыгин расспрашивает Нину о женихе, невольно отпуская ревнивые колкости в его

адрес и они ссорятся, а в конце разговора чуть не целуются. Чуть позже Нина также ревниво будет реагировать на интерес Бусыгина к Макаарской. Они не забывают и о Сарафанове. Бусыгин упрекает Нину за то, что она собирается оставить отца одного. На что она предложила ему самому позаботиться об их отце. Беспокоит их также и брат Васенька, который то и дело предпринимает попытки сбежать из дома.

Между тем Васенька, ободренный неожиданным вниманием Макаарской (она согласилась пойти с ним в кино после разговора с Сарафановым), счастлив и теперь уже не собирается никуда уезжать. Однако радость его длится недолго. Васенька купил билет на десять часов вечера, а у Макаарской на это время назначено свидание с Сильвой. Она отдает предпочтение Сильве и просит его поменять билет, но Вася настаивает на своем, чем выводит Макаарскую из себя и она возмущенно признается, что её неожиданной добротой парень обязан своему папе. В отчаянии Васенька собирает рюкзак, а чуткий Бусыгин, только что намеревавшийся отбыть, снова вынужден остаться.

Вечером появляется с двумя бутылками шампанского жених Нины летчик Кудимов. Он простой, открытый, прямолинейный парень, чем гордится. Он не признает формальностей, а Бусыгин и Сильва то и дело подшучивают над ним, на что он только добродушно улыбается и предлагает выпить, поскольку времени у него мало. Он, курсант, не хочет опаздывать, потому что дал себе слово никогда не опаздывать, а он свое слово держит. Вскоре появляются Сарафанов и Нина. Вся компания пьет за знакомство. Кудимов неожиданно начинает припоминать, где же он видел Сарафанова, хотя Бусыгин и Нина пытаются помешать ему, убеждая, что нигде он не мог его видеть или видел в филармонии. Тем не менее, летчик упорствует и, в конце концов, вспоминает: он видел Сарафанова на похоронах, когда хоронили какого-то шофера. Сарафанов с горечью вынужден в этом признаться.

Бусыгин успокаивает его: «Папа, о чем ты грустишь? Людям нужна музыка, когда они веселятся и тоскуют. Где еще быть музыканту, если не на танцах и похоронах?» [1, с. 116]. В это время Васенька с рюкзаком, несмотря на попытки остановить его, покидает родной дом. Жених Нины, несмотря на её уговоры, хочет уйти, боясь опоздать в казарму. Когда он уходит, Нина упрекает братца в плохом отношении к её жениху. В конце концов, Бусыгин не выдерживает и признается, что он не брат Нине и не хочет им быть впредь. Нина называет его сумасшедшим, авантюристом. А между тем обиженный Сарафанов собирает чемодан, с намерением ехать в Чернигов со старшим сыном. Неожиданно появляется испуганно-торжественный Васенька, а после Сильва в полусгоревшей одежде, с испачканным сажей лицом в сопровождении Макаарской.

Оказывается, Васенька подпалил её квартиру. Возмущенный Сильва требует брюки. Между друзьями происходит довольно недружеский разговор (Бусыгин предупреждал Сильву держаться подальше от Макарской). Прежде чем уйти, он мстительно заявляет, что Бусыгин отнюдь не сарафановский сын. Сарафанов отказывается верить в это, несмотря на подтверждение со стороны Бусыгина: «...Да нет, я не верю! Скажи, что ты мой сын!.. Ну! Сын, ведь это правда? Сын?!» [1, с. 124] А после говорит: «...Ты – настоящий Сарафанов! Мой сын! И притом любимый сын!» [1, с. 125]. Он предлагает Бусыгину переехать из общежития к ним, но Нина капризно вопрошает, с какой стати он должен жить у них. Бусыгин обещает навещать их каждый день и собирается приехать завтра в шесть часов, но тут же обнаруживает, что снова опоздал на электричку.

Парадоксальность пьесы заключается в том, что очень скоро Бусыгин на самом деле чувствует себя членом семьи Сарафанова. Они настолько духовно сблизились с Сарафановым, что Бусыгин сам начинает верить в свой обман. Он не хочет обманывать его и несколько раз пытается уехать из квартиры, но его что-то постоянно заставляло остаться: то подаренная Сарафановым семейная реликвия, то чувство ответственности за судьбу Васеньки. Бусыгин настолько беспокоится за Сарафанова, что заявляет Нине о его решении остаться с Сарафановым, если она уедет на Сахалин. Так чем же вызвана столь внезапная и сильная привязанность Бусыгина к Сарафанову? Возможно, одна из причин в том, что Бусыгин рос без отца и впервые познал отцовскую любовь, что очень сильно повлияло на него и заставило пересмотреть свои взгляды на жизнь. Андрей Григорьевич в свою очередь тоже привязывается к старшему сыну, ведь несмотря на двоих детей, он чувствует себя одиноким. Этим превращением совершенно постороннего человека Бусыгина в старшего сына Сарафанова Вампилов осуждает общество, в котором близкие люди часто относятся друг к другу с равнодушием, эгоистично, заботясь только о себе и о своих проблемах. Мы видим, что скоро в пьесе «чужой» ребенок становится столь же дорог Сарафанову, как и «свои» дети. Вампилов также затрагивает тему нравственного мира человека. Мы можем проследить это на примере сопоставления двух персонажей пьесы – Сильвы и Бусыгина. В начале пьесы своим поведением они подтверждают схожесть друг с другом, но оказавшись в особых обстоятельствах, (это та самая ситуация, о которой упоминалось в начале статьи) они ведут себя по-разному. Хотя если посудить ситуация с отцами у них одинакова. Да, у Сильвы есть отец, но еще в начале пьесы мы узнаем от самого парня, что любви между ними нет, когда Сильва цитирует слова отца: «На, говорит, тебе последние двадцать рублей, иди в кабак, напейся, устрой дебош, но такой дебош,

чтобы я тебя год-два не видел!» Находясь в равных условиях, Бусыгин меняет свое отношение к окружающему миру под влиянием Сарафанова, а вот Сильва остается таким же. Каждый из них сделал свой выбор.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что Бусыгин действительно сын Сарафанова, но только не по крови, а по духу. Не зря автор вводит в пьесу такую сцену, когда Макарская, стоя в стороне и глядя на Бусыгина, Нину, Васеньку и Сарафанова произносит такую фразу: «Чудные вы, между прочим, люди»[1, с. 125]. Эта фраза как бы духовно объединяет семью Сарафановых и указывает на принадлежность Бусыгина к ней.

Следует обратить внимание и на образ Сарафанова. Вампилов наделил этого человека теми чертами, которых не хватало не только остальным членам его семьи, но и обществу в целом: способность сопереживать, поддерживать в трудную минуту, проявлять милосердие и доверие к людям, в общем – по-человечески относиться друг к другу. Эта тема подробно рассматривается Гушанской Е. М. в ее книге «Александр Вампилов. Очерк творчества». Автор подчеркивает, что быть близким в духовном плане важнее чем в родственном. Поэтому Сарафанову безразлично, что Бусыгин ему не кровный сын. Сарафанов говорит: «Что бы там ни было, а я считаю тебя своим сыном. (Всем троим.) Вы мои дети, потому что я люблю вас. Плох я или хорош, но я вас люблю, а это самое главное...» [1, с. 125]

Тема «отцов и детей» отражает позицию Вампилова по поводу общечеловеческих ценностей. Люди не должны быть равнодушными, а в отношениях должна быть сердечность, причем как между членами семьи, так и в обществе.

Литература

1. Вампилов А. В. Прощание в июне: Пьесы / А.В.Вампилов. – М. : Сов. писатель, 1984. – 320 с. **2.** www.wikipedia.ru. **3. Гладышев В. В.** Основное средство раскрытия социально-психологических проблем. Мотив «отцы и дети» в пьесах Александра Вампилова / В. В. Гладышев // Русская словесность в школах Украины. – 2010. – №1. – С. 45-48. **4. Гушанская Е. М.** Александр Вампилов: Очерк творчества / Е. М. Гушанская. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. – 320 с.

Мартьянюк А.

ЛЮБОВЬ И ГОСУДАРСТВО В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «МЫ»

К вопросу об идеальном устройстве государства обращались многие. Официальное начало таковым размышлениям положили трактаты

древнегреческого философа Платона и Цицерона, труды Аристотеля, не говоря о родоначальнике философской и политической мысли Китая – Конфуции. Позднее тема государства была затронута Аврелием Августином, Фомой Аквинским, Николой Макиавелли, Артуром Шопенгауэром, Карлом Марксом и близким славянскому менталитету Владимиром Ильичем Лениным, развиваясь и формулируясь по сей день. Что касается любовной тематики, то проще упомянуть тех, кого это явление не коснулось, нежели бесчисленное множество поэтов, писателей, художников, композиторов, известных и неизвестных широкому кругу, чьи фибры души были затронуты этим чувством.

На первый взгляд может показаться, что вышеупомянутые предметы несопоставимы, как несовместимы материя и дух, рациональное и иррациональное. Но при более тщательном познании и анализе обнаруживается ряд определенных сочетаний. К хитросплетениям межличностных отношений на фоне государственного устройства обращались: Джордж Оруэлл в фантастическом романе «1984», Олдос Хаксли в антиутопическом, сатирическом романе «О дивный новый мир», Рэй Брэдбери в антиутопии «451 градус по Фаренгейту», Борис Лавренёв в повести «Сорок первый». Различны ракурсы, различен контекст и идеи, которые вышеперечисленные авторы вложили в свои произведения. Но что наиболее примечательно – это то, что именно Евгения Замятина с его романом «Мы» стоит считать одним из первооткрывателей утопии подобного направления, повлиявшего в дальнейшем на творчество Джорджа Оруэлла и Олдоса Хаксли.

Толчком к написанию романа «Мы» послужил ряд факторов, а именно увлечение Замятина фантастическими произведениями Герберта Уэллса, и знакомство автора с утопией тогдашних идеологов А. Борисова и А. Гастева [1]. В Советской России произведение к печати не допустили, ибо узрели в нем карикатуру на коммунистическое общество, а так же аллюзию на события не так давно минувшей гражданской войны [2]. Уже в 1920 году английский и французский читатель мог ознакомиться с антиутопией, тогда как советскому гражданину такая возможность представилась лишь в 1988 году. «Мы» – это личный дневник главного персонажа – Д-503, живущего в идеальном, рационально и логически четко выстроенном Едином Государстве, где каждый человек, является частью огромного механизма, подчиненного Благотетлю и великой Часовой Скрижали. Математически безошибочное счастье – вот центростремительная общества, все подчиняется ей – номер, его жизнь, его работа и даже чувства.

Взаимодействие понятий «любовь» и «государство» стоит рассматривать под несколькими углами зрения. Обратимся к первому

варианту, который представляется формулой «любовь к государству». Иными словами это можно назвать патриотизмом. В романе «Мы» обнаруживается множество примеров, иллюстрирующих гражданскую преданность. Создавая ИНТЕГРАЛ, Д-503 говорит, что «надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом – с болью оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства» [3, с. 205]. Колыбель тоталитарного общества круглосуточно бдят сотрудники Бюро Хранителей, словно незримые ангелы и, одновременно, церберы, готовые немедленно устранить любую, будь то явную, либо потенциальную угрозу общественному спокойствию. Патриотизм – это стройные ряды номеров, шагающие под Марш Единого Государства, это Двухсотлетняя Война и Зеленая Стена, ограждающая цивилизацию от дикого мира снаружи, это многотысячная армия поэтов государства, это почти всегда однообразная Государственная Газета, это и торжественный День Единогласия, это и Медицинское Бюро, и Великая Операция. Остальное же, что не соответствует правилам, что выходит за рамки установленных норм, подлежит немедленному уничтожению в Газовой Комнате. Апогеем всему служит упомянутый до этого День Единогласия, день выборов «нового» правителя. Приведем слова, написанные Д-503 накануне этого знаменательного события: «Завтра я увижу все то же, из года в год повторяющееся и каждый раз по-новому волнующее зрелище: могучую Чашу Согласия, благоговейно поднятые руки. Завтра – день ежегодных выборов Благодетеля. Завтра мы снова вручим Благодетелю ключи от незыблемой твердыни нашего счастья» [3, с. 287].

Обращаясь к следующему варианту компоновки двух понятий, озаглавим его словосочетанием «любовь в государстве». Да, любовь в государстве есть, если так можно назвать взаимодействие между двумя номерами в их Личные Часы, происходящее, по-стандарту, за опущенными шторами. Объяснение этому приводится опять же в записях Д-503: «Естественно, что, подчинив себе Голод (алгебраический=сумме внешних благ), Единое Государство повело наступление против другого владыки мира – против Любви. <...>и около 300 лет назад был провозглашен наш исторический «Lex sexualis»: «Всякий из номеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой номер <...> Вас тщательно исследуют в лабораториях Сексуального Бюро, точно определяют содержание половых гормонов в крови – и вырабатывают для вас соответственный Табель сексуальных дней. Затем вы делаете заявление, что в свои дни желаете пользоваться номером таким-то (или таким-то), и получаете надлежащую талонную книжечку (розовую). <...> Знаменатель дробь счастья приведен к нулю – дробь превращается в великолепную бесконечность. И то самое, что для древних было источником бесчисленных глупейших трагедий, у

нас приведено к гармонической, приятно-полезной функции организма так же, как сон, физический труд, прием пищи, дефекация и прочее» [3, с. 217]. В этом смысле Замятин оказался пророком, так как любовь по розовым талонам, без обязательств и последствий, очень напоминает понятие «свободной любви» у хиппи, явления, имевшего место в 60х годах XX столетия.

Что касается репродуктивных функций, то здесь опять же все математически четко. «А это разве не абсурд, что государство (оно смело называть себя государством!) могло оставить без всякого контроля сексуальную жизнь. Кто, когда и сколько хотел... Совершенно ненаучно, как звери. И как звери, вслепую, рожали детей. Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыбоводство (у нас есть точные данные, что они знали все это) и не суметь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства». [2, с. 212] Иными словами, дети – это собственность Государства, и лишь оно имеет право на их создание, вскармливание и введение во всеобщий государственный «муравейник».

Обращаясь к последней вариации, определим ее как «любовь против государства». Любовь естественная для нас, наших современников, в романе обретает характер противозаконной и нерациональной. Она, любовь, не согласовывается с Сексуальным Бюро, не подчиняется воле Благодетеля, не опасается кары Хранителей. Это любовь О-90 к будущему ребенку, стремление уберечь его, защитить, что тоже в своем роде наказуемо, ведь рождение ребенка без предварительной записи, а тем более желание самостоятельно воспитывать его – это заведомый риск, угроза смертной казни. Это и незаконное чувство по отношению к I-330, вызвавшее столь активную внутреннюю борьбу и множество противоречий у Д-503, поставив под сомнение всю его жизнь, взгляды, многодневную и трудоемкую работу над ИНТЕГРАЛОМ, и, прежде всего, верность Государству. И не смотря на известное высказывание о том, что любовь преодолевает все преграды, чудо не свершилось. Человеческая трусость, боязнь выхода за рамки и разрушения веками создававшихся устоев, либо, что маловероятно, необыкновенная смелость, патриотизм и самопожертвование во имя блага окружающих сыграли свою роль. Д-503 не смог разрушить свою внутреннюю Зеленую Стену. Победил разум, победило государство, но победил ли при этом сам человек? Правильно ли он поступил, возложив на алтарь Государства личное счастье и чувства?

Вопрос был и останется, спорным на многие века, как проблема отцов и детей, как гордиев узел Раскольниковова о праве человека на убийство. Это личное дело каждого – решить стоит ли его личное счастье, счастья, пусть и иллюзорного, миллионов людей, ведь там, у обрыва, только ему предстоит жалеть о содеянном, либо скорбеть о невозвратимом.

Ясно лишь одно – «Машина Благодетеля — это гильотина. В замятинской Утопии казни — дело привычное. <...> Казнь, по сути, является принесением в жертву человека, и этот ритуал пронизан мрачным духом рабовладельческих цивилизаций Древнего мира. Именно это интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма — жертвенности, жестокости как самоцели, обожания Вождя, наделенного божественными чертами...» [4].

Литература

1. **Замятин Е. И.** // Эл. ресурс : http://ru.wikipedia.org/wiki/Замятин,_Евгений_Иванович. 2. **Мы (роман)** // Эл. ресурс : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мы_\(роман\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мы_(роман)). 3. **Мы** [Текст] : романы, повести, рассказы, сказки / Е. И. Замятин ; сост., авт. вступ. статьи И. О. Шайтанов. – М. : Современник, 1989. – 560 с. 4. **Джордж Оруэлл.** Рецензия на «МЫ» Е. И. Замятина // Эл.ресурс: http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/russian/r_zamy

Мартышева Ю.

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

А. А. БЛОКА

Александр Александрович Блок – поэт мировой величины, вошедший в литературу и по праву названный поэтом-лириком. Он жил и творил на стыке веков, в очень сложное время, когда лирике и различным нежным чувствам просто не было места в жизни тогдашнего общества. Но тем не менее, Блока считают в первую очередь поэтом-лириком, а уже потом – борцом за благополучие Родины. Сам о себе Блок говорил так: «Я художник, а следовательно, не либерал» [1, с. 5] Анна Ахматова охарактеризовала его так: «Блок не только величайший европейский поэт первой четверти XX века, но и человек-эпоха». Блоку пришлось жить в достаточно тяжелые и «смутные времена», проявляя качества сильного человека, шедшего по жизни гордо и уверенно. А другой человек просто и не мог сказать таких слов:

*О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!*

Родившись во мраке «страшных лет России», он тем не менее являл собою личность необычайно богатую, щедро наделенную многими талантами. Но и драматургия, и литературоведение, и философия отступали перед силой поэтического дара, растворялись в нем. Могущество гармонии в Блоке было почти безграничным [2, с. 324]

Но лирика Блока, и особенно любовная лирика завораживает своей искренностью и пронизательностью, она губительна и в то же время окрыляющая, она вечная и мимолетная одновременно. Лирика Блока – огромный источник, из которого черпают темы многие литературоведы, лингвисты и просто ценители его творчества. Среди многих, кто занимался изучением творчества Блока, называют имена: Д. Е. Максимов, Б. И. Соловьев, В. Н. Орлов, Р. Косолапов, И. Скатов, Л. Тимофеев и многие другие. Основные цели, которые мы будем преследовать при написании статьи: рассмотреть основные черты ранней и поздней любовной лирики Блока, дать сравнительную характеристику обеих и проиллюстрировать на примерах стихотворений. Как уже упоминалось выше, многие литературоведы исследовали творческий путь поэта без разделения его на периоды. Нам бы хотелось сделать краткую сравнительную характеристику раннего и позднего периода любовной лирики. Подводя итог вышесказанного, хотелось бы заметить, что данная тема малоизучена, но в данной научной статье тема рассмотрена достаточно хорошо, дана сравнительная характеристика с приведением примеров стихотворений для полноты представления и аргументации.

Любовная лирика раннего творчества Блока отчетливо наполнена чувствами возвышенности, искренности, преданности. Целая буря страстей царит и вызывает к сердцу и уму читателя в каждой строке, не оставляя его безразличным. Поздняя любовная поэзия составляет некий контраст. В стихах этого периода преобладает упадническое настроение, разочарованность, печаль, сожаление. Отчасти из-за несчастной любви, отчасти из-за краха надежд, возложенных на революцию в те времена.

К примеру, чувства во всем положительные и светлые, наполнявшие Стихи о прекрасной даме в книге первой:

*Ветер принес издалика
Песни весенней намек,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочек...*

Сменяются строками, наполненными небывалым холодом и одиночеством книги второй:

*Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело...
...Я взвиваюсь, звеня,
Пропадаю в метелях...*

Предельная искренность, обнаженность и драматизм чувств, безжалостный суд над всем, что искажает его, в том числе и над самим собою, – таковы особенности любовной лирики Блока, открывающей новую страницу в развитии этого лирического жанра [2]. Блок постепенно

и со временем уходит от идей, идеализирующих тогдашнюю жизнь; он не так настойчиво верит в грядущие светлые времена изменений, а начинает присматриваться к печальной реальности, окружающей его вокруг. При прочтении любовной лирики этого времени отчетливо заметен однообразный ритм и низкая интонация. Блока также по праву считают поэтом-символистом. По мнению Соловьева, Блок «искал сжатые поэтические формы, конкретные образы превращались в емкие символы, говорящие о беспредельном. Одно-два «магических» слова могли означать для него бесконечно многое. Но при всем этом символы поэта не остаются статичными, а меняются, гармонично сочетаясь с другими» [3]. К примеру, в поздних стихотворениях «Ты так светла, как снег невинный» использовано большое количество символов: «снег невинный», «дальний храм», «ночь длинная», «безысходные вечера», «путник запоздалый», «тихий терем», «погибельные муки», «изменник».

Описание внешности главной героини присутствует почти в каждом стихотворении: «Глаза, опущенные скромно, Плечо, закрытое фатой...», «Строен твой стан, как церковные свечи. Взор твой – мечами пронзающий взор...», «Всем лицом склонилась над шелками, Но везде – сквозь золото ресниц...»

Огромное значение в поэзии Блока играет и метафора, без которой тяжело, а порой и невозможно достичь полноты описания образа.

*За окном черно и пусто,
Ночь полна шагов и хруста,
Там река ломает лед,
Там меня невеста ждет...*

Наиболее упадническими, по своему содержанию являются стихи, вошедшие в третью книгу под названием Страшный мир. «Мрачные мотивы многих стихотворений данного периода выражали протест Блока против жестокости страшного мира, превращающего все самое высокое и ценное в предметы торга. Здесь царит не красота, а жестокость, ложь и страдание, и выхода из этого тупика нет. Лирический герой отдается отраве хмеля и буйного раз гула [2]. Вот строки из «Незнакомки»:

*И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.*

В письмах к матери находим такие признания: «Жить мне нестерпимо трудно... Такое холодное одиночество – шляешься по кабакам и пьешь», «Ты права, мама: не пить, конечно, лучше. Но иногда находит такая тоска, что от нее пьешь» [4]. «Моя жизнь катится своим чередом, мимо прочных и забавных сновидений, грузными волнами. Я работаю,

брожу, думаю. Надоело жить одному...» [5]. «...Жить становится все трудней – очень холодно. Бесмысленное прожигание больших денег и полная пустота кругом: точно все люди разлюбили и покинули, а впрочем, вероятно, и не любили никогда» [6].

Поздней лирике все еще характерно присутствие темы любви, но любовь эта трагична, жестока, порой губительна, но неизбежна. От этой любви не сбежать и не скрыться, она затягивает, как болото. В Страшном мире книги третьей находит стихотворенье «В ресторане», где Блок больше не описывает свою даму как доброго ангела, преданного друга:

«Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко

Взор надменный и отдал поклон.

Обратясь к кавалеру, намеренно резко

Ты сказала: «И этот влюблен».

«...Но была ты со мной всем презрением юным,

Чуть заметным орошаньем руки...»

В стихотворении «Дух пряный марта был в лунном круге»:

«И вдруг – ты, дальняя, чужая,

Сказала с молнией в глазах:

То душа, на последний путь вступаю,

Безумно плачет о прошлых снах»

«Даже о пошлости и грубости страшного мира Блок пишет одухотворенно и красиво. Хотя он уже и не верит в любовь, не верит ни во что, но образ незнакомки в стихах этого периода все же остается прекрасным. Поэт ненавидел цинизм и пошлость, их нет в его стихах.

«Незнакомка» — одно из самых характерных и красивых стихотворений этого периода. Блок описывает в нем реальный мир — грязную улицу со сточными канавами, проститутками, царство обмана и пошлости, где среди льющихся помоев прогуливаются «испытанные остряки» с дамами» [3].

По вечерам над ресторанами

Горячий воздух дик и глух,

И правит окриками пьяными

Весенний и тлетворный дух.

Лирический герой одинок в окружении пьяниц, он отвергает этот ужасающий его душу мир, похожий на балаган, в котором нет места ничему прекрасному и святому. Мир травит его, но среди этого хмельного угара появляется незнакомка, и ее образ будит светлые чувства, кажется, она верит в красоту. Образ ее удивительно романтический и манящий, и видно, что жива еще в поэте вера в добро. Пошлость, грязь не могут запятнать образ незнакомки, отражающий мечты Блока о чистой, беззаветной любви. И хотя стихотворение и завершается словами «In vino

veritas», но образ прекрасной незнакомки вселяет веру в светлое начало жизни.

В стихотворении две части, а основным литературным приемом является антитеза, противопоставление. В первой части — грязь и пошлость окружающего мира, а во второй — прекрасная незнакомка; эта композиция позволяет донести главную идею Блока. Образ незнакомки преобразует поэта, меняются его стихи и мысли. На место бытовой лексики первой части приходят одухотворенные, поражающие своей музыкальностью строки» [3].

Мировоззрение и чувства в поэзии Блока поменялись, но не изменилась манера написания, его отношение к поэзии. В завершении хотелось бы охарактеризовать личность поэта словами Д. Быкова: «Не было и не будет никого, кто точнее и музыкальней выразил безнадежно миновавшее время. Больше того – при своей душевной болезни, метаниях и загулах он был единственным святым во всей русской поэзии: целомудреннее Пушкина, человечнее Лермонтова, чище Некрасова, умнее и глубже Фета и Полонского, честнее и последовательнее всех» [1].

Литература

1. Блок А. Стихи любимым : Лирика / Александр Блок. – М. : Эксмо, 2010 – 384 с. :ил. – (Стихи любимым). **2. Поэзия** Александра Блока (1971) 14 К // Электронный ресурс : www.fomento.su: Публикации. **3. Электронный ресурс** : <http://clck.yandex.ru/redirect/> **4. Электронный ресурс** : www.gramotey.com **5. Блок А. А.** : Собрание починений // Эл. ресурс : az.lib.ru Классика: Блок Александр Александрович. **6. Электронный ресурс** : www.e-reading.org.ua.

Минченко В.

АНТИУТОПИЧЕСКИЙ МИР В РОМАНЕ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА «1984» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ

«1984» – один из наиболее известных и значимых в истории литературы романов-антиутопий, предупреждающий об угрозе тоталитаризма в случае его неконтролируемого развития.

Сам роман, идеи, которые он в себе несет, его терминология и даже имя автора стали нарицательными и употребляются для обозначения общественного уклада, напоминающего описанный в «1984» тоталитарный режим.

Джорджу Оруэллу удалось поместить на 326 страницах целый мир, со своими событиями, своей географией, политикой, общественным укладом, языковой системой.

Утрируя возможные последствия тоталитарного политического режима, автор показал крайнюю степень развитого тоталитаризма. Культ личности Старшего Брата, безоговорочное выполнение приказов Внутренней партии, абсолютный контроль всех сфер деятельности, отсутствие права на личную жизнь, постоянное наблюдение за каждым членом Внешней партии, пребывание в непрекращающейся войне и переписывание истории стали характерными чертами антиутопического мира Джорджа Оруэлла. Все жители между собой братья, все находятся в равных условиях, все лишены индивидуальности. И никто не замечает, что стираются люди и события. Именно таким Оруэлл представил читателям мир, который гипотетически мог бы существовать спустя 36 лет после выпуска романа (т. е. в 1984 году).

Роман показывает читателям ту реальность, которую по доброй воле никто бы не принял, он подталкивает людей к борьбе за свои личные права и свободы. Не зря ведь он был строго запрещен во всех социалистических странах.

Впоследствии роман был дважды экранизирован: в 1956 и, собственно, в 1984 годах. Мы остановимся на экранизации 1984 года.

Фильм, как и сам роман, носит достаточно сложный характер. Такое видео нельзя причислить к числу развлекательных, его просмотр требует серьезного отношения и настроенности. На мой взгляд, экранизация получилась достаточно точной, насколько вообще экранизация может передать сюжетное и идейное содержание литературного произведения.

Мы отметили некоторые различия во внешности главного героя – Уинстона Смита в книге и фильме. Если в книге он представлен как «невысокий тщедушный человек, он казался еще более щуплым в синем форменном комбинезоне партийца. Волосы у него были совсем светлые, а румяное лицо шелушилось от скверного мыла, тупых лезвий и холода только что кончившейся зимы», то в кино мы видим темноволосого актера с бледным лицом, хотя также достаточно щуплого и замученного. В остальном же образ героя отражен хорошо – его характер, манера поведения, чувства.

В общем, в фильме достаточно точно отражены многие детали, помогающие создать антиутопический мир. От устройства рабочего места и жилища, состояния улиц, до внешнего вида и поведения жителей. Даже лирические отступления – воспоминания и мечты главного героя запечатлены в фильме. Свое отражение они находят в образе просторной зеленой поляны, являющейся символом свободы, жизни и счастья.

Удивительно, насколько предвосхитил развитие техники Джордж Оруэлл. Телеэкраны, транслирующие выгодную для Партии информацию

преследуют жителей повсюду – на работе, на улице и даже дома. Особенно поражает идея двухканальности связи – телекраны не только передают информацию, но и записывают видео: «Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей – об этом можно было только гадать. Не исключено, что следили за каждым – и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить – и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, – с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают» [1].

С помощью телекранов Партия могла отслеживать каждый шаг человека и, даже, обвинить его в мыслепреступлении, если он вдруг выразит недопустимые эмоции посредством своей мимики.

Мыслепреступление – самое тяжкое из возможных преступлений в Океании, которое каралось смертью. Под это понятие попадает любая неосторожная мысль члена ангсоца, любой неосторожный жест или слово. Неправильное, с точки зрения идеологии правящей партии, выражение лица также является разновидностью мыслепреступления – лицепреступлением. За подобные «проступки» жителей просто «распыляли» – то есть от них не оставалось даже следа, вся информация об их существовании стиралась со всех возможных источников.

В фильме достаточно хорошо отработана идея с телекранами. Этим «чудом техники» действительно были оснащены как рабочее место Уинстона, так и его жилище. Именно телекраны помогали Партии привести в действие лозунг «Старший Брат смотрит за тобой».

Очень реалистично и открыто в фильме показаны все события, происходящие в книге – от любви Уинстона и Джулии до сцен пыток, приведших к отказу от этой любви. Именно эти сцены зачастую вызывают некоторое отвращение у зрителей, особенно со слабой психикой или у тех, кто не особо пытается вдуматься в истинное идейное содержание произведения.

Пытки в Министерстве Любви настолько жестоки, что, несмотря на мысли Уинстона, что «Факты, во всяком случае, утаить невозможно. Их распутают на допросе, вытянут из тебя пыткой. Но если цель – не остаться живым, а остаться человеком, тогда какая, в конце концов, разница? Чувств твоих они изменить не могут; если на то пошло, ты сам не можешь их изменить, даже если захочешь» [1], он все таки отрекается от своей любви и собственной духовной свободы, признается во всем, чего не совершал, принимает весь общественный строй и неразделимую власть Старшего Брата.

Важнейшим элементом тоталитарного мира в романе следует считать новояз (newspeak) – строго кодифицированный язык, искусственно корректируемый и контролируемый Партией. Стирание «ненужных» слов, по мнению руководства, поможет остановить мыслепреступления: «Неужели вам непонятно, что задача новояза – сузить горизонты мысли? В конце концов мы сделаем мыслепреступление попросту невозможным – для него не останется слов. Каждое необходимое понятие будет выражаться одним-единственным словом, значение слова будет строго определено, а побочные значения упразднены и забыты... Революция завершится тогда, когда язык станет совершенным» [1].

Искусственное уничтожение богатства языка требовало постоянного закрепления норм, поэтому в 1984 году уже на подходе к печати было одиннадцатое издание словаря новояза: «Одиннадцатое издание – окончательное издание. Мы придаем языку совершенный вид – в этом виде он сохранится, когда ни на чем другом не будут говорить. Когда мы закончим, людям вроде вас придется изучать его сызнова» [1].

В экранизации проблема новояза, безусловно, отражена, однако зрителю, не читавшему ранее ни роман, ни критику, будет очень сложно сразу сориентироваться в этом понятии, так как сначала мы видим словарь новояза на столе Уинстона, и только позже – разговор в столовой, который проливает свет на это понятие.

Таким образом, можем сделать вывод, что экранизация достаточно точно отразила не только содержание романа, но и его характер, энергетику и эмоциональную композицию. Конечно, не все детали были учтены в фильме, однако следует сделать скидку на несколько факторов:

Невозможно снять абсолютно точную экранизацию такого объемного произведения, так как ее просмотр отнимал бы у зрителя не менее пяти часов;

Бюджетные средства киностудии также ограничены, а на данный фильм, судя по качеству съемки, итак была потрачена немалая сумма;

Не следует забывать о творческом подходе режиссера, ведь все-таки каждый из нас воспринимает любое произведение исходя из личного жизненного опыта. Именно поэтому, даже при его просмотре у людей формируется такое разное впечатление о нем.

Данный фильм имеет номинацию на премию BAFTA – премия Британской академии кино и телевизионных искусств. Значимость его в кругу экранизаций классических произведений неоспорима.

Литература

1. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл // Электрон. ресурс. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/164131>.

АРКАДИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АВЕРЧЕНКО. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ «КОРОЛЯ СМЕХА»

«Еще за пятнадцать минут до рождения я не знал, что появлюсь на белый свет. Это само по себе пустячное указание я делаю лишь потому, что желаю опередить на четверть часа всех других замечательных людей, жизнь которых с утомительным однообразием описывалась непременно с момента рождения» – писал Аркадий Тимофеевич в «Автобиографии».

Его сравнивали с заокеанскими юмористами Марком Твенем и О'Генри, а простая читающая публика жаловала Аркадия Тимофеевича титулом «короля смеха». Книги «Рассказы (Юмористические)», «Зайчики на стене», «Веселые устрицы», «Круги по воде», «Рассказы для выздоравливающих», сотрудничество с петербургскими театрами вознесли А. Аверченко на литературный Олимп еще в 1912 году. В следующие пять лет лучший юморист России добавлял себе славы, как вдруг буквально всю страну захватила политика.

Сам писатель называл свой смех «беспартийным», но с этим не согласились пришедшие к власти большевики. В августе 1918 года они закрыли редактируемый А. Аверченко журнал «Новый Сатирикон», чем заявили о политической неблагонадежности юмориста. Писатель бежит из Петрограда. Москва, Киев, Харьков, Ростов-на-Дону, Екатеринодар (ныне Краснодар), Новороссийск, Мелитополь... В начале апреля 1919 года он приехал в Севастополь.

Это был город его юности. Здесь, в семье мелкого торговца, Аркадий Тимофеевич родился 27 (15-го по ст. стилю) марта 1881 года. Отец, Тимофей Петрович, был большим выдумщиком, но никудышным купцом. «Когда мне исполнилось 15 лет, – писал А. Аверченко в «Автобиографии», – отец... однажды сказал мне: «Надо тебе служить». Отрочество кончилось, Аркадий стал конторщиком в родном городе, а год спустя судьба привела его в Донбасс.

В Харькове состоялся литературный дебют Аркадия Аверченко. 31 октября 1903 года местная газета «Южный край» поместила его первый рассказ «Как мне пришлось застраховать жизнь». Для едва обученного грамоте 22-летнего служащего это было большим событием.

Дело в том, что в детстве Аркадий ловко уклонялся от учебы, всячески поддерживая семейную версию о его слабом здоровье. «И я так и остался бы неграмотным, – признавался писатель в «Автобиографии», – если бы старшим сестрам не пришла в голову забавная мысль: заняться моим образованием».

Сестер – а их у писателя было шесть – можно было понять. Из трех мальчиков, родившихся в семье, двое умерли в младенчестве. Для

сестер Аркадий был единственным братиком – вот они и старались. Позже, вне дома, будущий «король смеха» окончил два класса городского реального училища – и все образование.

Короткий, «выстреливающий» юмором рассказ – таков жанр, где Аверченко достигал высот подлинного словесного искусства. Глубоким политическим сатириком, «заступником народным» он, конечно, не был. Многочисленные его журнальные фельетоны – это, как правило, фельетоны-однодневки. Но среди рассказов редкими искрами проблескивают и сатирические произведения: «История болезни Иванова», «Виктор Поликарпович», «Робинзоны» и др., где зло высмеивается страх обывателя, взяточничество чиновников и эпидемия шпионажа и политического сыска.

Быт города – вот главный «герой» Аверченко. И не просто города, а города-гиганта. В Петербурге-Петрограде стократ убыстрен самый ритм, бег бытия: «Кажется, будто позавчера повстречался на Невском со знакомым господином. А он за это время или уже Европу успел объехать и женился на вдове из Иркутска, или полгода как застрелился, или уже десятый месяц сидит в тюрьме» («Черным по белому»). Здесь каждая мелочь, каждая новинка быта становится для Аверченко источником неиссякаемой изобразительности и юмора. С легкостью фокусника извлекает молодой писатель остроумные сюжеты, он готов, кажется, создавать рассказы «из ничего» и напоминает своей богатой выдумкой сотрудника «Стрекозы» и «Будильника» Антошу Чехонте.

Смеясь над пошлостью, Аверченко выступал союзно с другими «сатириконовцами» – с Сашей Черным, Радаковым, Ре-Ми, Тэффи. По мысли сотрудников, их «Сатирикон» «неустанно старался очищать и развивать вкус среднего русского читателя, привыкшего к полуграмотным распивочным листам». Здесь заслуга «Сатирикона» и Аверченко в самом деле велика. На страницах журнала хлестко высмеивается бездарность, ее дешевые штампы (рассказы «Неизлечимые», «Поэт»), устраивается показательный суд над глупостью.

«Я очень люблю детишек и без ложной скромности могу сказать, что и они любят меня». Эта фраза из рассказа Аркадия Аверченко «Дети» могла бы стать эпиграфом ко всем его остроумным и весёлым произведениям «о маленьких для больших», впрочем, так же как и «о больших для маленьких». Человек для Аверченко всю жизнь оставался большим ребёнком, а в ребёнке он видел притворяющегося маленьким взрослым.

В апреле 1920 года на улице Екатерининской (ныне ул. Ленина), 8, открылся еще один театр с романтическим названием «Гнездо перелетных птиц». В нем писателя-юмориста принимали всегда с радостью. Пройдет

немного времени, и Аркадий Аверченко сам возглавит труппу с тем же названием: «Гнездо перелетных птиц». Уже в Константинополе (Стамбуле) этот театр, вместе с кабаре Александра Вертинского «Черная роза», станет самым известным в эмигрантской среде. А тогда, в 1920-м, Аверченко успешно гастролировал с театром по Крыму, побывав с концертами в Балаклаве, Евпатории и Симферополе.

Любопытные сведения оставили современники писателя о его театральные вечерах в Севастополе: «Открывал вечер обычно сам Аверченко, и из-за него, собственно, и ходили люди в театр по вечерам». Писатель мастерски умел переходить от мягкого юмора к убийственной сатире. Вспомним его беседу с 8-летней девочкой в рассказе «Грава, примятая сапогом». Не случайно Аверченко называли то «красным солнышком» – за мягкость, то «барабанщиком литературы» – за точность характеристик.

Перед отъездом из Севастополя за рубеж А. Аверченко успел издать сборник рассказов и фельетонов «Нечистая сила». Один из экземпляров книги удалось передать в США, где сборник переиздали в 1921 году. К слову, не только эта, но и три последующие книги Аркадия Тимофеевича явились антологиями его рассказов, анекдотов и фельетонов (а их набралось не менее 190), опубликованных в севастопольских газетах «Юг» и «Юг России». А уж книга «Кипящий котел» о событиях Гражданской войны в Крыму была исключительно севастопольской, хотя и появилась в 1922 году. «Когда я начинаю думать о старой, канувшей в вечность России – писал Аркадий Тимофеевич Аверченко в 1921 году, – то меня больше всего умиляет одна вещь: до чего это была богатая, изобильная, роскошная страна, если последних три года повального, всеобщего, равного, тайного и явного грабежа все-таки не могут истощить всех накопленных старой Россией богатств».

Как мы теперь знаем, повальный, всеобщий, равный, явный и тайный грабеж продолжался не «три года» (если вообще доверчиво считать, что он уже кончился), и пора бы нам всем поскорее понять, что богатства, накопленные Россией, в конце концов, беспредельны.

Аверченко считал, что «старая Россия» оказалась разбитой вдребезги. Для будущего от нее остались, мол, одни осколки – «осколки разбитого вдребезги». Что ж, ему, разумеется, было виднее, ведь он в отличие от нас жил в этой старой России. Но к сказанному им хотелось бы сделать одно уточнение: видимо, безвозвратно ушло в прошлое только то, что неразрывно связывало себя в истории с временным определением – «старая», а всему, что входит в вечное существительное – «Россия», хочется верить, еще предстоит возрождение. Даже наблюдая за морем в Стамбуле, писатель представлял, как оно неповторимо и непредсказуемо

переходило «из зеркально-голубого в резко-синее» не там у них, а в его родном Севастополе (рассказ «Осколки разбитого вдребезги», 1921 год).

Умереть ему суждено было вдали от родного Черного моря – Аркадий Аверченко скончался в Праге 12 марта 1925 года, не дожив нескольких дней до своего 44-летия. Прах русского «короля смеха» покоится на Ольшанском кладбище.

Литература

1. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. Lexikon der russischen Literatur ab 1917 / В. Казак. – М. : РИК «Культура», 1996. – 492 с.
2. Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д. А. Левицкий. – М. : Русский путь, 1999. – 552 с. **3. Спиридонова Л. А.** Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы / Л. А. Спиридонова. – М. : Культура, 1968. – 231 с. **4. Миленко В. Д.** Севастополь Аркадия Аверченко / В. Д. Миленко. – Севастополь : Русь, 2007. – 361 с. **5. Миленко В. Д.** Аркадий Аверченко / В. Миленко. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 452 с. **6. Колотило М. Н.** Толстовский дом : Люди и судьбы / Под научн. ред. В. Г. Смирнова-Волховского. – СПб. : Искусство России, 2010. – 296 с.

Новикова Е.

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИРИКИ СОФЬИ ПАРНОК

*Я одна, но лишь тот, кто один,
со вселенной Господней вдвоем.*

Софья Парнок

Софья Парнок (настоящее имя – Софья Яковлевна Парнок), вошедшая в историю отечественной литературы под именем Русской Сафо, родилась 12 августа 1885 года в Таганроге в семье аптекаря. Ранняя смерть матери, второй брак отца сделали ее отношение к семейной жизни нетерпимым.

Стихи Парнок начала писать с раннего возраста. Многочисленные странности юной Софьи (экстравагантность вкусов в одежде, излишняя эмоциональность) отчуждали ее от «общества», обрекали на одиночество. Одиночество, отчужденность, замкнутость в своем собственном мире, были постоянными спутниками задиристой, крутолобой девочки с копной непокорных кудрей и каким-то странным, часто уходящим в себя взглядом. Она очень хорошо играла на фортепиано, усердно занималась, по ночам разбирая трудные партитуры опер, клавиры, сонатины Моцарта. Легко играла «Венгерскую рапсодию». Таганрогскую гимназию окончила Соня с золотой медалью, и в 1903 – 1904 году уехала в Женеву. Там училась в консерватории, по классу фортепиано. Но музыкантом почему-то не стала. Елена Калло о несостоявшейся пианистке – музыкантше Соне

Парнок пишет так: «Несомненно, у Парнок был музыкальный дар, более того, можно сказать, что именно через музыку она ощущала мир» [4]. Недаром потрясение, испытанное от звуков органа в католическом храме, пробудило в ней творческую стихию в ранней юности (стихотворение «Орган»). С развитием поэтического мастерства все очевидней становилась музыкальность ее стиха. Эти свойства проявились не только в зрелом ее творчестве, но гораздо ранее:

Где море? Где небо? Вверху ли, внизу?

По небу ль, по морю ль тебя я везу,

Моя дорогая?

Отлив. Мы плывем, но не слышно весла,

Как будто от берега нас отнесла

Лазурь, отбегая.

Был час. – Или не был? – В часовенке гроб,

Спокойствием облагороженный лоб, –

Как странно далек он!

Засыпало память осенней листвою.

О радости ветер лепечет и твой

Развеванный локон. [5]

Софья Парнок сохранила музыку «внутри себя». Это много дало ей, как Поэту. Вернувшись в Россию поступила на Высшие женские курсы и юридический факультет университета. Страстно увлекла ее и другая стихия – литература. Переводы с французского, пьесы, шарады, скетчи и первый, беспомощный цикл стихов, посвященный Надежде Павловне Поляковой – ее женежской любви. Софья Яковлевна очень рано осознала эту свою странность, отличие от обычных людей. «Я никогда не была влюблена в мужчину» [1, с. 128], напишет она позже М. Ф. Гнесину, другу и учителю. Эта особенность личной жизни Софии Яковлевны была известна в литературной среде и не скрывалась ею самой. Наконец, любовь к женщине – тема множества стихотворений Парнок. В эти годы среди её литературных опытов помимо стихов, появляется проза, детские сказки, оперное либретто, – такое разнообразие жанров отражает период поисков и ученичества в жизни их автора. В 1906 году состоялся дебют Софии Парнок в периодике, после чего она довольно часто публиковалась.

Начав литературную деятельность, поэтесса и критик почла за благо придать фамилии более изысканную форму – Парнок, чем-то напоминавшую ей название легендарного Парнаса.

Не скрывающая своих природных наклонностей от общества и не стыдящаяся их, Софья Яковлевна, тем не менее, осенью 1907 года, вскоре после возвращения из Женевы в Россию, выходит замуж за В. М. Волькенштейна – известного литератора, теоретика драмы,

театроведа. Правда, через полтора года, в январе 1909, супруги расстаются по инициативе Софьи Яковлевны.

Парнок своим талантом быстро завоевала внимание читателей, и с 1910 года была уже постоянным сотрудником газеты «Русская молва», ведущей ее художественного и музыкально – театрального раздела.

«По долгу службы» Софье Яковлевне часто приходилось посещать театральные премьеры и – литературно – музыкальные салонные вечера. Она любила светскость и яркость жизни, привлекала и приковывала к себе внимание не только неординарностью взглядов и суждений, но и внешним видом: ходила в мужских костюмах и галстуках, носила короткую стрижку, курила сигару... На одном из таких вечеров, в доме Аделаиды Казимировны Герцык – Жуковской, 16 октября 1914 года Софья Парнок и встретила с Мариной Цветаевой.

Влияние Марины на Софью Парнок как личность и поэта, было настолько всеобъемлющим, что сравнивая строки их стихотворных циклов, написанных почти одновременно, можно найти общие мотивы, похожие рифмы, строки и темы. Власть была неограниченна и велика. Подчинение – тоже.

Дело в том, что, на наш взгляд, Парнок, как поэтесса немалой величины, еще неразгаданной нами сегодня, своими стихами, смогла выразить суть Духа Поэта, а именно то, что Он – если истинен, – то, владеет всеми тайнами человеческой души, независимо от пола, возраста и даже, быть может, накопленных жизненных впечатлений. Вот одно из стихотворений, написанных Софьей Парнок в 1915 году, в разгар романа, в «кокетбельское лето», когда к их с Цветаевой мучительному роману, прибавилась жгучесть чувства Максимилиана Волошина к Марине:

*Причуды мыслей вероломных
Не смог дух алчный превозмочь, –
И вот, из тысячи наемных,
Тобой дарована мне ночь.
Тебя учило безразличье
Лихому мастерству любви.
Но вдруг, привычные к добыче,
Объятья дрогнули твои.
Безумен взгляд, тоской задетый,
Угрюм ревниво сжатый рот, –
Меня терзая, мстишь судьбе ты
За опоздалый мой приход. [6]*

Если б не был исследователями точно обозначен адресат этого стихотворения – Марина Цветаева, то можно было бы подумать, что речь идет о любимом человеке, любимом мужчине.

Своеобразным памятником так трагично оборвавшейся любви со стороны Софьи была книга «Стихотворения», вышедшая в 1916 году и сразу запомнившаяся читателям, прежде всего тем, что говорила Софья Яковлевна о своем чувстве открыто, без умолчания, полунамёков, шифровки. Ею как бы написан пленительный портрет Любимого Человека, со всеми его – ее резкостями, надрывами, надломами, чуткостью, ранимостью и всеохватной нежностью этой пленяющее страстной души!

Парнок писала стихи все лучше, все сильнее и тоньше психологически были ее образы, но наступали отнюдь не стихотворные времена. В своей критической статье о творчестве Софьи Парнок Владислав Ходасевич пишет так: «Меня радует в стихах Парнок то, что она не мужчина и не женщина, а человек. Довольно, в самом деле, этого будуарного щебетания – в каком бы стиле ни был обставлен сей поэтический будуар: в символическом, футуристическом или еще каком! Софья Парнок выходит к нам с умным и строгим лицом поэта» [1, с. 96]. Николай Доля в обзоре творчества Парнок писал: «Она первая в русской поэзии воспевала сафическую любовь. Ее лирическая героиня – женщина, свободно и откровенно выражающая свои чувства, живущая миром собственной души. Ее стихи они передают ход раздумий на протяжении всей жизни, историю ее любви и духовного роста» [1, с. 78].

Грянула октябрьская смута. Каное-то время Софья Яковлевна жила в Крыму, в Судакe, перебивалась литературной «черной» работой: переводами, заметками, репортажами. Не прекращала писать.

В 1922 году в Москве, тиражом 3000 экземпляров, вышла ее книги: «Розы Пиэрии» – талантливая стилизация строк Сафо и старофранцузских поэтов. И сборник «Лоза» в который она включила стихотворения за период с 1916 по 1923 годы. Встречены они были публикой вроде и хорошо, но как-то не до стихов становилось голодной и разоренной России, да и публика изысканная, понимающая ритмичные строфы.

Силы ей давала любовь. Бог посылал ей, грешной, людей, которые ее обожали и были ей преданы душою – таких, как физик Нина Евгеньевна Веденева. Парнок встретила с нею за полтора года до своей смерти. И скончалась у нее на руках. Она посвятила Нине Евгеньевне самые проникновенные и лиричные строки своих стихов. Но умирая, неотрывно смотрела на портрет Марины Цветаевой, стоявший на тумбочке, у изголовья. Она не говорила ни слова о Ней. Никогда, после февраля 1916 года. Может, молчанием хотела подавить любовь? Или усилить? Никто не знает.

Незадолго до смерти она написала строки:

Вот уж не бунтуют, не противясь,

*Слышу я, как сердце бьет отбой
Я слабею и слабеет привязь,
Крепко нас вязавшая тобой...* [2, с. 78]

В начале стихотворения стояли едва различимо две заглавные буквы: «М.Ц.». Так она попрощалась со своей Возлюбленной подругой, не зная, что та сказала, услышав о ее смерти, в июне 1934 года, далеко на чужбине: «Ну и что, что она умерла, не обязательно умирать, чтобы умереть!» [3, с. 62].

Её неловкая, маленькая Марина, ее «девочка – подруга», была, как всегда, властно-безжалостна и резка в суждениях! Но права ли? В конце концов, сильно ненавидят лишь тех, кого прежде столь же сильно любили.

Стихи, посвященные ею Веденеевой, стали лучшими в лирике Парнок, и заняли достойное место в любовной поэзии Серебряного века.

*Затем, что, не сон ли, скажи,
И это блаженное ложе,
И сумрак певучий, и ты,
И ты в моих тихих руках?* [2, с. 105]

Однако именно на этом творческом и эмоциональном подъеме ее жизнь внезапно обрывается в деревне под Москвой 25 августа 1933 года. Похоронена несколько дней спустя на немецком кладбище в Лефортово. Творчество ее, и история ее взаимоотношений с Цветаевой до сих пор не изучены полностью, как и архив, в котором остались два неизданных сборника «Музыка» и «Вполголоса».

Софья Парнок жила и творила в удивительное время – на рубеже веков. Тогда в искусстве (и в поэзии в частности) намечался великий перелом – появлялись новые направления, представители искусства искали свежие средства самовыражения. Именно тогда был проторен путь тем стилям, которые сегодня принято называть «современным искусством». В то время в поэзии зародились и достигли расцвета такие течения, как символизм, акмеизм, футуризм. Софья Яковлевна Парнок не принадлежала ни к одному из них. Ее стихи отличаются лиризмом и простотой слога, так не похожей на вычурность представителей «нового искусства». Даже в век течений, направлений и школ она оставалась сама собой.

Литература

1. Бургин Д. Л. София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – 512 с. **2. София Парнок.** Собрание стихотворений. Санкт-Петербург: Инапресс, 1998. – 544 с. **3. Цветаева М. И.** «Письмо к Амазонке». Россия. Серебряный век / Серия INTERЭРОС. Сост. А.Щуплов. – М.: Серебряный бор, 1992. – 304 с. **3.** [russia.rin.ru](http://www.russia.rin.ru). **4.** <http://parnok.ouc.ru/gde-more-gde-nebo.html>. **5.** <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/parnok171.html>

ЛИРИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ РАННЕЙ ЛИРИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В данной работе мы рассмотрим тематику образа лирической героини великой поэтессы Марины Цветаевой. Эту тему не раз затрагивали критики и поэты (М. Волошин, Н. Гумилев, В. Брюсов) и в наше время продолжают обсуждать такие исследователи, как В. Недошивин, А. Павловский, Г. Иванов.

Данная тема актуальна как в эпоху Серебряного века, так и в наше время.

Цель данной работы заключается в том, чтобы рассмотреть подробнее лирическую героиню раннего творчества Марины Цветаевой.

Марина Цветаева – замечательная и проницательная поэтесса, которая сыграла огромную роль в культуре русской стихотворной лирике XX века. Она принесла в русскую поэзию небывалую в то время глубину и выразительность лиризма в своей необычной новой манере выражения чувств. Благодаря ей, русская поэзия получила новое направление в самораскрытии женской души с ее различными внутренними противоречиями. Стихи М. Цветаевой можно безошибочно узнать – по особому распеву, неповоротным ритмом, необщей интонацией. С юношеских лет уже начала сказываться особая цветаевская хватка в обращении со стихотворным словом, стремление к афористической четкости и завершенности.

Лирика Марины Цветаевой необычайно оригинальна, немноготрудно восприимчива, но, безусловно захватывающая дух и вызывающая необычный интерес современного читателя.

О поэтессе Цветаевой как о самом ярком романтике, устремленном в будущее, желающем нового светлого мира, не принимающем мира быта, серости окружения, заявили ее ранние сборники «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь».

В «Вечернем альбоме» наряду с детскими впечатлениями и воспоминаниями запечатлена недетская сила:

*Не смейтесь вы над юным поколеньем!
Вы не поймете никогда,
Как можно жить одним стремленьем,
Лишь жаждой воли и добра...*

Критики отмечают хорошую школу стиха, музыкальность и простоту первого сборника. И уже здесь вырисовывается интонация главного конфликта ее любовной поэзии: конфликта между «небом и землей», между страстью и идеальной любовью.

В ее произведениях зародились глубокая искренность и необычайно трепетная нежность. Почти в каждом стихотворении М. Цветаевой присутствует образ лирического героя. Раскрывая этот образ, читатель открывает для себя лирическое «я» самой поэтессы и уже способен заглянуть в духовный мир М. Цветаевой как личности и оценить её чувства, которые она и раскрывает, и, в тоже время скрывает. Очень важно оценить все ее внутренние переживания и личностное отношение к написанному с того самого момента, когда лирическому герою открывается какая-то истина, которая овладевает всем его сознанием, когда он одолевает то или иное событие. Но даже такое эмоциональное напряжение поэтессы не может длиться долго, и поэтому одним из основных законов лирических произведений М. Цветаевой является их краткость и лаконичность. Мастерство Цветаевой состоит в том, что ее лирический герой в достаточно узких рамках стихотворения может передать и выразить мысли и чувства общечеловеческого характера, отражающие реальный, действительный мир чувств и стремлений и вместе с тем открывающий отношение и понимание данного явления или переживания с точки зрения самой Марины Цветаевой.

Впервые лирическая героиня появилась у Цветаевой в ее ранних произведениях:

*Ты был мой бред светло-немудрый,
Ты сон, каких не будет вновь...
Прощай, мой герцог светлокудрый,
Моя великая любовь!*

Несуществующая вымышленная подруга, которая проводит с Мариной все свое время, предстает перед нами как наивная маленькая девочка-шалунья, представляющая себя доброй феей, но мне кажется, что это и есть сама Цветаева, либо, одна из сторон её характера:

*Мы обе - феи, добрые соседки,
Владенья наши делит темный лес,
Лежим в траве и смотрим, как сквозь ветки
Белеет облако в выси небес.*

В раннем творчестве стихи Цветаевой еще очень незрелы, но Цветаева чувствует себя полной хозяйкой вымышленного ею мира. Она одаривает и свою героиню всеми благами жизни:

*Владенья наши царственно богаты,
Их красоты не рассказать стиху:
В них ручейки, деревья, скалы...*

Способность Марины к наслаждению проявляется и у ее «подруги». Она открыто излагает: «нам хорошо!», кроме них двоих им никто больше не нужен, так как люди их не понимают или не желают

понимать: «двух диких девочек лишь видят в нас». Но М. Цветаева с характерной ей искренностью прощает взрослых, которые окружают двух маленьких фей, ведь «что ясно нам — для них совсем туманно». М. Цветаева считает себя выше других в духовном плане, она лишь улыбается в ответ на упреки и обвинения, говоря: «Как и на все — на фею нужен глаз». Но во всем присутствует рассудительность Цветаевой, как ни грустно расставаться со счастливым перевоплощением феи, но ничто ни вечно на земле, и М.Цветаева заунывно произносит: «Но день прошел, и снова феи дети, Которых ждут, и шаг которых тих».

Живость, внимательность, способность увлекаться и увлекать, манить, горячее сердце, всегда жаждущее любви и дружбы, способность привязываться к человеку всеми силами души, жгучий темперамент — вот характерные черты лирической героини Цветаевой, а вместе с тем и ее самой, что помогло сохранить вкус жизни, несмотря на разочарования и сложности творческого пути самой поэтессы. Уже в стихотворениях, которые были написаны позднее, появляется разочарование в любви:

*Должно быть - за той рощей
Деревня, где я жила,
Должно быть - любовь проще
И легче, чем я ждала.*

Лирическая героиня Цветаевой полностью отражает чувства и переживания самой Марины, так как она принципиально поставила знак равенства между собой и ее лирической героиней. Поэтому стихи Цветаевой очень личностные, затрагивающие в первую очередь ее чувства, ее жизнь.

М. Цветаева всегда говорила, что она не поэтесса, а «поэт Марина Цветаева», она не относилась к одному литературному течению, так как всегда считала, что поэт в своем творчестве имеет свою собственную индивидуальность. Со страстной убежденностью она утверждала провозглашенный ею еще в ранней юности жизненный принцип: быть только самой собой, ни в чем независеть: ни от времени, ни от среды.

М. Цветаева в своем творчестве показала, что женская любящая душа — это не только хрупкая свечка, не только прозрачный ручеек, созданный для того, чтоб в нем отражался мужчина, но и пожар, перекидывающий огонь с одного дома на другой. Вся поэзия Марины Цветаевой — это безграничный внутренний мир, мир души, творчества и судьбы:

*Руки даны мне - протягивать каждому обе,
Не удержат ни одной, губы - давать имена,
Очи - не видеть, высокие брови над ними -*

Нежно дивиться любви и - нежней - нелюбви.

В своих стихах, в жизни, в быту, в любви она всегда была романтиком:

*Искательница приключений,
Искатель подвигов - опять
Нам волей роковых стечений
Друг друга суждено узнать*

Все, что попадало в поле ее зрения, тотчас фантастически, чудесно и празднично преображалось, начинало искриться и трепетать с какой – то всеильной жадной жизни:

*Я луну увидела на небе,
Я луну увидела и луч.
Упирался он в твоё окошко, -
Оттого, должно быть, я пришла.*

Литература

1. Цветаева М. / М. Цветаева. Собр. соч.: в 7 т. / сост., подготовка текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. - М.: Эллис Лак, 1994. - Т.1: Стихотворения.

Орлова А.

ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ КЛАССИКИ В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

В зарубежном и отечественном литературоведении существует огромное количество интерпретаций произведений В. Набокова. Наиболее актуальными на мой взгляд являются анализы интертекстуальности прозы Набокова. Под интертекстуальностью понимается способность текста взаимодействовать, обмениваться элементами смысловой структуры с другими текстами. Интертекст является порождением этого процесса, его составляют элементы текста-предшественника в виде цитат, аллюзий и реминисценций.

В. Набоков – русско-американский автор. Несмотря на то, что «Лолита» самый американский из всех американских романов писателя, она полна явных и скрытых интертекстуальных связей из классических произведений русской словесности. Создавая «Лолиту», В. Набоков прибегнул к приему, характерному для постмодернистской литературы: в тексте романа содержится зашифрованный, потаенный глубокий смысл, цитатный, интертекстуальный уровень повествования образует плотный подтекст. Характеристикой многочисленных интертекстов набоковского романа занимался Карл Проффер [8]. Но наиболее обстоятельный

комментарий к русскоязычной «Лолите» сделал Александр Долинин [1, с. 5–14; 356–414].

Специфика функционирования интертекстов в романе «Лолита» связана с фигурой протагониста. Гумберт Гумберт показывает себя чутким читателем, ценителем русской литературы и, в частности, произведений Пушкина. Литературное содержание памяти протагониста Гумберта напоминает кладовую, в которой хранятся нужные и случайные вещи. Гумберт играет на ассоциациях русского читателя, как в англоязычной, так и в русскоязычной версии «Лолиты» каждая фраза Набоковым взвешена, каждое слово используется обдуманно, намеренно [7, с. 23–27].

Русская версия «Лолиты» – это последний роман Набокова о российской словесности. В нем сохранилось объемное пространство интертекста русской классики – это обусловлено комическими задачами, иронией и пародией. По замечанию А. Долинина [1, с. 5–14] роман «Лолита» являет собой повествование Гумберта Гумберта в тексте «потустороннего» автора. Если современные критики, рассуждая об игровой поэтике и амбивалентности, не допускают возможности прочтения набоковских текстов [3] или разрешают поливариантное прочтение [5, с. 18], то в старой книге К. Проффера «Ключи к «Лолите» была предложена попытка раскодировать хитроумный текст романа.

У Гумберта нет четкой собственной позиции в отношении к жизни, но все-таки литературные предпочтения у Гумберта есть. Интерес его вызывают авторы, в чьих биографиях есть настоящие или сомнительные сексуальные скандалы, у кого открылись сильные чувства к несовершеннолетним девочкам. В этот разряд попадает один из знаменитых русских классиков Ф. М. Достоевский. Интертекст Достоевского наряду с пушкинским интертекстом становится тем испытательным материалом, индикатором, с помощью которого проверяется этико-эстетический статус героев-писателей (в данном случае Гумберта Гумберта), истинность их мировидения и творчества. Испытывая персонажа, Набоков подразумевает себя. Тема Достоевского, актуализированная в русской «Лолите», развивается на уровне реминисценций и аллюзий. Особенность пародирования нескольких стилевых элементов прозы Достоевского указали А. Долинин и А. Люксембург [4, с. 601–637].

В «Лолите» наиболее прозрачен мотив Достоевского (мотив, который варьируется в «Преступлении и наказании», «Бесах») совращения несовершеннолетней девочки. У Набокова он – как знак преступного сладострастия взрослого, – видоизменяясь, появляется в «Машеньке», «Даре», «Волшебнике» и развивается в «Лолите» (Лолита соблазняет Гумберта и живет с ним как любовница). Аналогию между

сладострастными злодеяниями Ставрогина, Свидригайлова и «нимфолепсией» Гумберта западные исследователи провели давно. Очень обстоятельны в этом отношении работы К. О'Коннор, Л. Ли [10, с. 123], критическая статья писателя Ст. Лема [2, с. 75 – 85]. Данный мотив остается единственным, берущим истоки в «Преступлении и наказании», «Бесах» (глава «У Тихона»), который набоковеды изучили тщательно.

Мотив, связанный с преступлением, действительно объединяет героев Достоевского и Набокова. Однако у Достоевского возможность покаяния, само раскаяние преступника осуществляется через религиозное очищение, веру в Бога. Раскаяние набоковского Гумберта происходит тогда, когда он принимает существование иной реальности, другого бытия, стороннего взгляда невидимого создателя. Прозрение Гумберта носит эстетический характер, имеет художественную природу. Раскаяние Гумберта Гумберта, муки совести вызваны осознанием человеческой ошибки, признанием вины.

Брайан Бойд по-своему размышляет о соединении в финале романа сцены убийства и «морального апофеоза» Гумберта [9, с. 253 – 254]. Именно сцены в духе Достоевского – убийства, совершенные Раскольниковым, – нужны Гумберту для максимального эффекта в изображении сильного желания отомстить самому себе, но так, чтобы не вмешался вездесущий «литературный» автор. Абсурдное изображение мнимого убийства должно выглядеть удачной уловкой самого Гумберта. Отрешение от себя прежнего, смерть двойника в исключительно художественном контексте становится тем средством, с помощью которого герою-повествователю удается достичь инобытийного автора-творца.

Ст. Лем, не отмечая связи концовки «Лолиты» с эпизодами убийства из «Преступления...», говорит о том, что вообще мог пародировать Набоков. Финальную сцену, по мнению Лема, автор хотел сделать противоположностью триллера, «этой сенсационной дряни», чтобы сокрушить стереотип, «тысячекратно утвержденный перьями жалких писак» [2, с. 75 – 85].

Одна из наиболее заметных интертекстуальных связей связана с романом А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Шарлотта пишет Гумберту любовное письмо почти так, как это делает пушкинская Татьяна. Она осмелилась первой послать мужчине интимное письмо. Героиня набоковского романа избрала ту же «романную» формулу, из-за которой любовное признание выглядит книжным. Иллюзия близости, достигаемая переходом в конце письма с «Вы» на «ты» – это грамматический способ сокращения дистанции. Гумберт его чувствует и легко понимает план Шарлотты. Русский же читатель вспомнит, что эти «ты» и «вы» обыграны Пушкиным, использовавшим особенности французского и русского

языков. И послание г-жи Гейз, выглядящее литературным штампом, стилистическим клише, лишено даже оттенка искренности и доверительности письма пушкинской Татьяны.

Наконец, первый приезд самого Гумберта в дом Шарлотты Гейз мог бы завершиться его скорым отъездом: Гумберту не понравился дом: «<...> тот род жилья <...>»; «вон отсюда, немедленно вон, мысленно кричал я себе <...>» [6, А 2; 49, 51]. Но, когда он увидел Лолиту, решил остаться не раздумывая. Обстоятельства складываются в пользу Гумберта. Нежданно нагрянув в дом и жизнь Лолиты, он неожиданно получает все, что хотел.

В пятой главе первой части «Лолиты» мы можем наблюдать такое описание: «В возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для некоторых очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность – сущность не человеческую, а нимфическую (т.е. демонскую); и этих маленьких избранниц я предлагаю именовать так: нимфетки» [6, А 2; 26]. Словосочетание «очарованных странников» вызывает ассоциации с повестью Николая Лескова «Очарованный странник».

Нельзя не заметить как в тексте романа «Лолита» появляется завуалированная отсылка к началу «Евгения Онегина»: «Летом 1939-го года умер мой американский дядюшка, оставив мне ежегодный доход в несколько тысяч долларов с условием, что перееду в Соединенные Штаты и займусь делами его фирмы» [6, А 2; 382]. А. Люксембург в комментарии к роману замечает по поводу данного фрагмента: «В старых французских мелодрамах смертью американского дядюшки часто мотивировалось чудесное изменение в судьбе героя; по-французски (а в английской версии романа используется именно этот язык) *mon oncle américain* – это любой дальний родственник, завещавший что-либо; он вовсе необязательно должен жить в США» [4, с. 610].

Несомненно, мотив смерти родственника и оставленного наследства весьма традиционен в мировой литературе. Но в данном случае среди прочих ассоциаций фрагмент должен вызвать у читателя и воспоминание о зачине «Евгения Онегина». Неслучайно умерший родственник – дядя. В русском переводе Набоков обыгрывает не французский фразеологизм, а русскую классику.

Обнаруживается в романе «Лолита» отголосок еще одного образа из финала «Евгения Онегина». А. Долинин усматривает в фамилии одной из одноклассниц Лолиты – Мак-Кристалл Вивиан – реминисценцию строк о «магическом кристалле». Этот же образ повторяется и в послесловии к русскому изданию: «В моем магическом кристалле играют радуги, косо

отражаются мои очки, намечается миниатюрная иллюминация – но он мало кого мне показывает...». Кроме того, что «материальным» прообразом «магического кристалла» (как указывает А. Долинин) являлась, по мнению Набокова, пушкинская чернильница, этот образ мог заинтересовать автора «Лолиты» вот по какой причине. Набоков не раз утверждал, что замыслы всех произведений являлись ему в виде смутных воспоминаний, а процесс конкретного оформления замысла был похож на припоминание подробностей. Вероятно, поэтому пушкинское описание провидения будущего романа «сквозь магический кристалл» привлекло внимание Набокова сходством с его собственными творческим впечатлениями. Это и нашло отражение в тексте романа «Лолита» [1, с. 389].

Результатом анализа интертекстов в набоковских произведениях разных периодов стало обнаружение тех стиливых особенностей, которые были свойственны русским классикам, в частности Пушкину и Достоевскому. Обращение Набокова в рассказах и романах к произведениям классиков усложняет его тексты. Однако, осознав смысл этой сложности, можно подобрать ключ к творчеству В. Набокова.

Пушкинский интертекст отличается от интертекстов других классиков полнотой и разнообразием жизни. Связь пушкинской темы с художественными идеями Набокова раскрывается в том, как она высвечивает этико-эстетические характеристики персонажей. Пушкинское начало в романе «Лолита» позволяет проследить эволюцию этических убеждений писателя, эстетических основ его творчества. «Воздействие романа «Евгений Онегин» на художественный мир Набокова представляется нам универсальным, поскольку приводит к синтезу философских и поэтических традиций. Органичное слияние стиха и прозы, вариативные возможности сюжета, активное авторское присутствие, отличающие поэтику «Евгения Онегина», а главное, неповторимая языковая стихия романа оригинально перевоплотились в творчестве Набокова».

Состав интертекста Достоевского обусловлен тем, что Набоков, традиционно использует его для создания ироничного фона романов. Он развивается в относительно устойчивых тенденциях, но более схематичен: применяется для изображения разлада в сознании героя, для актуализации мотива безумия. Таким образом, исследование поэтики интертекстов способствует выработке более полной и объективной концепции творчества В. В. Набокова.

Литература

1. Долинин А. Бедная «Лолита» (вступ. статья); Комментарий // Набоков В. В. Лолита : Роман. М., 1991. – С. 5–14; С. 356–414. **2. Лем Ст.**

Лолита, Ставрогин и Беатриче // Лит. обозрение. – 1992. – № 1. – С. 75–85. **3. Линецкий В.** «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. **4. Люксембург А. М.** Комментарий // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. – Т. 2. – СПб., 1997. – С. 601–637. **5. Люксембург А. М.** Амбивалентность как свойство набоковской поэтики // Набоковский вестник. Петербургские чтения. – Вып. 1. – СПб, 1998. – С. 18. **6. Набоков В. В.** Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб, 1997–1999. В скобках буква “А” обозначает американский период, первая цифра – номер тома, цифра после точки с запятой – номер страницы. **7. О соотношении** русскоязычной и англоязычной версий романа см. работу: Barabtarlo Gene. «Lolita» in Russian // The Nabokovian. – 1987. – № 18 (Spring). – P. 23-27. **8. Проффер Карл.** Ключи к «Лолите». – СПб, 2000. **9. Boyd B.** Vladimir Nabokov. The American years. – Boyd, Brian. Vladimir Nabokov: the American Years. – Princeton: Princeton University Press. – P. 253–254. **10. O'Connor Katherine Tiernan.** Rereading Lolita, Reconsidering Nabokov's relationship with Dostoevsky // Slavic and East European Journal. – Vol. 33. (№ 1). – 1989. – P. 64–77; Le. L. L. Vladimir Nabokov. England, 1976. P. 123.

Осиюк О.

ОБРАЗ МЕЧТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. С. ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА»

Будущее, к которому мы стремимся, рождается из непобедимого человеческого свойства - умения мечтать и любить.

К. Г. Паустовский

Мечта — «это заветное желание, идеализированная цель, сулящая счастье» [1, с. 1]; это все то, чем живет человек, то, что дает ему прекрасную, полноценную и красочную жизнь, наполненную яркими событиями и радостями. Мечта – это также мощный двигатель внутренних энергий личности, который позволяет совершенствоваться человеку физически, духовно и умственно, а также помогает подняться из глубины души всему хорошему, что есть у человека, и делает его более целеустремленным и жизнерадостным. И, конечно же, мечта – это двигатель любви.

Мечта является одной из основных тем романтической литературы, она всегда интересовала как читателей, так и писателей. Кроме того, эта тема очень актуальна и в наши дни, она полезна вне зависимости от возраста читателя, так как сегодня, практически у каждого человека существует заветная мечта, какая-то цель в жизни, идеал, к

которому он стремится, и все то, что мы видим вокруг себя, является результатом мечтаний, которые стали явью.

Теме мечты посвящали свои произведения Анатолий Франс, Шарль Бодлер, Михаил Юрьевич Лермонтов и многие другие. Существует также множество произведений, посвященных теме «американской мечты». Среди них – «Американский претендент» М. Твена, «Сын Америки» Р. Райта, «Американская трагедия» Т. Драйзера, «Великий Гэтсби» Ф. Фицджеральда, «Американская земля» Э. Колдуэлла, «Путешествие с Чарли в поисках Америки» Дж. Стейнбека, «Американская мечта» Э. Олби, «Американская мечта» Н. Мейлера, «Реквием по мечте» Х. Сэлби, «Страх и отвращение в Лас-Вегасе: Дикое путешествие в сердце американской мечты» Х. Томпсона. Но особо ярко тема мечты отобразилась в творчестве А. С. Грина в его феерии «Алые паруса», которая была написана в 1920-1921 годах. И так как эта тема осталась до сих пор неразрешенной, целью статьи является исследовать понятие и образ мечты в произведении А. С. Грина «Алые паруса», раскрыть её значение для каждого человека, показать влияние, которое оказывает мечта на жизнь людей.

Необходимо отметить, что повесть Александра Степановича Грина «Алые паруса» — это прекрасное, завораживающее, трогательное и романтическое произведение, которое является символом мечты, надежды, свободы, отваги, искренней любви и веры в чудо. Оно олицетворяет прекрасную юношескую мечту, которая непременно осуществится, если очень сильно верить и ждать. «Истина главного героя «Алых парусов» Грэй – это истина самого Грина. Она проста и сложна одновременно – она заключается в том, чтобы делать так называемые чудеса своими руками» [2, с. 62]. Грин навсегда подарил нам надежду, ожидание чуда и стремление к лучшему, и сам, при этом, до конца своих дней сохранил в душе верность своему миру.

Далеко не каждый человек умеет самозабвенно мечтать. Всегда найдутся люди, которые попытаются убедить его в бесполезности и безнадежности этого удивительного занятия. Главная героиня повести-феерии А. Грина «Алые паруса» Ассоль сумела не только устоять перед насмешками и злыми пророчествами окружающих, но и дождалась воплощения своей мечты.

Юная Ассоль росла в сложных условиях, дети не хотели с ней играть, а взрослые её не понимали, однако девочка не отчаивалась, она всей душой верила в слова старого Эгля о сказке, ожидающей ее, когда она станет взрослой. А в это время в другой стране одинокий и мечтательный юноша Грэй мечтал о море и кораблях, он был очень решительным, волевым и смелым человеком. Оставив свой дом, Грэй отправился в

неизвестность — осваивать моря и океаны. Грэй был сначала юнгой, но благодаря своей смекалке, выносливости и целеустремленности он добился осуществления своей мечты и стал капитаном. Как и сердце Ассоль, душа Грэя ждала чего-то необыкновенного. И чудо случилось: на затерянной лесной поляне молодой человек увидел спящую Ассоль, узнав о её мечте, он решил исполнить её. Однажды на горизонте появился прекрасный корабль с алыми парусами, и под музыку бродячих музыкантов он зашёл в гавань. Так утром летнего дня нашли друг друга Грэй и Ассоль. Это и есть волшебная, всепобеждающая сила мечты. Девочка ждала чуда, была готова к нему, верила в него — и оно произошло. Мечта, если в нее поверить всеми силами души, становится могучей творящей силой. И в этом наилучшим образом убеждает нас прекрасная и добрая повесть Александра Грина. Казалось бы, нехитрое повествование уводит читателей в красивую сказку, но каждый понимает — надо только очень желать, чтобы она осуществилась, стремиться к намеченной цели, трудиться для её воплощения в жизнь.

В своем замечательном произведении Грин показал, что сила мечты способна изменить жизнь, перевернуть весь мир, сотворить настоящее чудо. Писатель знал эту силу, для которой не существует никаких преград, не существует ничего невозможного. Нужно только твердо верить в свою мечту, стремиться к ней и ждать чуда. Так Ассоль выстрадала и заслужила своё счастье. Прежде чем встретить Грэя, она прошла через бедность, отчуждение и страдания.

Древние греки говорили, что желание уже само по себе творит. Сила желания, мечты способны перевернуть жизнь и изменить человека. Мечта движет человеком, она приносит силы, вдохновение и веру в себя, является стимулом к самосовершенствованию, ведет к высоким свершениям, помогает преодолеть трудности и заставляет идти вперед, несмотря на все невзгоды. Мечта – это маяк, который освещает жизненный путь и всегда указывает лишь одну, поистине правильную дорогу.

В повести «Алые паруса» Грин развивает свою давнюю мысль о том, что людям необходима вера в сказку, она будоражит сердца, не дает успокоиться, заставляет страстно желать такой романтической жизни. Но чудеса не приходят сами собой, каждый человек должен воспитывать в себе чувство прекрасного, умение понимать окружающую красоту, активно вмешиваться в жизнь [3, с. 17-19]. Писатель был убежден, что если отнять у человека способность мечтать, то исчезнет самая главная потребность, рождающая культуру, искусство и желание борьбы во имя прекрасного будущего. Мечта самого Грина и помогла ему создать прекрасный мир, в котором живут отважные, чистосердечные и высокоморальные герои.

Мы считаем, что главная идея автора повести заключается в том, что каждому человеку в своей жизни нужно иметь самую заветную мечту, верить и стремиться к ней, и только тогда она обязательно исполнится. Александр Грин писал это произведение не в лучшие времена своей жизни, но он хотел создать пример мечты, веры и надежды. «Алые паруса» – это сказка о воплощенной в жизнь мечте, о том, как добрая воля человека превратила мечту о счастье в реальность.

Существует множество критических статей, которые были посвящены анализу произведения А. С. Грина «Алые паруса». Так, с точки зрения Н. А. Кобзева, «с появлением Ассоль на страницах произведения заметно меняется стиль повествования. Он как бы обретает лиричность, задушевность, особого рода теплоту. Информативность описания сменяется нарастающей картинностью. Всё получает смысловую весомость: и деталь, и ситуация, и диалог. Фраза становится сложнее, наполняется заметной экспрессией, в неё стройно вступают стилистические тропы, сообщая ей и особое дыхание, и музыкальность, и цвет. Раздвигается ассоциативно-образное мышление художника. Так Грин настойчиво и последовательно готовит сознание читателя к тому, что чудесное не есть случайное, а вполне закономерное явление в реальной человеческой жизни» [4, с. 62].

В. В. Харчев обращает внимание читателей на «словесный портрет» Ассоль, который лишён точных реалистических подробностей, но черты которого несут отпечаток «особой духовности, устремлённости к чуду, погружённости в мир мечты». В. В. Харчев подчёркивает, что «в своем произведении автор убеждает читателя, что если труд будет одухотворён мечтой, он станет творчеством. Александр Грин силой своего воображения придумал «живую метафору», которая вырвалась из контекста феерии и стала жизнью, произошла трансформация образа в символ. «Алые паруса», как символ мечты и веры в её исполнение, стали знаком XX века, который так страстно стремился к счастью, мечте, лучшему в человеке. Радостно, светло, трепетно и празднично любовь превращает мечту в реальность, чудо встречи, исполненной надежды, заслуженного счастья. Оказывается, сказки, стихи, мечты, герои, прекрасные судьбы рождаются из самой жизни — сложной, полной труда, преодоления, терпения, незаслуженных обид, испытаний» [5, с. 28].

К. Паустовский утверждает, что «мир, в котором живут герои Грина, может показаться нереальным только человеку нищему духом». Он уверен что, «тот, кто испытал лёгкое головокружение от первого же глотка солёного и тёплого воздуха морских побережий, сразу почувствует подлинность гриновского пейзажа, широкое дыхание гриновских стран» [6, с. 18].

Для нас, людей XXI-го века, «Алые паруса» – это олицетворение не только высокой, чистой и нежной любви, но и символ осуществления всех надежд, мечтаний о больших и благородных делах во имя светлых идеалов человечества, т.е. такой мечты, которая вызывает к активному действию, к борьбе за свое существование. Открывать грани человеческого духа, постигать их, с тем, чтобы приносить счастье людям – в этом пафос всего творчества романтика Грина и феерии «Алые паруса» [7, с. 42]. Для него самое главное – сделать человека счастливым, а это возможно только посредством реализации его заветной мечты.

Чтение повести «Алые паруса» — всегда встреча с прекрасным, воспитание духовности, открытие удивительного мира, в который так легко и органично вводит читателей Александр Грин. Его произведение постепенно раскрывает душу молодых героев, поэтому современная молодежь очень любит эту романтическую феерию. «Алые паруса» — это не только красивая повесть, но и реальный путь в ту волшебную страну, которая необходима каждому человеку.

Гёте когда-то сказал, что человек видит только то, что знает. Наше знание задает нашу реальность и незнание тоже. Мечта либо отрывает от земли, либо отодвигает линию горизонта дальше. Обычно сбываются те мечты, в реальность которых мы верим. Когда мы не верим в реализацию мечты, у нас не будет сил, энтузиазма, энергии, чтобы к ней идти. А ведь мечты нужны, чтобы к их достижению стремились. Мечта – первый шаг к осознанию собственных желаний и целей. Если у человека есть мечты – он наполнен, у него есть стимул развиваться, определять направление течения его жизни. Когда у человека существует мечта, значит, он может к ней стремиться. А когда человек стремиться к чему-то, он живет, он видит краски жизни, он старается достичь желаемого, а в процессе достижения, узнает этот чудесный мир.

Мечта – это средство приблизиться к действительности, то есть к своим целям, идеалам, к своим вершинам. А значит, нужно, просто необходимо продолжать мечтать. И пусть эти мечты меняются, пусть возрастают наши запросы, наши требования к самим себе, пусть все яснее, чётче, реальнее становится для нас наше будущее. Ведь «если бы человек не мог представить себе в ярких и законченных картинах будущее, если бы человек не умел мечтать, — говорил Д. И. Писарев, — то ничто бы не заставило его предпринимать ради этого будущего утомительные сооружения, вести борьбу, даже жертвовать жизнью» [8, 78]. Движение к будущему, к достижению собственных идеалов и есть, сама жизнь, ее главная цель, ее основное содержание.

Таким образом, воображение, мечта и надежда помогают человеку стать творцом своей судьбы и сквозь горести и скорби, потери и

поражения нести свет надежды и веру в человека. Грин писал почти все свои произведения в оправдание мечты. Мы должны быть благодарны ему за это. Мы знаем, что будущее, к которому мы стремимся, родилось из непобедимого человеческого свойства — умения мечтать и любить.

Литература

1. Электронный ресурс ru.wikipedia.org/wiki/ **2. Собрание сочинений в шести томах/ Грин А. С.** – М. : Правда, 1965. – Т. 3. – С. 165. **3. Будкина И.** Страна мечты/ И. Будкина. – Ярославль.: – Верхнее-Волжское книжное изд-во, 1999. – С. 318. **4. Кобзев Н. А.** Новелла Александра Грина 1920-х годов / Н. А. Кобзев. – Симферополь : Крымский архив, 1996. – С. 81. **5. Харчев В. В.** Поэзия и проза А. Грина / В. В. Харчев. – Горький : Наука, 1977. – С. 312. **6. Паустовский К.** Жизнь Александра Грина / К. Паустовский // Грин А. С. Избранное. – М. : Гос. изд. худож. лит., 1956. – С. 3-18. **7. Скепнер Л. С.** А. С. Грин в школьном изучении / Скепнер Л. С. // Уроки литературы. – 2002 – № 1. – С. 12-13. **8. Писарев Д. И.** / Д. И. Писарев // Электронный ресурс feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le8/le8-6571.htm.

Рогачёва Г.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

В зарубежном и отечественном литературоведении существует значительное количество интерпретаций набоковской прозы, поэзии и драматургии. Одним из наиболее актуальных является анализ интертекстуальности романов В. Набокова. До недавнего времени не было даже работ, в которых бы давалась целостная характеристика интертекстов, содержащихся в рассказах и романах В. Набокова. Среди исследователей интертекстуального подхода не было единодушия. То они следовали за М. Бахтиным, автором теории «чужого слова», то за Ю. Кристевой, развившей учение в теорию о диалоге текстов.

Под интертекстуальностью понимается способность текста взаимодействовать, обмениваться элементами смысловой структуры с другими текстами. При определении терминов цитации необходимо учитывать исследовательский и теоретический опыт лингвистов, усиливших в последнее время изучение художественной речи. Кроме известного обиходного определения цитаты (лат. «cito» – высказываю, привожу), существует общее, литературоведческое употребление понятия цитата. Оно включает собственно цитату, то есть точное воспроизведение фрагмента чужого текста и аллюзию. Аллюзии являются компонентами интертекстуальных повторов. Аллюзия (лат. «allusio» – шутка, намек) – это

способ имитации, сознательное, но не всегда дословное, воспроизведение предшествующего литературного источника, его ритмико-синтаксических ходов, стилистических фигур, образов, мотивов. При реминисценции (лат. *reminiscentia* – воспоминание), происходит «незапланированная», не предусмотренная автором отсылка, то есть как бы «самопроизвольная аллюзия», полностью зависящая только от читателя, его памяти ассоциаций.

Интертекстуальностью насыщены многие произведения В. Набокова, начиная с самого раннего периода его творчества. В дальнейшем автор развивал эту яркую черту своих произведений, подчеркивая разнообразие и многогранность своего таланта как писателя. Некоторые основные мотивы «Машеньки» были продолжены и развернуты в романе «Защита Лужина» (1929), ознаменовавшем окончательное формирование русскоязычной манеры В. Набокова.

«Защита Лужина», по мнению Г. Адамовича, – «вещь западная, европейская, скорее всего французская» [1, 57] . Сирин (псевдоним В. Набокова в эмиграции – Г.Р.) никому в отдельности из французских романистов того времени не подражал, но в его сознании скрещивались различные влияния. Своеобразие и оригинальность романа не в последнюю очередь коренятся в резком раздвижении пределов эмоционального, психологического опыта и той удивительной грации, с которой тонкие, зыбкие, пограничные состояния облекаются в плотно сотканную словесную ткань. Душа героев, особенно близких автору, обнажена; они не перестают наблюдать за своей внутренней жизнью, порой чего-то не понимая, дивясь неожиданным открытиям.

Немалая часть мировой литературы обязана воспоминаниям ее творцов о своем давнем и недавнем прошлом. Со времен сентименталистов и романтиков, от Ж.-Ж. Руссо и У. Вордсворта вплоть до старшего современника В. Набокова М. Пруста, память служила неистребимым кладезем впечатлений и образов, выполнявших различные художественные функции. Самая простая и очевидная из них – воскрешение «утраченного рая» – свойственна чаще всего мемуарной литературе и произведениям, основывающимся на прямом противопоставлении прошлого и настоящего. Таковы у В. Набокова воспоминания «Другие берега» и роман «Машенька». В случае с «Защитой Лужина» память, как и у М. Пруста, с которым В. Набокова после этого романа часто сравнивали, выполняет роль, выходящую за пределы просто иллюстрации [2, с. 385]. Она становится всеобъемлющей субстанцией, связующей все начала и концы, синонимом сознания как такового, которому подвластно все мыслимое и немислимое.

Начиная с Ж.-Ж. Руссо и У. Вордсворта, многие писатели в своих книгах отыскивали теплые, солнечные, чистые уголки, где можно предаваться воспоминаниям о детстве [2, с. 384]. Ни один из них не ценил детские годы больше, чем В. Набоков, и десятилетним Лужиным, так хорошо знавшим свои коленки, он возвращается в десятое лето собственной жизни, приглашая с собой и нас. Лужин тоже был особенным ребенком даже до того, как он научился играть в шахматы. Весь мир представлялся ему чем-то «вроде большого сада Раппачини, где каждое растение напоено смертоносным ядом» (имеется в виду новелла американского писателя-романтика Натаниэля Готорна «Сад Раппачини») [3, с. 55]. Особый талант Лужина не распахивает перед ним двери в жизнь, а захлопывает их.

С самого начала романа мы неожиданно погружаемся в сознание главного героя, но при этом не знаем, почему «больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» [4, с.17]. Подобно В.Шекспиру, представляющему нам своего таинственного и мрачного сына, В.Набоков задерживает ход повествования, разжигая читательское любопытство.

Защита, к которой пытается прибегнуть Лужин после пережитого им кризиса, это и защита от надвигающегося безумия, от непоправимого разлада с реальностью, угрожающему каждому, кто наделен талантом. Наиболее последовательные из писателей-романтиков утверждали, что из этого противоречия нет выхода и что единственная возможная развязка заключена в гибели неординарной личности. В «Песочном человеке» Э. Т. А. Гофмана студент Натанаэль, который, казалось бы, избавился от роковой любви к искусственной кукле Олимпии и прочих «заблуждений», забирается вместе со своей невестой Кларой на смотровую башню ратуши, но только затем, чтобы внезапно, с пронзительным воплем перепрыгнуть через перила [5, с. 71]. Та же судьба, с совпадением даже некоторых фактических деталей, постигает в романе В. Набокова Александра Ивановича Лужина.

Н. Анастасьев предостерегает от постоянного соблазна биографических уподоблений, в подтверждение ссылаясь на фразу В.Набокова из мемуарной книги «Другие берега», свидетельствующую о том, насколько искажается реальность, перенесенная в ткань романа («так, вкрапленный в начало «Защиты Лужина» образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навеянный сочинителем» [4, с. 93]).

Рассматривая героя В.Набокова в контексте произведений мировой литературы XX века (Дж. Джойса, С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя), касаясь его видимого сходства со знаменитыми

шахматными маэстро того времени (в частности, с Алехиным, хотя внешне у реального Алехина и вымышленного Лужина нет ничего общего; они сходны своей «скрытой натурой» – блеском таланта, неординарностью духовной жизни), исследователь приходит к выводу, что «шахматы для Лужина – не профессия, а единственный способ осуществить себя как художника» [2, с. 395]. Н. Анастасьев прослеживает «в уходе героя от мнимого мира к подлинным ценностям разнообразные переключки» с Б. Пастернаком и Т. Манном. Он высказывает мнение, что «написав «Защиту Лужина», В.Набоков включился в обсуждение проблем, столь глубоко волновавших европейскую интеллигенцию». В этой связи автор детально сопоставляет роман В. Набокова с «Шахматной новеллой» С. Цвейга, «при параллельном чтении прослеживая разногласия-схождения двух больших художников», рисующих драматические истории блистательных шахматистов. Через восемь лет, по наблюдению Н. Анастасьева, «Лужину суждено было возродиться» под именем Федора Константиновича Годунова-Чердынцева – героя романа «Дар».

Революции и гражданской войны В. Набоков, как и в «Машеньке», уделяет незначительное внимание. Там, где другие прозаики сопоставимого масштаба – Б. Пастернак в «Докторе Живаго», А. Толстой в «Хождении по мукам» – видели драму не только интеллигенции, но и вообще, В. Набоков отделялся скороговоркой. Знакомство Лужина с девушкой, становящейся вскоре его женой, сопровождается у него углублением «шахматных страстей», отражающим извечную драму столкновения высокого искусства и обыденности.

Конфликт в романе отражает внутренний мир Лужина – гениальный шахматист и одновременно не совсем здоровый человек. Но ни мятущиеся герои Ф. Достоевского, ни житель «Палаты № 6» А. Чехова, ни герой его «Черного монаха», ни даже действующие лица повестей В. Гаршина никогда не оставались только больными. Болезнь героев должна была внешне мирить читателя с не совсем обычным, часто более проникновенным восприятием жизни и одновременно обезопасить внутреннюю свободу писателя при острой постановке жизненных проблем [3, с. 79]. В этом отношении «Защита Лужина» специфически русский роман.

Сочувствует ли автор своему незадачливому герою? Лужин – слишком неординарная личность, чтобы на этот вопрос можно было ответить с уверенностью, положительно или отрицательно. Впрочем, и при чтении Н. Гоголя уверенности порой нет: сочувствует ли он, например, Акакию Акакиевичу Башмачкину или издевается над ним, как утверждал Ф. Достоевский? Оба предположения допустимы. Умение и способность В. Набокова воспроизвести бытовой эпизод с прежней, ослепительной,

классической яркостью, проявляется в сцене у портного в начале одиннадцатой главы. Эта сцена достойна сравнения с незабываемыми туалетными обрядами Чичикова или Стивы Облонского.

Литература

1. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова / Сост. Н. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с. **2. Бойд Б.** Владимир Набоков : русские годы / Бойд Б. – М. : Независимая газета, 2001. – 717 с. **3. Носик Б.** Мир и дар В. Набокова / Носик Б. – Л. : Пенаты, 1995. – 375 с. **4. Набоков В.** Защита Лужина : Романы. – М. : Пенаты, 1989. – 157 с. **5. Мулярчик А.** Русская проза В. Набокова / Мулярчик А. – М. : МГУ, 1997. – 176 с.

Семендяева А.

ПОВЕСТИ КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ФЭН ЦЗИЦАЯ

Литература Китая очень богата собой, и очень жаль, что современный читатель практически абсолютно не знаком с величайшими шедеврами творчества китайских писателей. Но нельзя сказать, что не было ученых, которые бы не исследовали литературу Востока.

Следует отметить великого русского литературоведа, прозаика и синолога, который занимался исследованием современной китайской литературы – Семанова Владимира Ивановича. Он является автором известной статьи «Лу Синь». Именно этот человек внес большой вклад в изучение многих произведений Китая.

Хотелось бы также вспомнить известного китаевода Льва Николаевича Меньшикова. В 1959 г. он опубликовал первую книгу – «Реформа китайской классической драмы», в которой исследовал ряд важнейших драматических сюжетов традиционного китайского театра и их трансформацию в различные исторические периоды, впервые в отечественной синологии дал подробную классификацию жанров традиционной китайской литературы, основываясь прежде всего на работах крупнейших китайских филологов Чжэн Чжэнь-до, Сунь Кай-ди и Ван Го-вэя. Исследованию китайской классической, ортодоксальной и простонародной литературы Л. Н. Меньшиков посвятил большую часть своих работ. За 55 лет научной деятельности он опубликовал около 200 работ, включая 15 монографий, – исследования, описания, тексты и переводы письменных памятников. Но, к сожалению, исследование китайской повести, которым занимался Меньшиков, не было ведущим в его творчестве.

Но вопрос исследования китайской повести до настоящего времени является неизученным для большинства из нас. Именно поэтому хотелось бы познакомить украинского читателя с таким жанром китайской литературы как повесть, и я надеюсь, что мне удастся показать величие хотя бы одного жанра литературы этой страны. Так как история ее развития длинна, я бы хотела рассмотреть повесть как жанр современной китайской литературы на примере творчества Фэн Цицая. Поскольку сейчас возникает интерес к китайскому искусству и литературе в частности в украинском обществе, а особенно в рамках межкультурных коммуникаций нашего университета, интересным является тот факт, что данная проблема не исследовалась должным образом.

Фэн Цицай – известный китайский писатель и художник, заместитель председателя Всекитайского союза работников литературы и искусства, а также глава Китайского общества народных художников. За последние годы он все свои силы и энергию посвятил делу охраны культурного наследия Китая. По его инициативе в стране была начата реализация «Программы спасения наследия народной китайской культуры», что привлекло большое внимание всего общества. А самого писателя прозвали «стражником народной культуры Китая». [1, с. 284]

Немало произведений этого автора были удостоены международных премий, многие из них переведены на русский, английский, французский, немецкий, японский и другие языки мира. В частности, на русский язык переведены изданная 25 февраля 1985 года в «Литературной газете» повесть «Высокая женщина и ее маленький муж», «Сборник повестей Фэн Цицая», изданный московским издательством «Радуга». В некоторых городах в советское время был показан фильм «Волшебный кнут», инсценированный по одноименной повести писателя. В 2002 году вышла в свет новая повесть писателя «Последние дни Евы».

С 90-х годов прошлого века в Китае, как и во многих других развивающихся странах, динамика бурного развития модернизации, словно шторм, захлестнула традиционную аграрную культуру. В то время люди и не осознавали, что культурное наследие находится на краю гибели и полного исчезновения, однако, Фэн Цицай, питая истинную любовь к национальной народной культуре, с чуткостью писателя осознал важность охраны культурного наследия именно в тот момент

В интервью в журнале «Китайская молодежь» он говорил: «Наша культура наследуется из поколения в поколение руками мастеров. Именно поэтому мы должны оказать помощь и поддержку народным певцам, танцорам, рассказчикам, художникам и всем искусникам, владеющим уникальным мастерством. Со смертью кого-либо из них уйдет в могилу целый пласт народной культуры». [2, с. 417]

Изучение творчества Фэн Циция является актуальным для исследования современной китайской литературы – прежде всего, для понимания основных тенденций развития реалистического направления. Кроме того, в его книгах содержится богатейший лингвистический, этнопсихологический и культурологический материал (прежде всего, о его родном городе Тяньцзине).

Вершиной творчества Фэн Циция была повесть. В толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова «повесть – это прозаический жанр, не имеющий устойчивого объёма и занимающий промежуточное место между романом, с одной стороны, и рассказом и новеллой с другой, тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни». [3, с. 987].

В Китае повесть была шагом вперед в демократизации литературы. Ее герои происходят из всех слоев общества; бытовой фон широк и колоритен. В этом смысле произведение – подлинное зеркало нравов своего времени. Этот жанр несет народную оценку событий и лиц, включает множество забавных эпизодов и наивных поверий; отвечает вкусу читателя.

Мы можем выделить следующие особенности повести Фэн Циция:

1. Изображение реальных событий, базирующихся на исторических данных.
2. Разоблачение и высмеивание пороков общества.
3. Субъективизм.
4. Биографичность.

Согласно автору китайская повесть – «это история одной человеческой жизни». [См. :4] Индивидуализация героя передается с помощью биографичности. Персонажи Фэн Циция предстают реально существующими людьми. При этом его произведения включает обычно весь путь персонажей: с начала до конца его жизни, и иллюзия настоящей биографии нарушается лишь явной неравномерностью внимания к разным эпизодам жизни героя, выдающей присутствие автора, мы замечаем практически в каждой их реплике .

Произведениям Фэн Циция в этом жанре свойствен интерес к судьбе человека, к его праву на жизнь и на счастье, в которых тогда никто не мог быть уверен. Каждая его повесть – это маленькое исследование общества, переданное в разоблачительной форме. Особое внимание писатель уделял изображению характера, внешности, поведения героев.

Мне бы хотелось вспомнить его знаменитое произведение – «Боксеры». Это первая повесть автора, написанная в 1977 году. С 1977 и до 1997 Фэн Циция пишет целый цикл повестей, последней из которых

была «Последние дни Евы». Его произведения носят исторический характер, они реалистичны, он критикует общество того времени. В «Боксерах» он описывает общество, которое не может уйти от старых канонов и традиций. Фэн Цицай показывает жизнь девушек с маленькими перевязанными ножками, он дает читателю понять, насколько же они страдают и как же они несчастны. Но общество поддерживает эту традицию и люди, даже мучаясь, не хотят что-либо менять в своей жизни. Автор относится к каждому герою как к индивидуальности, как к личности; он любит своих персонажей и пытается, чтобы читатель тоже их полюбил, понял их и даже посочувствовал.

Существует много исторических фактов, в которых очень подробно описываются жизнь таких девушек и вообще социальный статус женщин. То есть, читая эту повесть Фэн Цицай, мы не можем не обратить внимание, на сколько же связаны повести автора с историческими, реальными событиями. Хотелось бы сделать акцент на слове «реальные», так как автор брал источником своих повестей реальные события, реальных героев и высмеивал их пороки, пороки общества (повесть «Высокая женщина и ее маленький муж»).

В повести «Последние дни Евы» автор показывает читателю 9 духов солнца. Все они подражают природе. Они так же сильны, как и природа, но бесчувственны, лишены всего, чем обладает человек. Они не могут плакать, смеяться, радоваться. Но им так хочется научиться чувствовать. Мы видим, что это произведение построено на приеме контраста, что свойственно писателям китайской литературы. Фэн Цицай в этой повести показывает абсурдность общества, деградацию человечества. Автор призывает людей искать выход из сложившейся ситуации, действовать. Мы, читая эту повесть, сочувствуем ее героям, нам жаль их, мы понимаем на сколько они несчастны. Ведь человеческая жизнь построена на чувствах, а если у тебя их нет, если ты не умеешь чувствовать, то и жизнь согласно автору становится на самом деле бессмысленной.

Стиль Фэн Цицай я бы назвала так: «ни одного лишнего слова». Он с помощью простых предложений, без особых изысков, создает увлекательный текст. Как в сказках: никаких лирических отступлений, только события, и текст при этом очень красив и легок. Именно его повести и выражали новаторский дух современной китайской литературы.

Из вышеизложенного мы можем сделать вывод, что изучение творчества Фэн Цицай является очень важным аспектом современной китайской литературы – для понимания основных тенденций развития реалистического направления. Мы также должны помнить о том, что в его книгах содержится огромный материал по культуре и лингвистике Китая.

Проанализировав творчество Фэн Цзицяя, мы предлагаем определение современной китайской повести – прозаический жанр, история одной человеческой жизни, в которой индивидуализация передается с помощью биографичности, и которой присущи субъективизм и оценочность.

И, как уже отмечалось, в Китае повесть была шагом вперед в демократизации литературы и оказала огромное влияние на читателей.

Читая китайские повести, мы также сможем стать ближе к китайскому народу, понять особенности их восточной культуры, понять их мышление и традиции.

Литература

1. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе: В 2 кн. / В.М. Алексеев/ Сост. М. В. Баньковская. – М. : Вост. лит. РАН, 2002. – 574 с. **2. Хрестоматия по литературе Китая** / Ред. Кравцова М. Е. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 768 с. **3. Толковый словарь русского языка** / Гл. ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.», 1935. – 1562 с. **4. Гране М.** Китайская мысль от Конфуция и Лаоцзы / М. : Гране. — Республика, 2004. – 528 с.

Сидорова С.

ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ ДНА В ПЬЕСЕ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Несколько лет назад мы не могли себе представить, что на нас надвигается такое явление, как «кризис». Все страны привыкли жить комфортно и спокойно, не задумываясь о завтрашнем дне. Но только сейчас, с высоты пережитого опыта по преодолению кризиса, мы можем по-настоящему понять всю сложность ситуации людей, попавших в период упадка. Так, в девятисотые годы в России разразился сложнейший экономический кризис. Фабрики и заводы разорились, множество людей остались без средств к существованию. Также год за годом наблюдались неурожаи, которые поставили крестьян на колени и вынудили их бродить по улицам с протянутой рукой. Страна разделилась на нищих и богачей, очень бросались в глаза на контрасте сытой и довольной жизни буржуазии попытки крестьян и рабочих выжить, хоть как-то прокормить себя и свои многочисленные голодающие семьи. Это явление в жизни очень ярко и правдиво отобразил Максим Горький в своей пьесе «На дне».

Как известно, жизнь развивается по спирали и когда ее витки соприкасаются, повторяется период, который был много лет назад. Так, кризис России XIX века повторился несколько лет назад. Тема трудностей, с которыми сталкиваются люди, неисчерпаема, этим объясняется популярность произведения М. Горького среди читателей и театралов на

протяжении вот уже века. Однако проблемы, которые драматург поднимает в пьесе не только экономические, философские, есть здесь место и любовной драме. В этом есть актуальность изучения и разбора персонажей пьесы «На дне», которые под пером талантливого драматурга словно оживают, отзеркаливая проблему не только своей, но и последующих эпох.

Целью данной статьи является раскрытие особенностей изображения главных героев пьесы «На дне», а также углубление их анализа.

Исследователи интересовались как в целом творчеством М. Горького, так и проводили анализ его произведений и, в частности, пьесы «На дне». Не только такие филологи и литературные критики, как Агурский М. С, Балухатый С. Д., Бялик Б. А., Нефедова И. М., Шер Н. С., Эдлин И. С., Юзовский И. И., так и театральный режиссер Станиславский К. С. и сценарист Державин К. Н. проявляли интерес к пьесе. Все их усилия были направлены на исследование произведения, лучшее его понимание, разбор образов для более точного отображения в постановке.

Несмотря на многочисленные статьи и исследования жизни и творчества драматурга, образы пьесы «На дне» полно проанализированы не были. Более глубокий разбор образов мы попытаемся осуществить в нашей статье.

Для начала необходимо отметить, что драматург создал героев с различными характерами и судьбами. Каждый герой индивидуален и необычен по-своему, у каждого своя особенная характеристика: лексика, внешность, темперамент. Все герои пьесы очень умело связаны между собой, взаимодействуют и, так или иначе, характеризуют друг друга. Кто-то уже смирился со своим положением, а кто-то до сих пор не верит в то, что с ним произошло. Так Барон, например, говорит: «Жили и лучше... да! Я... бывало... проснусь утром и, лежа в постели, кофе пью... кофе! – со сливками... да!». Барон ничего не предпринимает для улучшения сложившегося положения, живет прошлым, а спасаясь от горечи, он напивается. Так и Настя, девушка легкого поведения, живет своей выдумкой. Мечтая о большой и светлой любви, она выдает свою фантазию за реальность. Настя романтическая выдумщица, которая уже смирилась со своей судьбой: «Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились... а уж я его давно жду и дрожу от страха и горя...». [1, с. 135]

Бубнов рассказывает о себе то, что он «скорняк был... свое заведение имел...», однако, жена предпочла его другому. В пьесе он показан как фаталист. Бубнов безразличен не только к своей собственной

судьбе, но и к судьбам других людей. По его мнению «... все люди на земле – лишние». Бубнов плывет по течению и не пытается что-либо изменить, ведь все предопределено: «Люди все живут... как щепки по реке плывут... строят дом... а щепки – прочь». Он считает, что только внешние обстоятельства делают людей такими, какие они есть. [1, с. 137]

Актер свои воспоминания о былом представляет с каждым разом во все более ярком свете и от этого страдает еще больше: «...Я всегда читал это стихотворение с большим успехом... гром аплодисментов! Ты... не знаешь, что такое аплодисменты... это, брат, как... водка!...». Теперь свой былой успех он сравнивает с водкой и, как и Барон, находит утешение на дне стакана. Несмотря на это он не сломлен под ударами судьбы, Актер не разучился мечтать, он хочет вылечиться от алкоголизма и вновь блистать на сцене, однако, сейчас он страдает от того, что имени у него даже нет: «...Нет у меня здесь имени... Понимаешь ли ты, как это обидно – потерять имя? Даже собаки имеют клички...». [1, с. 130]

Анна представляет нейтральный персонаж в пьесе. Она как собирательный образ несчастных женщин России XX века, которые не делают в жизни, как зла, так и добра. Анна уже смирилась с окружающей ее действительностью и надеется только на благодать загробной жизни [2].

Совсем другим предстает в пьесе персонаж Клещ. Он придерживается точки зрения, что все еще возможно изменить к лучшему. Герой стал озлобленным и жестоким из-за обстоятельств, которые давят на него. Спасение он видит в честном изнурительном труде: «Я – рабочий человек... мне глядеть на них стыдно... Я с малых лет работаю... Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу» [1, с. 142].

Драматург точно и метко вводит каждую деталь для характеристики героев. Так важна песня, которую они заводят: «Солнце восходит и заходит, а в тюрьме моей темно. Днем и ночью часовые стерегут мое окно». В этой песне отобразено отношение обитателей ночлежки к своему положению: они словно в тюрьме, под надзором. «Часовыми» являются хозяева ночлежки, которые угнетают ее обитателей. Михаил Костылев, содержатель ночлежки. В первом действии пьесы, повстречав Клеща, он произносит: «Сколько ты у меня за два-то рубля в месяц места занимаешь? Надо будет накинуть на тебя полтинничек». И тогда Клещ бросает ему негодующие слова: «Ты петлю на меня накинь, да и задави». Горький здесь показывает угнетенное положение людей дна. Костылев же предстает алчным человеком. Он может много рассуждать на религиозные темы, говорить о масле в лампаде и набожно вздыхать. Но ценность человека для этого мещанина определяется наличием у него собственности, капитала. А раз его нет у его жены, то в ее адрес могут сыпаться многочисленные оскорбления. Тем более это относится к

обитателям ночлежки, у которых часто пятака нет за душой. Поэтому их можно топтать, унижать [1, с. 3].

Не отстаёт от хозяина ночлежки и его жена – жадная, грубая, злобная и жестокая Василиса. Свою озлобленность на мужа она нередко выливает на своего любовника Ваську Пепла, который увлекся ее сестрой Наташей, и на других ночлежников, которых она люто ненавидит. Так можно вспомнить, как набрасывается она на гармониста Алешку: «Я тебе сказала, чтобы духу твоего здесь не было». О ее жестокости также свидетельствуют и поступки. Из ревности Василиса обваривает кипятком и калечит робкую Наташу, свою сестру, а Ваську Пепла, удачно использовав для расправы над мужем, спроваживает на каторгу [1, с. 147] .

Полицейский Медведев надёжно охраняет власть хозяев ночлежки и считает, что нужно всех и вся бить «для порядку».

У Васьки Пепла как и у Актера есть сокровенная мечта: свободная жизнь со своей любимой Наташей и когда его перестанут называть «вором». Он уже человек испепеленный жизнью и событиями. Этим обусловлено его прозвище. Однако, как мы знаем, пепел может еще разгореться и из него родится феникс, готовый к новой честной жизни.

Все обитатели ночлежки являются яркими личностями, однако, на их фоне выделяется Сатин своими умными, интеллигентными речами, широтой натуры, пронизательностью. Но, как и все, он не хочет трудиться, не делает ничего, чтобы выкарабкаться из сложившегося положения: «... Работа? Сделай так, чтобы работа была мне приятна – я, может быть, буду работать... да! Может быть! Когда труд – удовольствие, жизнь – хороша! Когда труд – обязанность, жизнь – рабство». На фоне серой массы обитателей ночлежки он выделяется своей позицией в жизни. По его мнению, не стоит опускать руки даже в самых трудных ситуациях, необходимо смело принимать обстоятельства и решать их. Сатин – главный спорщик с Лукой. Объединяет их то, что, каким бы ни был человек его надо уважать. Спор же их заключался в том, для чего все существует на земле и что такое правда. Сатин выступает за правду во всяком ее виде. Он считает, что при всяких обстоятельствах необходимо говорить правду: «... Я – знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живет чужими соками, – тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие – прикрываются ею... А кто – сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого – зачем тому ложь? Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека!». Для него человек – важнее всего. Отношение Сатина можно назвать антропоцентрическим: «Человек – вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! ...Понимаешь? Это – огромно! В этом – все начала и концы... Всё – в человеке, всё для человека! Существует только

человек, все же остальное – дело его рук и его мозга! Человек! Это – великолепно! Это звучит... гордо! Человек!...» [1, с. 4].

Лука – странник, который как глоток свежего воздуха оказался в ночлежке. Собою он отождествляет идею сострадания в пьесе. Он понимает, что есть разные люди: сильные и слабые. Слабым нужна помощь, своеобразный толчок к лучшей жизни. Всем в ночлежке Лука помогает наставлением и поддержкой: Анне он облегчает предсмертные страдания, Пеплу и Клещу дает лучик надежды на возможность изменить жизнь к лучшему. Он знает, что от природы каждый человек добрый и именно к этим стрункам души Лука и обращается. Когда же он исчезает, на обитателей ночлежки обрушивается суровая «правда», высказанная Сатиным. Этой самой «правдой» он толкает Пепла на преступление, а Актера на самоубийство.

Таким образом, мы видим, что гениальный драматург показал людей, которые оказались на дне жизни, однако, они так же хотят лучшей жизни, также мечтают. Каждый герой пьесы индивидуален и неповторим, в каждом присутствует свой стержень, у каждого своя позиция в жизни. Автор создал героев пьесы очень узнаваемыми. У каждого своя речевая характеристика. Пьесу нельзя анализировать поверхностно, каждая деталь у М. Горького имеет свое значение, служит для более полного раскрытия образа. Именно благодаря ярким и самобытным героям, пьеса «На дне» вот уже век пользуется популярностью, как среди читателей, так и среди театралов.

Литература

1. Горький М. Пьесы / М. Горький. – М. : Детская литература, 1978. – 320 с. **2. Померанцева Л. И.** Изучение пьесы М. Горького на дне // Горьковские чтения 2005. [Электрон. ресурс], 2010. – Режим доступа: http://www.tatar.museum.ru/Gorky/Gorc_Cht_05.htm. **3. Климова И. В.** Пространство и время в космосе драматургии М. Горького // Горьковские чтения. 1995 г. : М. Горький – сегодня: проблемы эстетики, философии, культуры : материалы междунар. конф. — Н. Новгород : Изд-во ун-та, 1996. – С. 193–198. **4. Гудов В. А.** Своеобразие конфликта в пьесе М. Горького «На дне» // Горьковские чтения. 1995 г. : М. Горький – сегодня : проблемы эстетики, философии, культуры : материалы междунар. конф. – Н. Новгород : Изд-во ун-та, 1996. – С. 190–193.

ИНОСКАЗАНИЯ В СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Детский возраст есть еще одна жажда, одно безотчетное стремление к познанию. Он всего требует, все хочет узнать. Его более всего интересуют отдаленные земли: как там? Что там такое? Какие там люди? Как живут?

Гоголь Н. В.

Двадцатый век является веком расцвета советской детской литературы и поэзии. Благодаря своему гуманизму, тематическому и художественному богатству, советская детская литература имеет высокий международный авторитет. Она открыла миру не только новую книгу, но и новый тип детского писателя: художника и педагога одновременно. Он не просто друг и защитник детей, выразитель их взглядов, их отношения к действительности. Он еще и мудрый наставник, старший товарищ, умелый воспитатель завтрашнего гражданина.

Проблема иносказаний в советской детской литературе чрезвычайно актуальна. К ней обращались такие выдающиеся писатели и исследователи как М. Горький, Б. Житков, В. Левин, В. Маяковский, Ф. Сетин, и многие другие. Однако исследование осталось незавершенным. Цель нашей статьи — изучить и проанализировать иносказания в детской литературе двадцатого века на примере литературных произведений К. И. Чуковского и С. Я. Маршака.

Прежде всего обратимся к понятию иносказания. «Иносказание, - я, ср. Выражение, содержащее иной, скрытый смысл, аллегория» [2, с. 230]. В широком смысле иносказание понимается как фундаментальная особенность искусства и, в частности, художественной речи, благодаря которой, например, лиса в басне или сказке предстаёт отнюдь не животным, а Базаров в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» — не только как индивидуум с уникальными биологическими и психологическими чертами. Так и поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом, поэзия есть всегда иносказание в обширном смысле слова.

В узком смысле иносказание отождествляют с аллегорией и аналогичными приёмами, когда одно явление или предмет изображается и характеризуется через другое, явственно отличное от него. Иносказательными могут быть целые произведения — басни, сказки, рассказы, романы.

Неоспоримым фактом является господство цензуры на протяжении всего двадцатого века, то есть контроль советских государственных органов и органов коммунистической партии над содержанием и распространением всех видов информации: книг, периодических изданий, радио, телевидения, кино, театра и т. д. Основными объектами цензуры были так называемая «антисоветская пропаганда» (в которую включалось всё, что не соответствовало текущим идеологическим установкам), военные и экономические секреты (например, информацию о местах заключения и географические карты), негативная информация о состоянии дел в стране (катастрофы, экономические проблемы, межнациональные конфликты, отрицательные социальные явления и т. д.), любая информация, которая могла вызвать нежелательные аллюзии. Из произведений исключались конфликты, которые могли бы бросить тень на строй. Литература переставала быть искусством: теряла эстетическую составляющую, связь с жизнью.

Мы можем смело предположить, что иносказания имели место в произведениях советских детских писателей благодаря цензуре и всем запретам, касающимся литературной печати. Ведь большинство людей не могли открыто выражать свои мысли, идущие в противовес партийной идеологии. Особенно это касалось детских писателей и поэтов, так как детская литература — средство воспитания. Ее назначение — программирование общества будущего посредством формирования идеалов молодежи. Овладевая массами людей, движимых потребностями и интересами, духовные ценности превращаются в материальную силу, подталкивают к действию, определяют судьбу человека и общества. Поэтому с целью воспитания полноценной личности, способной адекватно, реально воспринимать окружающий мир и смело выступать в защиту правды советские писатели завуалировано изображали правду жизни, используя иносказания. Попробуем рассмотреть некоторые из них в творчестве С. Я. Маршака и К. И. Чуковского.

Умение видеть перспективу жизни совсем еще маленького ребенка, проследить связь детства, отрочества, юности со зрелостью — отличительная черта стихотворений Маршака, посвященных теме счастливого детства. С именем С. Маршака в детской литературе связано утверждение активной позиции лирического героя — ребенка. С. Я. Маршак боролся за создание «большой литературы для маленьких». Рассмотрим его сказку «Кошкин дом». С одной стороны в весёлой и "детской" форме здесь повествуется об очень серьёзных вещах. В частности, о том, что материальное богатство, достаток — вещи преходящие. Однако если внимательно вчитаться, можно отыскать другой, скрытый смысл в этой безобидной на первый взгляд сказке.

Начинается все с того, что кошка подобно царевне спит на «подушке пуховой», укрываясь «теплым одеялом» в своей «уютной спаленке», носит платье за тысячу рублей с узорной тесьмой и золотой бахромой — живет припеваючи в шикарном доме, принимая у себя различных лиц из разных слоев общества (Петух, Коза с Козлом, Свинья, Курица). Каждый гость хвалит хозяйку, льстит ей, боится ее и даже преклоняется перед ней. Здесь мы можем заметить явный параллелизм. Преклонение перед Кошкой – преклонение перед личностью советского вождя Иосифа Сталина. В этом случае Кошкин дом может рассматриваться как дом коммунизма и социалистического реализма.

Все пляшут. Вдруг музыка резко обрывается и слышатся голоса котят. В роли котят в данном случае выступают все люди, пострадавшие по вине коммунистической идеологии: люди, незаслуженно названные врагами народа и предателями родины, люди, насильственным путем высланные из страны и лишенные гражданства, — все те, которых можно назвать жертвами трех волн эмиграции. Для них не имеет никакого значения, где ночевать, лишь бы на родине:

*Тетя, тетя кошка,
Выгляни в окошко!
Ты пусти нас ночевать,
Уложи нас на кровать.
Если нет кровати,
Ляжем на полати,
На скамейку или печь,
Или на пол можем лечь...* [1, с. 222].

Но вот в самый разгар веселья случайно происходит пожар. Все суетятся, пытаются спасти Кошкин дом, но тщетно. Очень удачно высказывают свое мнение бобры:

*Не спасете вы добра —
Вам себя спасать пора* [1, с. 229].

Все рычаги коммунизма, — так называемое «добро», — в один прекрасный день будут уничтожены огнем революции. Справедливость будет восстановлена и общество построит новый дом – дом демократии, свободы личности в выборе партии, религии и взглядов на мир.

*Тили-тили-тили-бом!
Приходите в новый дом!* [1, с. 244]

Многие сказки С. Я. Маршака раскрывают страдания и одиночество эмигрантов за границей, например, «Сказка о глупом мышонке», «Эскимосская собака», «Где обедал воробей». Однако особенно четко, по нашему мнению, это просматривается в рассказе из цикла Детки в клетке «Обезьяна»:

*Сидит она, тоскуя,
Весь вечер напролёт
И песенку такую
По-своему поёт:
«На дальнем жарком юге,
На пальмах и кустах
Визжат мои подруги,
Качаясь на хвостах.
Чудесные бананы
На родине моей.
Живут там обезьяны
И нет совсем людей» [1, с. 30].*

Другие раскрывают разрушающую силу тоталитаризма и культ личности И. Сталина: «Кто он?»:

*Видно, дорого он стоит,
Этот мистер Комсомол.
Под Москвой он дачи строит
И театры приобрел;*

Также в стихотворении «Про Гиппопотама»:

*...Да, есть часы приема пищи.
Его мы кормим по часам!
И вдруг, блестя, как голенище,
Поднялся сам
Гиппопотам.
Должно быть, у него промокли
Мозги от постоянных ванн.
Глаза посажены в бинокли,
А рот раскрыт, как чемодан.
Он оглядел стоявших рядом
Гостей непрошенных своих,
К решетке повернулся задом,
Слегка нагнулся — и бултых! [1, с. 34] и многих других.*

Для К. И. Чуковского детские книги — сокровища духовного богатства людей, самое ценное что создал человек на пути к прогрессу. По его мнению, в ней выражены чувства, эмоции, переживания людей. Детская литература — органическая часть общей литературы, но она специфична. Детская литература является средством воспитания, формирования личности ребенка.

Увлечение детской словесностью, прославившее Чуковского, началось сравнительно поздно, когда он был уже знаменитым критиком. В 1916 году Чуковский составил сборник «Ёлка» и написал свою первую

сказку «Крокодил». Позднее вышли его знаменитые сказка «Тараканище», которая, мы полагаем, является одним из самых смелых разоблачений неограниченной власти «величайшего архитектора всех времен и народов» товарища Сталина. Только лишь увидев чудище на горизонте, «звери дали стрекача» и «по лесам, по полям разбежались».

*Вот и стал Таракан
победителем,
И лесов и полей повелителем.
Покорилися звери усатому.
(Чтоб ему провалиться,
проклятому!)
А он между ними похаживает,
Золоченое брюхо поглаживает:
«Принесите-ка мне, звери,
ваших детушек,
Я сегодня их за ужином
скушаю!» [2, с. 20].*

Анализируя данную сказку, нет надобности говорить о какой-либо иносказательности,— настолько четко и ясно описываются события. Писатель верит, что придет время, когда найдется герой, способный избавить измученный народ от жестокого тирана-таракана:

*Из далеких из полей
Прилетает Воробей.
Прыг да прыг
Да чик-чирик,
Чики-рики-чик-чирик!
Взял и клюнул Таракана,
Вот и нету великана.
Поделом великану досталось,
И усов от него не осталось [2, с. 22].*

Приблизительно с такой же силой показан страх в детских стихах «Доктор», «Храбрецы», «Бутерброд». Интереснейшим экземпляром в области иносказаний является сказка «Мойдодыр». Во многом она непонятна и двусмысленна. Начнем с первого появления Мойдодыра. «Из маминной из спальни» вдруг выбегает кривоногий и хромой умывальник (подобно тараканищу), сразу начиная всячески оскорблять ребенка:

*Ах ты, гадкий, ах ты, грязный,
Неумытый поросёнок! [3, с. 25] , даже угрожать ему:
Если топну я ногою,
Позову моих солдат,
В эту комнату толпою*

*Умывальники влетят,
И залают, и завоют,
И ногами застучат,
И тебе головомойку,
Неумытому, дадут —
Прямо в Мойку,
Прямо в Мойку
С головою окунут!* [3, с. 26].

Однако Мойдодыр является положительным образом, по крайней мере, в рамках эпического сюжета. Например, потеряв проглоченную Крокодилом мочалку, Мойдодыр должен был испытывать, самое малое, раздражение по отношению к главному виновнику этой потери. Вместо этого он:

*...Подбежал ко мне, танцуя,
И, целуя, говорил...* [3, с. 29].

Мы можем предположить, что главный герой ведет себя подобным образом по причине немотивированных перепадов настроения автора, его своеобразной сентиментальности. Хотя, внимательно изучив биографию писателя и политическую обстановку того времени (20 – 30 гг. XX века), мы можем догадаться о том, что данный ход — проявление беспомощности К. Чуковского по отношению к существующему строю. Советская власть многолика. Она может запугать, окунуть головой в мойку, проглотить, и в то же время похвалить, погладить по голове и в буквальном смысле слова расцеловать законопослушного гражданина, если конечно это выгодно вождю и партии.

Таким образом, мы на примере детских литературных произведений К. И. Чуковского и С. Я. Маршак изучили иносказательные приемы: их ситуативность, логичность, художественность и аллегоричность. Иносказательными могут быть имена героев, место и время действия, название самого произведения и даже все содержание его. Анализ текстов советских писателей позволяет нам сделать вывод о том, что каждое иносказание является плодом авторской индивидуальности, отражает проблемы настоящего времени, конкретных исторических событий.

Литература

1. Маршак С. Я. Разноцветная книга : Сборник сказок и стихов. Для мл. школ. возраста / С. Я. Маршак. — К. : Веселка, 1985. — 382 с. **2. Ожегов С. И.** Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М. : Советская энциклопедия, 1975. — 846 с. **3. Чуковский К. И.** Стихи и сказки. От двух до пяти / К. И. Чуковский. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. — 701 с.

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РАССКАЗАХ В. С. ТОКАРЕВОЙ

В данной статье мы решили рассмотреть болевые точки современной женской прозы В. С. Токаревой – в интимных проблемах: любовь, семья, дети-родители, карьера и т.д. Актуальность работы заключается в том, что очень интересно отметить, что героини Виктории Токаревой являются типичными представительницами современности, следовательно проследим что в рассказах писательницы подняты злободневные и в то же время вечные проблемы – это проблемы памяти, взаимоотношения человека и природы, и, конечно же, вечная тема: мужчина и женщина. Как вечная природная (биологическая) и общественная бинарность, в которой силы притяжения и силы отталкивания постоянны и неотделимы.

Особенности внутреннего мира современных героинь, их убеждения, типичные черты поведения, отношение к миру и к жизненным ценностям рассматривают в своих произведениях Л. Петрушевская, Л. Улицкая, М. Палей, Т. Толстая и др. Женскую прозу 20 столетия, а так же женские образы в рассказах В. С. Токаревой исследуют в своих научных работах Е. Госкило и Р. Чапл.

Цель статьи – на основе анализа научно-методической литературы рассмотреть типы женских образов в рассказах В. С. Токаревой.

Рассказы и повести Виктории Токаревой всегда предлагают читателю разобраться, кто прав и кто виноват в той или иной ошибке, в том или ином заблуждении, они не выполняют роль нравственного судьи. В.Токарева скорее собеседница читателя. Для В. Токаревой характерен иронический тип лирического повествования. Его ирония высвечивает всю внутреннюю сложность «элементарного» характера обычного человека. [1, с. 7].

Даже за внутренним монологом героини «Тайны земли» скрыто ироническое отношение автора повести к мужчинам определенного типа. «Мужчин Алена тоже делила на две группы. Первая – с открытым поиском. Они открыто ищут свое счастье и смысл жизни. Им интересны и тайны Земли, и тайны любви. Как правило, эти мужчины не находят ни того ни другого. Чтобы найти что-то одно, нельзя отвлекаться на другое. Но есть и такие, которые успевают и преуспевают и тут и там... Вторая категория мужчин – без поиска. То ли все для себя нашли, то ли ничего не искали...» [2, с. 84]

Как же относится к любимому мужчине лирическая героиня этой повести. Почему и здесь, где, казалось бы, не должно быть никакой иронии, она явно присутствует?

«Алена была убеждена, что люди произошли не поголовно от обезьян, а каждый от своего зверя. Алена – от кошки. Николаев – конь, но не крупный, а пони. Возможно и осел...» [2, с. 85]

Почему Алена определяет такое происхождение своему мужчине. Возможно, потому что «Николаев был связан со своей мамой таким образом, будто при рождении забыли обрезать пуповину и у них до сих пор общее кровообращение».

Лирическая героиня, как и В. Токарева, ищет свой идеал мужчины, который не был бы пристегнут «английской булавкой» к маминой юбке в тридцать два года, а мог принимать решения в своей жизни сам, хотя бы в отношениях с любимой женщиной. Никто не усомнится в том, что иронической подтекст обнажает не очень радостное, порой, явление в нашем обществе – женское одиночество.

Если обратиться к традициям, токаревскую манеру письма, с некоторыми оговорками, можно сравнить с чеховской.

«Чехов, когда артисты Московского художественного театра, люди отнюдь и буквального понимания литературы, донимали его вопросами о внешних черточках и особенностях характеров персонажей его пьес, отвечал, щурясь и недовольно покашливая, что у него «там же» все написано» и больше того, что «там же» написано, он сказать ничего не может.

У Токаревой тоже все «там» написано. И про тигра, и про шапки-невидимки. В ее рассказах с интересными и немного странными людьми происходят странные и порой удивительные истории. Реальная жизненная перспектива в этих рассказах чуть сдвинута и смещена, но от такого смещения психология героев, их внутренний мир становится более зримыми, четкими и реальными. Некоторые рассказы В. Токаревой – это как бы «рентгеновские снимки души» [2, с. 5].

Ее героини пронизаны материнским чувством. Вот почему в повести «Длинный день» Вероника не имеет права уйти к другому мужчине. Она это поняла, только тогда, когда ее дочь заболела. Поэтому и работа, и все, что ее раньше больше всего волновало, отодвинулось на второй план.

«Страх за ребенка – это больше, чем страх за собственную жизнь. Это – страх за свое бессмертие...» [2, с. 305].

Действительно, это гораздо важнее всех остальных жизненных забот. Как же обстоят дела между выбором любимой работы и женским счастьем для лирической героини В.Токаревой? Чаще всего такая ситуация у В.Токаревой решается довольно просто. Они выбирают и то, и другое. Так же, как и В.Токарева, они, оставаясь женщинами, становятся прекрасными работниками. Именно такова и была Вероника в повести

«Длинный день». Но через всю стабильность в интонациях лирической героини слышны нотки сожаленья, сочувствия и, может быть, какого-то осуждения. Вроде бы «эта женщина изображала из себя хозяйку жизни, но она была замученная и брошенная, как детдомовский ребенок. И нежная. Очень нежная» [2, с. 339].

Почему эта красивая, талантливая женщина «замученная и брошенная» в этой жизни, как и многие женщины нашего общества? Зачем им так необходимы мужские руки, когда можно обойтись и своими?

«Однажды, кажется, в тот же вечер, Вероника спросила у Эмки:

– Какие обязательства выполняет твой муж?

– Деньги и мясо, – ответила Эмка.

– А твой?

– Ночует дома.

– И все? – поразилась Эмка. – А зачем он тебе?

– Он хороший» [2, с. 327]

Каждому человеку необходима любовь. Она как воздух. Но женская любовь – всегда и материнская (к возлюбленному, мужу, отцу, брату, другу, животному, грядкам на даче – ко всему и всем).

«Есть еще одна сторона жизни, которой я придаю очень большое значение, – любовь. Если я не влюблена – не понимаю, зачем живу... Наш дар любить вызревает в конфликте с окружающей средой. Более того, мне кажется, мы остаемся такими именно потому, что «совершаем «бег с препятствиями» живем вопреки обстоятельствам, а не «благодаря» Им» [4, с. 2].

Почему токаревские женщины, как и мужчины, очень романтичные всегда так подвержены обстоятельствам? Кому это необходимо? Ведь страдают от их терзаний. На эти вопросы отвечает лирический повествователь в рассказе «Между небом и землей»

«Люди и обстоятельства соотносятся друг с другом, как Земля и Деревья. Корни деревьев, как гигантские руки, уходят глубоко в землю, держат ее...

Обязательства существуют не только между живыми и живыми. Надо быть хорошо уверенным, что, вырвав дерево, ты посадишь на его место новое, оно приживется и вырастет. А то ведь одно вырвешь, другое не посадишь – и будешь стоять над развороченной воронкой и смотреть на дело рук своих» [2, с. 268].

Да и сама В.Токарева, как мы уже отметили выше, так же считает. Поэтому из всех любовных треугольников муж остается с женой, как это произошло в рассказе «Глубокие родственники».

«Если коротко, то я люблю Другого, – сказала Ирка. – В этом все и дело.

– Глупости! – сказал Один. – Ты не любишь Другого. Ты в него влюблена, а любишь ты меня.

– Я тебя ненавижу! – призналась Ирка. – Ты мне надоел до ноздрей.

– Да, ты меня ненавидишь, – согласился Один. – Но ты все равно меня любишь. Мы прожили с тобой двенадцать лет, от молодости до зрелости. У нас с тобой общий ребенок, общее имущество и общая испорченная жизнь. Мы с тобой глубокие родственники, а родственников не бросают и не меняют» [2, с. 137].

Одна из главных проблем, которая открывается нам у В. Токаревой – это проблема женского одиночества. В. Токарева говорит о том, что женское одиночество связано с «дефицитом мужчин». Но здесь Токарева рассказывает о «неизлечимой болезни одиночества», которой заражена каждая женщина. Разновидностей этой болезни немало. Главные: одиночество среди многих и одиночество вдвоем.

Даже, когда самостоятельный, «свободный» мужчина вроде бы любит женщину, он стремится ее понять, как в повести «Ехал грека» Климов не мог понять Мику, зачем она так стремится выйти за него замуж.

« – Почему ты ничего не ешь?

– Не глотается. – Я взял ее за руку. – У тебя с ним так же, как со мной?

Мы смотрели друг на друга, глаза в глаза.

– По-другому. Нет гремучего прицепа воспоминаний... Четыре года...

Мика замолчала, будто листая в памяти год за годом. – По времени это столько же, сколько шла война. А где мои завоевания? Где мои награды?

– Какие могут быть награды у любви? Чувство само по себе – это и завоевание и награда.

– Ты дал мне самый грустный опыт, который может дать мужчина женщине. Опыт унижения... Ты приходил и уходил и всякий раз боялся, что будет слишком долгое прощание. Мне казалось, что помимо любви ко мне у тебя должно быть чувство долга, но ты считал, что ничего не должен, тогда и я тебе ничего не должна» [2, с. 366].

Инна Сорокина из повести «Старая собака» желала найти свою любовь:

«Хотелось влюбиться и выйти замуж. А если не влюбиться, то хотя бы просто устроиться. Человеческая жизнь рассчитана природой так, чтобы успеть взрастить два поколения – детей и внуков» [2, с. 385].

В. Токарева очень своеобразно открывает всю подноготную женского одиночества, только женщина может так показать тоску и боль

по несостоявшемуся счастью. Ее лирический повествователь представляет нам мужчин – кандидатов для семейного счастья Инны Сорокиной.

«Он был привлекателен и отталкивающ одновременно. Как свекла – и сладкая и пресная в одно и тоже время». [2, с. 388]

Потом она поймет, что ее сравнения со свеклой оказалось верным, так как это «постоянные временщики» – мужчины, которые не могут уйти от своей жены, они связаны обязательствами, а все же Инна и хотела его (Адама) любить и боялась.

«Но Инна боялась, что, если, согласится на этот план, Адам начнет тянуть с разводом и, в конце концов, захочет сохранить обеих женщин, как это сделал тот человек, которого она любила. Потому что в каждой женщине есть то, чего нет в другой» [2, с. 408].

Ироническое остроумие лирического повествователя В. Токаревой дает возможность увидеть не только грусть и тоску по несостоявшемуся счастью женщины, но еще открывает читателю «человеческое несовершенство» этого человека. В чем же оно выражено? Вероятно, в духовной бедности и примитивности интимных чувств Инны Сорокиной.

«Внешне Инна была высокая блондинка. А внутренне – наивная хамка... Знакомясь с людьми она говорила, что работает в кардиологическом центре, потому что сердце казалось ей более благородным органом, чем тот, с которым имеют дело акушерки... Но чаще все это было нормальное хамское хамство, идущее от постоянного общения с людьми и превращающееся в черту характера. Дежуря в предродовой, она с трудом терпела своих рожениц, трубящих как слоны, дышащих как загнанные лошади» [2, с. 386]. У Токаревой даже в сравнениях присутствует подтекст. Сначала Инна общалась с роженицами как с «загнанными лошадьми», а потом и сама «поймала себя на том, что кружит, как лошадь в шахте» [2, с. 386].

Все возвращается на круги своя. Из-за ее хамства «роженицы ее боялись и старались вести себя прилично, и были случаи – рожали в предродовой, потому что стеснялись позвать лишний раз» [2, с. 386].

Возможно, поэтому Инна не смогла найти любимого человека. Но причина хамства не только в самой Инне.

«Возможно, это хамство было осложнением после болезни – дефект неустроенной души. Лечить такой дефект можно только лаской и ощущением стабильности. Чтобы любящий муж, именно муж, звонил на работу и спрашивал: «Ну, как ты?» Она бы отвечала: «Да ничего...» [2, с. 387].

Токаревские женщины по-разному относятся к своему одиночеству: если Инна в «Старой собаке» боролась, искала, то Маргарита

Полуднева из повести «Ничего особенного» тихо ждала своего семейного счастья:

«Она не просто ждала, туманно надеясь, а пребывала в состоянии постоянной готовности встретить свое счастье и принять его радостно, без упреков за опоздание. За столь долгое отсутствие» [2, с. 559].

Маргарита – это «прообраз Золушки. Счастье, как главное событие в жизни, как бы предполагалось некоторую событийную неосуществимость всего предыдущего периода. Такими «временными» счастьями на пути Маргариты стали: во-первых, «сыночек Сашечка с черными глазами и русыми волосами, что, в сущности «счастье» после отъезда «араба с роскошным именем» (первый заморский принц), во-вторых, «счастье в виде обрусевшего грузина по имени Гоча (второй заморский принц). Фальшивое счастье, как подмена подлинного счастьем-обманом становится для Марго встреча с Иваном (!) Петровичем Корольковым» [5, с. 24].

Казалось бы, все беды позади, Маргарита дождалась своего Ивана, но ее Любовь – жалость, которая пришла в облике Королькова оказалась любовью-обманом, потому что мужчина не может выйти из порочного круга своих обязательств.

Корольков сумел вылечить Маргариту, но он не смог вылечить до конца ее искалеченную душу. Да, у него есть долг перед своими близкими, но перед любимой женщиной его нет. Поэтому, женщинам хочется найти истинного рыцаря в своей жизни, поэтому Марго в разговоре с подругой Нинкой Бочаровой говорит:

« – Я скучаю по этому времени, – поделилась Марго. – Я скучаю по декабристам.

– Да уж, – согласилась Нинка. – Тога слово, данное другому, что-то значило. Тога были и другие мужчины.

– И другие женщины.

– Женщины не меняются, – возразила Нинка. – Они всегда женщины» [2, с. 579].

Женская проза есть – поскольку есть мир женщины отличный от мира мужчин. Женская проза более эмоциональна, больше основана на интуиции. В женской прозе все идет изнутри. Женская проза тесно связана с «лирической прозой».

Лирической прозой чаще всего называют любую, т.е. созданную по законам любого жанра, эмоционально насыщенную, пронизанную авторским чувством художественную прозу.

Виктория Токарева, как нам кажется, достигла в своем творчестве истинного смысла сегодняшнего искусства: затронуть тончайшие нити души современного человека и показать ему, что так называемые

«бытовые темы», якобы не имеющие отношения к глобальным, «судьбоносным», на самом деле те невидимые, скрытые в глубинах бытия (не быта!) корни, которые дают катастрофическое увеличение разводов, растущий по геометрической прогрессии процент неполных («материнских») семей и подростковой преступности.

И самое важное – художница, чье творчество представлено в статье, отражает современный мир через душу женщины, через стихию чувств, которые, по ее убеждению, составляют основу и опору мироздания.

Литература

1. Дебольский А. В стремлении понять// Литературная Россия. – 1986. – 2 мая. **2. Токарева В. С.** Летающие качели. Ничего особенного. – М., 1987 г. **3. Ленг Л.** Странные, странные люди [о рассказах В. Токаревой] // Литературная газета. – 1970. – 11 февраля. **4. Токарева В.** «Эмансипация хороша в меру»: [Беседа с писательницей / Записала Е. Зонина] // Сов. торговля. – 1989. – 18 ноября. **5. Вейли Р.** (Лютая) Мир, где состарились сказки...: Социокультурный генезис прозы В. Токаревой // Литературное обозрение. – 1993. – № 1,2.

Сытько И.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ

Э. КАЗАКЕВИЧА «ЗВЕЗДА»

Годы Великой Отечественной являются одной из главных тем нашей литературы. Одна из них – подвиг нашего народа.

Александр Твардовский как-то сознался: «Прозаики послевоенного времени не смогли написать произведения, которое бы приблизилось глубиной и формой к «Звезде» Эммануила Казакевича».

Повесть была задумана, когда автор воевал за освобождение Ковеля. Ковель для Эммануила Казакевича станет особым местом, не только потому, что во время боёв за освобождение этого города он будет вынашивать замысел повести «Звезда». После взятия Ковеля молодой и мужественный писатель впервые подведёт личный итог войны, осознает, что совершил, по меньшей мере, пять подвигов: «... Из рядового стал капитаном, из простого бойца – начальником разведки дивизии», « будучи почти слепым, стал прекрасным солдатом и хорошим разведчиком», « не использовал своей профессии писателя и плохое зрение для обустройства жизни подальше от пуль, не подхалимничал перед начальством», « в наиболее трудные минуты был весел и бодр, не пытался спрятаться от трудностей, а, шёл им навстречу и побеждал их» [1]. Так, как это делал его прототип – лейтенант Травкин в бессмертной повести «Звезда».

Вот они, появляются перед читателем, во главе со своим командиром лейтенантом Травкиным, идут по дороге. Из восемнадцати человек, имевшихся у лейтенанта в начале наступления, осталось всего двенадцать. Среди них Аниканов, бесстрашный Марченко и испытанные старые разведчики – Бражников и Быков.

В повести описана жизнь военных: повседневный быт, подготовки к разведпоходам и сам опасный поход в тыл к немцам. Где группа оказывается в самой гуще отборных немецких дивизий, с предельной осторожностью сосредоточившихся для нанесения неожиданного удара под Ковелем, чтобы сорвать наступление на Польшу. Взвод лейтенанта Травкина – это семья, об этом мы узнаём с первых страниц книги.

Вся повесть очень лирична, и в этом её необычность. Когда на фоне тяжёлых боевых будней читаешь описание природы, понимаешь, что воюют люди, а природа, с её красотой – вечна. В повести есть не только описание подвига, но и чувств: влюблённости молодой Кати в командира разведгруппы лейтенанта Травкина. Писатель показывает нам, что любовь, как и природа – вечна, и не зависит от войны.

Наряду с военными событиями, мы можем увидеть и романтические нотки. Уже в третьей главе писатель знакомит нас с прекрасной девушкой Катей: «Рядом с полковником стояла беленькая девушка со стриженными по-мужски волосами, одетая в обычный солдатский костюм с нашивками младшего сержанта на погонах» [1]. Мы привыкли, что на войне нет места сентиментальности и нежности. Если для мужчины защита отечества – это долг, священная обязанность, то женщины шли на фронт добровольно. Вообще можно долго восхищаться той храбростью, которой обладала Катя. Ведь нужно быть очень сильным человеком, чтобы находиться непосредственно в гуще тех страшных событий, и переносить все тяготы войны. Образ женщины несёт с собой тепло и уют, нежность и покой, а главное он несёт с собой любовь, без которой немислимо для человека счастье.

Первым из разведгруппы Катю увидел Мамочкин. Сержант сразу же пригласил её в гости в овин. В разгар пира в овин зашёл Травкин, которого никто не ждал. Здесь и произошла их первая встреча. Травкин не сказал ей ни слова, только лишь покосился в её сторону и пошёл спать.

Когда Травкин бредил во сне, Катя подошла к его кровати, и почувствовала необычные ощущения и перемены внутри себя: «Какой он у вас хорошенький, – сказала она» [1].

С этого момента Катя поняла, что влюбилась. Да и все пытались их сблизить. Единственный, кто не замечал всего этого, был сам Травкин.

Любовь – это прекрасное чувство. Любовь на войне помогает бойцам выживать, они сражаются ради своих любимых: родителей,

братьев и сестёр и любимых девушек. Мне кажется ничего так не может согреть душу солдата, как полученное письмо от родных.

Вот и Катя пыталась скрасить, улучшить тяготы военной жизни.

Знаки внимания, которые она проявляла к Травкину, не были оценены ним. «Что касается Кати, то она вначале была обескуражена замкнутостью и юношеской застенчивостью Травкина. Нет, к такому отношению к себе она не привыкла. Она привыкла быть всегда желанной... Потом она вдруг почувствовала себя вдвойне счастливой: её любимый был необычный человек, нет, он суровый, гордый и чистый. Таким он и должен быть» [1].

Вот только Травкин не догадывался об истинных чувствах девушки. Её знаки внимания казались Травкину неприличными, навязчивыми и глупыми. А вот девушка с каждой минутой влюблялась в него всё больше и больше.

Но, чтобы он о ней не думал, ему всё равно было приятно, что за него кто-то переживает, что он кому-то нужен, что здесь его будут ждать. И он думал о том, что вот эта девушка заплачет о нём, если он не вернётся. Но гнал от себя эти мысли, чтобы не расслабляться.

Так как Катя была добрым человеком, она пыталась помогать всем. Её очень любили. Она стирала разведчикам, они ей письма читали. Мужчины старались оберегать и защищать её. Все проявляли к ней знаки внимания. Но Травкин относился к ней как к сослуживцу, бойцу, но не как к женщине. Женщине свойственна природная мягкость, хрупкость, нежность и стремление любить. Любовь – это чувство, не поддающееся объяснению с помощью только разума. Женщина живёт чувствами и ощущениями, в отличие от мужчин.

И вот настал тот день, когда группа отправилась в разведку. Младший лейтенант Мещерский проводил круглые сутки возле рации. Радистов работало трое. Но, Катя, кончив свою смену, не уходила. Ждала, пока заговорит её любимый голос. Она хотела первой узнать новости о любимом. На третьи сутки Звезда заговорила. Слова, которые Травкин сказал Кате («Я вас понял») она не знала, как расценивать; просто как слова или в них есть тайный смысл? Та мысль больше всех волновала её. Она любила его как никого на свете. Почти не ела и не спала. Бредила ним. Травкин даже снился ей. Но, сколько бы Катя не сидела, как бы сильно не хотела услышать его голос, «Звезда» больше не выходила на связь. Все уже потеряли надежду. «И с ужасом Катя вдруг подумала, что, может быть, бесполезно её сидение здесь, у аппарата, и её бесконечные вызовы Звезды. Звезда закатилась и погасла. Но как она может уйти отсюда? Вдруг он заговорит? Никто не ждал, а она ждала» [1].

Никто не знал, как погибли, где погибли, да и сами они точно не знали, за что гибнут. Знали только, что за Родину. Им хватало этого знания, чтобы пойти на смерть.

Эпизод из жизни разведки, описанный автором, может быть и не значительный, по сравнению со всей войной. Но из таких маленьких эпизодов и складывалась победа. А заключительная глава даёт понять всю важность операции, проведённой Травкиным. Когда от группы уже не было известий, юная, наивная девушка Катя сидела в уединённом блиндаже, шептала свои позывные: «Звезда», «Звезда». Любовь Кати была настолько велика, что она не могла поверить, что его больше нет, что она никогда больше его не увидит.

У Кати с Травкиным могла бы быть любовь, о какой она не могла и мечтать, но мечтала. Родились подлинные, возвышенные чувства – самая искренняя любовь, но у этой любви не было будущего – смерть забрала любимого Кати. И кто знает, может быть, если бы он выжил, то у них всё было бы хорошо, и Травкин ответил бы взаимностью на чувства Кати. Но нам остаётся лишь только предполагать.

Суровая война забрала людей, которых любили. К сожалению, на войне все равны.

Литература

1. Казакевич Э. Звезда/ Э. Казакевич // Элект. ресурс. Режим доступа: <http://lib.ru/proza/kazakewich/zvezda.txt>

Тимошенко Е.

ЛЮБОВЬ В ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»

Сергей Есенин – великий национальный поэт XX века, чье неповторимое дарование уходит корнями в глубины народного мироощущения, русской культуры и истории.

Сергей Есенин подкупает нас проникновенной искренностью, нежностью к человеку и миру, напряженностью размышлений о своей эпохе, которая была переломной в истории человечества.

Наиболее ярким произведением великого русского поэта является поэма «Анна Снегина».

«Анна Снегина» – это уникальное произведение, жемчужина творчества поэта, панорама ключевых событий первой четверти XX века. Проблемой исследования данной поэмы занимались многие литературоведы. Среди них можно назвать А. Карпова, С. Кошечкина, Е. Наумова, Ю. Прокушева, Н. Шубникову – Гусеву, П. Юшина и других.

Цель данной статьи – анализ изображения любви в поэме С. Есенина «Анна Снегина».

Поэма С. Есенина «Анна Снегина» всегда вызывала и вызывает разногласия среди литературоведов, неоднозначно определяющих ее главную тему. Так, одни исследователи определяют главную тему поэмы, полную драматических коллизий, как революционную (эпическую), другие считают главной тему любви (лирическую).

Согласно С. Есенину поэма «Анна Снегина» является лиро-эпической, т.к. сам поэт в письме Г. Бениславской пишет, что закончил «поэму 1000 строк. Лиро-эпическая. Очень хорошая» [1, Т.3, с. 301].

Вслед за великим поэтом Е. Наумов утверждает, что «Анна Снегина» – лиро-эпическая поэма. Он считает, что «эпическая и лирическая темы развиваются рядом. Расстояние между ними незначительно, но они лишь временами приходят в непосредственное соприкосновение... Эпические события в поэме Есенина – это, скорее, тот жизненный фон, на котором раскрывается лирическая тема... Ее сюжет лирический: история любви» [2, с. 200-201].

Однако, делая такой вывод, критик не учитывает ни замысел С. Есенина, ни его предшествующий опыт разработки эпических тем, ни его стремление внести свой вклад в идейную жизнь страны.

Мы считаем, что любовная история в поэме «Анна Снегина» органически связана с эпической темой. В идейном отношении эпическая и лирическая темы не соседствуют, как это полагает Е. Наумов, а тесно переплетаются.

Поэма «Анна Снегина» состоит из пяти глав, охватывающих период 1917 – 1923 годов. В первых четырех главах С. Есенин воссоздал события 1917 года, а пятую – отделил интервалом в шесть лет.

В основу сюжета поэмы «Анна Снегина» легли революционные события, свидетелем которых самому автору довелось стать, а также воспоминания героя – автобиографичность – о своей молодости и первой любви. Некоторые автобиографические черты в поэме имеет образ – рассказчика, «знаменитого поэта», которому С. Есенин дал свое имя – Сергей, свое призвание – он – поэт – и даже свою славу «Москвы кабацкой», упоминая «стихи про кабацкую Русь».

Центральными образами поэмы являются герой-рассказчик (лирический герой), Анна Снегина и Прон Оглобин. Их окружают персонажи, играющие в сюжете вспомогательную роль (мельник, Лабутя), косвенно участвующие в событиях (старуха-мельничиха, мать Анны Снегиной, возница), а также внесюжетные (муж Анны Снегиной, «старшина», «исправник» и исторические лица – Ленин и Керенский).

Очень важное место в изображении лирической темы поэмы «Анна Снегина» занимают образы лирического героя, Сергея, и помещицы Анны Снегиной.

Под лирическим героем мы понимаем «художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирической композиции как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира» [3, с. 185].

В поэме «Анна Снегина» лирический герой выступает и как рассказчик, и как участник всего того, что в ней происходит. Лирический герой помогает нам понять настроение и социальные позиции автора поэмы. Со страниц поэмы перед нами встает образ вышедшего из крестьянской среды интеллигента, который в мечтах о славе покидает деревню, уезжает в город и становится известным поэтом.

В суровое революционное время судьба сводит лирического героя с молодой помещицей Анной Снегиной, которая была его первой неразделенной любовью: «Когда-то у той вон калитки / Мне было шестнадцать лет, / И девушка в белой накидке / Сказала мне ласково: «Нет!»» [1, Т.2, с. 41].

В поэме С. Есенина образ Анны Снегиной сохраняет некую тайну, разгадку которой дает нам сам автор. Однажды одной из своих знакомых, поэтессе Н. Вольпин, С. Есенин растолковал «особую технику иконописи – изображения – сразу три – делаются на планочках и укрепляемых ребром. Смотришь прямо – видишь один образ, справа поглядишь – другой, слева – третий. Вот такая троякая икона и зовется трерядницей» [4, с. 10].

Анна Снегина является своего рода «трерядницей» – «девушкой в белой накидке», помещицей и женщиной, сохранившей в эмиграции любовь к родине. Главная героиня многолика и загадочна. Каждый раз она улыбается по-разному, как знаменитая «Джоконда» Леонардо да Винчи. Ее пленительный образ постоянно оборачивается новыми, неожиданными гранями. И за каждой угадывается живое лицо – три прекрасные женщины, озарившие юность С. Есенина: Лидия Кашина, Анна Сардановская и Ольга Снегина [4, с. 5].

Возвращаясь к лирической теме поэмы, обратимся к сценам, в которых передается разговор Анны Снегиной с приехавшим в село поэтом.

Во время первой встречи молодая женщина выражает явное расположение к своему другу детства: «Здравствуйте, мой дорогой! / Давненько я вас не видала... / Теперь из ребяческих лет / Я важная дама стала, / А вы – знаменитый поэт» [1, Т.2, с. 46]; «Когда-то я очень любила / Сидеть у калитки вдвоем. / Мы вместе мечтали о славе...» [1, Т.2, с. 47]. Эта встреча пробуждает в душе лирического героя, увидевшего несколько лет спустя свою «девушку в белой накидке», воспоминания о самом прекрасном, что есть в человеке – о чистой и искренней любви: «Есть что-то прекрасное в лете, / А с летом прекрасное в нас» [1, Т.2, с. 48].

Следующая встреча главных героев происходит в необычайной обстановке. Лирический герой приходит к Снегиным вместе с крестьянами, которые собираются отнять помещичью землю. Это совпадает с известием о гибели мужа Анны. Узнав о смерти мужа, героиня оскорбляет Сергея: «Убили... Убили Борю... / Оставьте! / Уйдите прочь! / Вы – жалкий и низкий трусишка. / Он умер... / А вы вот здесь ...» [1, Т.2, с. 50].

И последний разговор Анны с поэтом состоится тогда, когда мельник привозит к себе Снегиных после «хуторского разора». Анна извиняется за причиненную обиду: «Простите... / Была не права... / Вас оскорбила случайно» [1, Т.2, с. 53]. Она говорит Сергею о том, как могли бы сложиться их отношения, и словно оправдывается в том, что когда-то сказала ему «ласково: «Нет!»». Анна утверждает, что «с старыми взглядами / Могла я обидеть мать» [1, Т.2, с. 53], если ли бы ответила взаимностью крестьянскому мальчишке. Сергей, в свою очередь, понимает, что «хуторской разор», к которому и он был причастен, не может не причинить боли Снегиной.

Нам вполне понятно, почему расходятся пути поэта, сочувствующего революционно настроенным крестьянам, и помещицы, лишившейся имения, потерявшей на фронте мужа-офицера.

Судьба Анны Снегиной складывается нелегко и она не находит иного выхода, как бегство из охваченной революционным пожаром России за границу. Со страниц поэмы мы видим, что С. Есенин создал образ прекрасной – любящей и страдающей – женщины, не способной выстоять под натиском революционной бури.

В поэме «Анна Снегина» у С. Есенина «девушка в белой накидке» ласково говорит «нет» своему юному другу, а став зрелой женщиной и потеряв мужа, мечтает о новой возможности их любви. Но, знаменитый поэт остается к ней холоден, его больше волнуют перемены, происходящие в селе.

Однако полученное Сергеем письмо от Анны Снегиной из Лондона, в котором она с нежностью вспоминает о первой любви, о родине и весне («Так часто мне снится ограда, / Калитка и ваши слова. / Теперь я от вас далеко... / В России теперь апрель, / И синее заволокой. / Покрыта береза и ель» [1, Т.2, с. 57]; «Но вы мне по-прежнему милы, / Как родина и как весна» [1, Т.2, с. 57]), освещает историю их чувств каким-то новым светом. Главным, что связывает героев, оказываются не личные счеты, а родина. Анна, не только не осуждает за то, что оказалась в «чужих даях», но, наоборот, озаряет все происходящее высоким и благородным чувством доброты и милосердия, потому, что и там, вдали от России, для нее нет ничего дороже родины. В своем письме главная героиня

признается: «Я часто хожу на пристань / И, то ли на радость, то ль в страх, / Гляжу среди судов все пристальней / На красный советский флаг» [1, Т.2, с. 57]. Мы чувствуем, какая неподдельная грусть звучит в словах Анны, проникнутых ностальгией.

Письмо Анны Снегиной буквально переполнено чувством любви к родине – России, которая не забывается, как первая любовь. Поэтому так естественно произведение о революции и «сплошных мужицких войнах» завершается словами: «Мы все в эти годы любили, / Но, значит, / Любили и нас» [1, Т.2, с. 58].

И этот вывод рождается у героя поэмы в «суровые, грозные годы» всеобщей ненависти и вражды... После того, как Сергей трижды посетил родное село, трижды проехал по одной и той же дороге и трижды вспомнил свою первую любовь.

Таким образом, проанализировав изображение любви в поэме С. Есенина «Анна Снегина», мы можем сделать вывод, что лирическое и эпическое, личное и общественное тесно связаны между собой, составляют художественное целое, т.к. история любви, жизненные судьбы главных героев, а именно Сергея и Анны Снегиной, во многом зависят от классовой борьбы и революционных событий в стране. Исторический вихрь, пронесшийся над Россией, изменивший города и деревни, нарушивший социальную и бытовую упорядоченность, стал настоящим испытанием для чувств лирического героя и Анны Снегиной.

В поэме «Анна Снегина» мы прослеживаем не только изображение любви главных героев, но и изображение их любви к родине. Развитие отношений Сергея и Анны также определяется тем, какое место занимает в сердце каждого из них родина, любовь к которой оказывается сильнее времени, войны, революции.

Литература

1. Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 3 т. / С. А. Есенин [под ред. Ю. Л. Прокушева]. – М.: Правда, 1983. **2. Наумов Е. И.** Сергей Есенин. Жизнь и творчество / Е. И. Наумов. – М.-Л.: Просвещение, 1978. – 238 с. **3. Литературный** энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с. **4. Шубникова-Гусева Н. И.** О поэме Есенина «Анна Снегина» / Н. И. Шубникова-Гусева // Лит. в школе. – 2004. – № 8/9. – С.8–16. **5. Шестракова С.** Анна Снегина и Лидия Кашина – образ и прототип: [о поэме С. Есенина «Анна Снегина»] / С. Шестракова // Лит. учеба. – 1987. – №3. – С. 215–218.

КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА ЗА ОСКАРОМ ВАЙЛЬДОМ

Оскар Фінгал О'Флаєрті Віллс Вайльд за своє досить коротке, повне злетів і падінь, життя пізнав славу, яка рідко припадає на долю письменника. В історію світової літератури англійський письменник увійшов як найбільш яскравий представник мистецького феномена, відомого під назвою естетизм.

Закоханий у красу Уайльд болісно переживав її зникнення із сучасного йому світу. Ніхто не ставився до подібних думок настільки серйозно, як Уайльд, хоча самого його краса не врятувала. Дива краси викликали у письменника священне тріпотіння, він складав гімни прекрасному. «Художник для нього був обраною істотою, відповідальною тільки перед своїм мистецтвом і талантом. Художник творить красу, і лише її накази для нього є обов'язковими, бо лише вона містить у собі істину. І не дозволяє світу остаточно знемічнити. Культ краси приводить його до парадоксального твердження: мистецтво не тільки вище за життя, а й формує дійсність відповідно до фантазії художника. Це кульмінаційна точка розвитку естетизму» [3, с. 43]. Він був прихильником досить розповсюдженої протягом XIX ст. ідеї «мистецтва для мистецтва». Погляди Оскара Вайльда на мистецтво досліджували такі вчені, як Андронік А. А., Аникин А. В., Влащенко Н. О., Корпан Т. О., Міщук В. В., Новик С. М., Соколянський М. Н., Васильєв Є. М., Бабенко К. П., Чуковський К. І. та ін. Як його англійські (Д. Раскін, У. Пейтер та ін.) і французькі попередники (Т. Готьє, Ш. Бодлер, С. Малларме), він схилився перед Красою як найвищою цінністю і визнавав Прекрасне єдиним гідним об'єктом для творчості [2, с. 141].

Мета нашої публікації – узагальнити відомі дослідження й подати свою версію концепції мистецтва у творчому надбанні Оскара Вайльда.

Своєрідна вайльдівська позиція найповніше викладена в його збірці есе «Задуми», а також у передмові до роману «Портрет Доріана Грея». Основні принципи естетичної теорії митця зводяться до таких тез:

1. Мистецтво не є засобом пізнання та перетворення дійсності, воно пізнає лише Красу, тобто саме себе. Життя і мистецтво абсолютно несумісні.

2. Мистецтво шукає для себе зразки не в природі, а лише у самому собі. Навпаки, мистецтво є зразком для природи.

3. Мистецтво не може бути засобом виправлення моралі, бо мораль і краса – речі несумісні. Уайльд приходить до думки про те, що мистецтво перебуває поза сферою моралі. Поширюючи тезу про самодостатність мистецтва, він заперечував вплив морально-етичних законів суспільства на митця та його твори: «Закони мистецтва не

збігаються із законами моралі»; «Естетика вища від етики!»; «Митець не має етичних уподобань. Етичні уподобання приводять до непрощеної манірності стилю» [1, с. 17].

4. Найвищим критерієм для витвору мистецтва є досконалість його форми, а не глибина розкриття проблем життя чи гострота моральної проблематики

У різних есе та діалогах Оскар Вайльд неодноразово спростовував тезу про те, що мистецтво наслідує життя, і стверджував, що, навпаки, життя наслідує мистецтво. Він доводив це посиланням на історію літератури, кажучи, що ті чи інші типи (як Гобсек, Растіньяк або Вотрен) спочатку з'являються в уяві письменника, а вже після цього читачі захоплюються ними і починають у звичайному житті повторювати їхні вчинки і таким чином із суто літературних типів вони стають соціальними типами. Саме так, на його думку, відбулося з тургенєвськими нігілістами: прочитавши про Базарова, молоді люди почали грати ролі базарових у науці, у побуті й коханні. Це відбувається тому, що «глядача, а не життя – ось що, власне, відображає мистецтво». Більше того, за Уайльдом, мистецтво – це мистецтво брехні, тобто життя й мистецтво розвиваються за законами, які не мають нічого спільного між собою.

Світ знає багатьох героїв, які віддали душу дияволу в обмін на надбання, трон, знання істини, володіння коханою жінкою. Головний герой єдиного роману Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» жертвує душею в ім'я вічної юності і вроди. Велику увагу Уайльд приділяє в романі такій принциповій для нього ідеї, як утвердження найвищої цінності – Краси. Недарма цей роман ще називають «Гімном силі мистецтва», бо тут О. Уайльд найбільш повно виражає основні позиції своєї теорії естетизму. Уже перший афоризм передмови проголошує: «Митець – творець прекрасного». Лише ті, хто цінує Красу, є «обраними». Лорд Генрі Уоттон стверджує, що «Краса є прояв Генія – ба навіть вища за Генія, і остільки не потребує пояснення» [4, с. 4]. Тому, з погляду будь-якого естета, найгіршим є злочин навіть не проти людини, а проти мистецтва.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що своєю творчістю Оскар Вайльд репрезентував у творчості самого себе, блискуче реалізувавши той неоціненний талант, який став його сутністю – і виявився необхідним у суспільстві. У першу чергу – так званий «художній інстинкт, що ніколи не змінює здатність сприймати все на світі під знаком краси». Критики, сперечаючись з окремих питань стосовно мистецьких позицій Оскара Вайльда, доходять спільного висновку про те, що кожне нове покоління читачів знаходить у Вайльда те, що співзвучне його часу.

Література

1. Пронкевич О. В. Трагедія краси і насолоди [Текст] : Три уроки по вивченню роману Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». 11 клас / Пронкевич О. В., Ситченко А. Л. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996. – № 3. – С. 15-21. **2. Соколянський М. Н.** Незнаний О. Вайльд // Всесвіт. – 1998. – №7. – С. 137–140. **3. Стамат Т. В.** Краса як гармонія духу і тіла: Сценарій уроку за романом О.Уайльда «Портрет Доріана Грея». 10 клас / Т. В. Стамат, С. Фальова, М. Сокіл // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – 10. – С. 41–45. **4. Шайтанов И.** Эстетизм: Оскар Уайльд / И. Шайтанов // Литература. – 2004. – 1–7 нояб. – С. 2–5.

Хайруліна Н.

ПОЗИЦИЯ АВТОРА В РОМАНЕ У. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»

«Романист знает все», – утверждал Теккерей в «Ярмарке тщеславия». И в самом деле, создатель этого романа сумел сказать удивительно много не только о своей эпохе, современном ему английском обществе, но и о жизни, нравственной природе человека, о движении времени.

Наиболее яркими научными работами, затрагивающими вопросы авторского присутствия, являются труды М. Бахтина, Б. Кормана, Т. Савченко, А. Фаустова, П. Чудакова. Мы попытаемся рассмотреть этот феномен на материале романа У. Теккерей «Ярмарка тщеславия».

Уже в самом начале своей литературной деятельности Теккерей, в отличие от своих коллег, умел мастерски обобщать сатирические начала в своих произведениях. Но лучше всего это ему удалось сделать в романе «Ярмарка тщеславия». Сатирические обобщения автора в данном произведении имеют вполне определенный социальный смысл, они антибуржуазны по своему характеру. Смех заключает в себе большую разрушительную силу, он направлен против господствующих классов, на все привилегированные слои английского общества вплоть до самых верхов.

Для усиления сатирического эффекта в романе «Ярмарка тщеславия» Теккерей использовал новаторский прием включения в систему образов романа образа автора, наблюдающего за происходящим и комментирующего события, поступки, суждения действующих лиц. Авторский комментарий, звучащая в нем ирония помогает выявить всё смешное, уродливое, нелепое и жалкое, что происходит на сцене театра марионеток, усиливает сатирические звучание романа.

Это особенно отчетливо видно при осмыслении многозначной метафоры кукол и Кукольника. На первый взгляд создается впечатление, что этот шут-моралист обладает полнотой всезнания, вольно распоряжается выходами героев-кукол, умудрен жизненным опытом, что от его скептического взгляда не могут укрыться никакие тайные побуждения или душевные противоречия его актеров. Однако это не совсем так. Чтобы узнать мысли, побуждения своих героев, Кукольник, в известной мере, должен стать как бы одним из них, а для этого ему необходимо отделиться от автора. Этот Кукольник, не просто, прервав повествование, комментирует происходящее, высказывает то или иное суждение о характере, поведении персонажа, он подслушивает чужую речь, втиснувшись в карету, узнает чужие секреты, заглядывая через плечо в записку, которую читает Бекки. Иными словами, автор допускает, что герои свободны от его авторской воли, что им дано право самораскрытия перед читателем.

В этом смысле интересна и трансформация авторских отступлений в романе. Их немало в тексте: в отступлениях как бы происходят раздвоение образа автора на всезнающего повествователя и на участника той же вселенской ярмарки тщеславия, против которого, как против любого персонажа романа может быть обращено острие сатиры.

Роман представлял собой новое слово в истории жанра, и Теккерей не преминул подчеркнуть это в подзаголовке: «Роман без героя». До него прозаические повествования строились как рассказ о судьбе героя или героини. Так было у Сервантеса и Дефо, у Ричардсона и Филдинга, у Вальтера Скотта и Диккенса. Внешне Теккерей сохранил этот принцип, создав повествование о судьбах двух женщин – Бекки Шарп и Эмилии Седли. Но до Теккерей героя или героиня были не только формальным центром повествования. Их судьба служила цели – прямо или косвенно утвердить определенную мораль. Чтобы не ходить далеко за примерами, вспомним, что у Диккенса в центре фабулы всегда стоит герой или героиня, воплощающие нравственное начало. Чаще всего они жертвы жестокости, обмана и эксплуатации, но их испытания по большей части завершаются достижением благополучия. Однако даже печальная судьба героя или героини несет в себе достаточно ясное утверждение добра как нормы жизни и осуждение зла как отклонения от нормы.

Автор не стремится к преувеличениям, избегает приема гиперболизации. Он не склонен изображать человека ни отъявленным злодеем, ни существом идеальным. Для него важно раскрыть сложность взаимодействия различных начал в характере человека, понять причины, заставляющие его совершать тот или иной поступок. Теккерей был убежден, что человек – это смесь героического и смешного, благородного

и низкого, что человеческая природа бесконечно сложна, а долг честного писателя, заботящегося об истине, не создавать увлекательные истории на потребу толпе, но в меру сил и отпущенного таланта показывать человека во всей его противоречивости, сложности, неповторимости.

Подобная эстетика, эстетика полутонов, порожденная новым взглядом на человека, была тогда еще в будущем. Ее начнут разрабатывать в конце девятнадцатого столетия, освоят в начале двадцатого.

Как и другие писатели его времени, Теккерей выступает в своем произведении всеведущим автором. Однако его всеведение не должно создавать впечатления, что он знает все о своих персонажах потому, что он их творец, что он сам все это сочинил.

В известной мере Теккерей следует литературной традиции, характерной для английских романистов XVIII века, когда автор стремился представить себя читателю всего-навсего в роли издателя, редактора или доверенного лица. Теккерей говорит о себе как о "поверенном тайн" некоторых своих персонажей, о личном знакомстве с ними, он пишет о том, что узнал из первых рук... («Как потом сообщил мне капитан Доббин», – в скобках заметит Теккерей, рассказывая о венчании Эмилии Седли.) Так скрепляется связь отошедших событий и современности, их близость, создается впечатление реальной основы повествования, бытовой и психологической достоверности описываемого. Тому же способствует частое вкрапление в авторскую речь «чужой речи» – речи персонажей, а иногда и слияние их. Вместе с тем эта взаимосвязь как бы непроизвольно, непосредственно выявляет отношение автора к персонажам и обстоятельствам.

Скептицизм Теккерей объективно оказался основой и причиной многих его творческих открытий. Люди – пленники среды, игрушки в руках обстоятельств. Недаром столь важна в романе многозначная метафора куклы. Однако «такая позиция и такой взгляд на мир заставляли Теккерей напряженнее искать правду – социальную, психологическую и эстетическую, – не позволяли ему отказываться от нее даже в угоду идеалу, который был так существен в художественных идейных и философских поисках многих его современников и коллег по перу» [3, с. 138].

Так, например, в сатирико-ироническом плане написаны Теккереем батальные сцены и предшествующие им эпизоды. Таковы картины увеселительных балов и бесконечных развлечений, которым предаются оказавшиеся в Брюсселе знатные господа и дамы накануне решительной битвы. Таково, в сущности, и лаконичное описание самой битвы, а также едко-насмешливые замечания о военачальниках.

Каждую деталь, штрих Теккерей использовал в целях обличения. Продолжая традицию значащих имен, имен-вывесок, освоенную еще в

ранных сатирических повестях, он заклеил порок и через фамилии героев: например, Кроули – производное от глагола «crawl» – «пресмыкаться, ползать и т.д. Иронией проникнуты и собственные имена членов этого многочисленного семейства, каждый из которых окрещен в честь какого-нибудь политического деятеля, стоявшего при рождении этого «достойного отпрыска у власти. Иронический, снижающий оттенок имеет фамилия даже наиболее симпатичного персонажа романа – полковника Доббина: «dobbin» – «кляча» [3, с. 136].

Ирония позволила Теккерею создать психологически многомерные образы и его «безнравственных» персонажей. Не приукрашивая и не идеализируя их, Теккерей спешит внушить читателю, что бессердечие, бесчувственность, лицемерие, страсть к наживе – следствие не их личной нравственной испорченности, а неблагоприятных обстоятельств – неправильного воспитания, развращающего влияния среды.

Теккерей заставляет читателя увидеть, что Бекки в нравственном отношении ничуть не хуже Джоза Седли, этого «набоба», разжиревшего в своей прибыльной и необременительной должности сборщика налогов у индийских туземцев, ничуть не порочнее семейства Кроули. И, безусловно, она не хуже знатных особ из «высшего света», которых Теккерей обдуманно наделяет непочтительными фамилиями, намекает на их прямое родство с лошадьми, баранами и другими скотами. И конечно, Бекки не хуже своего циничного, распутного и жестокого покровителя маркиза Стайна (наделенного Теккереем также «говорящей» фамилией «Stein» – по-немецки «камень»). И потому, несмотря на все козни Бекки, вряд ли можно считать Стайна ее жертвой.

Автор уверенно ведет читателя к важному выводу: отнюдь не оправдывая Бекки, он, тем не менее, показывает, что в тех общественных условиях, в которые она поставлена, ее неблагоприятные поступки вполне «нормальны» – как естественное средство самозащиты и самоутверждения.

Такой широкий взгляд на личность требовал привлечения новых средств в раскрытии характера, используя детали окружения, предметы быта. Детализация становится у Теккерей иронической: часы старика Осборна, украшенные скульптурой, изображающей жертвоприношение Ифигении, не только раскрывают безвкусицу пышной и тяжеловесной обстановки угрюмого и богатого дома, но и содержат намек на будущие драматические события, которым суждено свершиться в этих стенах.

Кроме осмысления имен и иронической детализации в арсенале Теккерей-сатирика имеются и такие приемы, как сатирические сравнения, речевые характеристики, ироничная защита с несостоятельной

аргументацией. Важную роль играет раскрытие внутренней сущности человека через его поступки.

И все-таки сквозь сатиру и юмор современники Теккеря усматривали в романе благородство образа автора, о чем писало «Эдинбургское обозрение»: «...Роман превосходит все написанное этим автором. Главное обаяние произведения – в его полной свободе от нарочитости и вычурности, как в стиле, так и в чувстве. Одним словом, это книга человека благородного по духу, а не просто претендующего на благородство. ...Снова и снова мы восхищаемся тем, как тонкая и добрая натура его остается свободной от суеты и гордая своим высоким умом, все же платит дань сердцу».

Большинство литературных критиков, современников Теккеря, довольно точно расшифровали идею романа, так как их отзывы созвучны с его литературными взглядами: «Писатель юмористического склада, пожалуй, от природы склонен к состраданию: он наделен великой чуткостью, мгновенно отзывается на боль и радость, легко угадывает свойства окружающих людей, сочувствует их смеху и любви, слезам и развлечениям. Участие и человеколюбие так же для него естественны, как для них вспыльчивый нрав, рыжие волосы или высокий рост» [5, с. 260].

Но Теккерей призывал, питая в душе сердечные привязанности и пламенные чувства, «обнаруживать их с великой осторожностью и скромностью», так как «избыток слез и смеха подозрителен, их подлинность не вызывает доверия».

Очевидно, именно потому, что в каждом человеке наряду с достоинствами заключены недостатки, Теккерей и избегает кого бы то ни было из действующих лиц своего романа называть «героем», человеком идеальным во всех отношениях [4, с. 13]. По его убеждению, таких людей в романе не существует. Для Теккеря «быть героем означает не плыть по течению, смотреть на действительность и на себя без иллюзий» [3, с. 135].

Подобная эстетика, эстетика полутонов, порожденная новым взглядом на человека, была тогда еще в будущем. Ее начнут разрабатывать в конце девятнадцатого столетия, освоят в начале двадцатого.

Проанализировав данное произведение, можно сказать, что У. Теккерей использовал в нем новаторский прием включения в образы романа также образ автора, который занимает позицию наблюдателя, комментирует поступки и размышления других героев. Именно авторский комментарий, ощутимая в нем ирония помогает выявить все гадкое, низкое и бессмысленное, что происходит на подмостках театра марионеток.

С помощью словесных оборотов, художественных средств и отступлений Теккерей в своем произведении одновременно создает

видимость автора в роли наблюдателя, рассказчика, кукольника, и в то же время полное отсутствие как такового.

Но также У. Теккерей подчеркивает, что «Кукольник является одним из главных персонажей «Ярмарки тщеславия». Несмотря на то, что Кукольник не принимает никакого участия в сюжете, его присутствие ощутимо на протяжении всего повествования; он позволяет себе высказывать мнение, переживать, направлять своих кукольных персонажей.

Роман У. Теккерей, на наш взгляд, по сей день актуален благодаря удивительно тесной связи автора с читателем.

Литература

1. Аксельрод А. С. Диккенс-юморист и Теккерей-сатирик : Тез. докл. на студ. конф. – Минск, 1967. – С. 201-202. **2. Ивашева В. В.** Творчество Теккерей. – М., 1959. – 184 с. **3. История всемирной литературы** в 9 томах. Том 6. – М.: Наука, 1989. – 880 с. **4. Михальская Н.** «Ярмарка тщеславия» У. М. Теккерей. / Вступительная статья к книге У. Теккерей «Ярмарка тщеславия». – М.: Художественная литература, 1983. – 734 с. **5. Теккерей У. М.** Творчество. Воспоминания. Библиография. – М., «Книжная палата», 1983. – 488 с. **6. Урнов М. В.** Предисловие // Теккерей У. Ярмарка тщеславия : Роман без героя. – М., 1982. – Ч. 1. – С. 5-18.

Чалая О.

ТЕМА НЕРАЗДЕЛЕННОЙ ЛЮБВИ В ПОВЕСТИ А. И. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

*Безответная любовь не унижает
человека, а возвышает его.*

А. С. Пушкин

Тема неразделенной любви не раз рассматривалась не только русскими, но и зарубежными писателями. Эта тема была, есть и будет актуальной во все времена. Основной проблемой рассказа «Гранатовый браслет» стала безответная любовь господина Желткова. Творчество А. И. Куприна изучали В. Н. Афанасьев [1], Л. В. Крутикова [2], Ф. И. Кулешов [3], А. А. Волков [4], но наиболее подробно «Гранатовый браслет» был рассмотрен русским литературоведом и критиком Владимиром Ильичом Этовым.

Александр Иванович Куприн (1870 – 1938) работал над рассказом «Гранатовый браслет» осенью 1910 года в Одессе. Эпиграфом служит только вторая соната Л.-В. Бетховена «Van-Beethoven, op, 2, № 2 Largo Appassionato», которая сопровождает главных героев на протяжении всего

рассказа. Известно, что А. И. Куприн писал в письме Ф. Д. Батюшкову, что «Браслет» ему плохо дается. Главная причина – мое невежество в музыке...». Эпиграф к своему произведению А. И. Куприн подобрал не случайно. Вторую сонату Бетховена Куприн часто слушал в семье одесского врача Л. Я. Майзельса; в дарственной надписи на книге «Гранатовый браслет», сделанной весной 1911 года, Куприн благодарил его жену за то, что она «растолковала ему шесть тактов Бетховена» (Н. Л. Инсарова, А. И. Куприн. Рукопись) [5]. Рассказ выдержал ряд изданий на французском, немецком, английском, шведском, польском, болгарском, финском языках [5]. Зарубежная критика, отмечая тонкий психологизм рассказа, приветствовала его как «порыв свежего ветра», в котором нуждается современная русская беллетристика, «перенасыщенная эротизмом в духе Арцыбашева» [5]. В. Н. Афанасьев в своей статье «А. И. Куприн» говорит о том, что этот рассказ является как будто продолжением его предыдущего произведения «Телеграфист», где герой Саша Врублевский высказывал свои мысли и чувства, а продолжение они нашли в «Гранатовом браслете» [1]. Рассказ Куприна «Гранатовый браслет» – не красивый вымысел писателя, а изумление художника перед красотой самой жизни, которая отнюдь не уступает древним преданиям [6]. Почему же автор выбрал именно такое название? Почему гранатовый браслет, а не какой-либо другой. Прежде всего, гранат – камень любви, гнева и крови. Носящий его приобретает власть над людьми. Он врачует сердце, мозг и память» – так в рассказе «Суламифь» царь Соломон, даря своей возлюбленной драгоценности, говорит о «внутренней природе камней, об их волшебных свойствах и таинственных значениях».

Главная героиня рассказа княгиня Вера Николаевна Шеина получила на именины и другую драгоценность – серьги из грушевидных жемчужин от мужа Василия Шеина. Жемчуг же издавна являлся символом, с одной стороны, духовной частоты, с другой – недоброго предзнаменования. Такими предзнаменованиями пронизан весь рассказ А. И. Куприна «Гранатовый браслет».

В основу сюжета была положена реальная история телеграфного чиновника П. П. Жолтикова, который был так безнадежно, трогательно и самоотверженно влюблен в жену Д. Н. Любимова. Финал повести – самоубийство Желткова – является творческим домыслом писателя. В действительности Жолтов (настоящая фамилия телеграфиста), как об этом пишет Лев Любимов (сын Д. Н. Любимова), после беседы с ним мужа и брата Любимовой больше о себе не напоминал. Трагический финал понадобился Куприну, чтобы сильнее оттенить силу любви Желткова к почти незнакомой ему женщине – любви, которая бывает «один раз в несколько сот лет» [1].

Сам рассказ начинается с описания «отвратительных погод», принесших холод, ураганный ветер, на смену, которым приходят прелестные солнечные дни. Вновь вернувшееся лето кратковременно, как и короткая эйфория Веры. Ее ожидание «чего-то счастливо-чудесного» от дня своих именин, то и дело омрачается вроде бы незначительными происшествиями. Сначала ее любимая сестра Анна «быстро подойдя к самому краю обрыва, отвесной стеной падавшего в море, заглянула вниз и вдруг вскрикнула в ужасе и отшатнулась назад с побледневшим лицом». Потом вспомнили о морском петухе, которого утром принес рыбак: «Прямо какое-то чудовище. Даже страшно». Далее Вера «машинально пересчитала гостей. Оказалось – тринадцать». Вот в разгар карточной игры горничная приносит письмо и браслет с пятью гранатами. «Точно кровь», – думает Вера с неожиданной тревогой. Такими предзнаменованиями Куприн как бы готовит читателей к кульминации и развязке рассказа.

События в произведении разворачиваются неспешно: идут приготовления к именинному обеду, постепенно съезжаются гости. Исподволь входит на страницы рассказа его основная тема – тема любви. «Редчайший дар высокой и безответной любви стал «громодным счастьем», единственным содержанием, поэзией жизни Желткова. Феноменальность его переживаний поднимает образ молодого человека над всеми другими героями рассказа. Не только грубый, недалекий Тугановский, легкомысленная кокетка Анна, но и умный, совестливый Шеин, почитающий любовь «величайшей тайной» Аносов, сама прекрасная и чистая Вера Николаевна пребывают в явно сниженной бытовой среде» [7].

Значительность произведению придает тема любви. «Главное и привлекательное для Куприна как художника в рассказе – загадка всепоглощающего чувства, пред которым бессильна и сама смерть» [6].

С ее появлением все повествование приобретает иную эмоциональную окраску. Вот первое упоминание слова «любовь» на страницах рассказа: «Княгиня Вера, у которой прежняя страстная любовь к мужу давно уже перешла в чувство прочной, верной, истинной дружбы, всеми силами старалась помочь князю удержаться от полного разорения». С первых строк возникает ощущение увядания: сходное с осенней природой однообразное, словно дремотное существование семьи Шеиных, где укрепились прочные отношения, а чувства словно уснули. Однако любовь была вовсе не чужда Вере, просто стремление к ней притупилось. Она «была строго проста, со всеми холодно и немного свысока любезна, независима и царственно спокойна». Это спокойствие и убивает Желтков. Кто же такой господин Желтков? Что за «темная лошадка»? В повести он сам себе дает характеристику в письме к Вере Шеиной: «Случилось так,

что меня не интересует в жизни ничто: ни политика, ни наука, ни философия, ни забота о будущем счастье людей. Для меня вся жизнь заключается только в Вас». «Сделав своего «маленького человека» способным лишь на самоотверженную, всепоглощающую любовь и отказав ему при этом во всяких других интересах, Куприн невольно обеднил, ограничил образ героя. Отгородившийся любовью от жизни со всеми ее волнениями и тревогами, замкнувшийся в своем чувстве, как в скорлупе, Желтков тем самым обедняет и саму любовь» [1]. Куприн считал что «любовь всегда трагедия, всегда борьба и достижение, всегда радость и страх, воскрешение и смерть». Что касается господина Желткова, то борьбу он не вел и даже не собирался. Он довольствовался тем, что есть. Он бережно хранил каждое мгновение, каждое движение Веры, он сохранил ее носовой платок, который она забыла на стуле, программу художественной выставки, записку, в которой Вера запретила ему впредь писать. Можно отметить, что Желтков только и жил Верой. Мы считаем, автор не зря подобрал именно это имя для главной героини. Оно является символическим для молодого безмятежного телеграфиста. Он жил не только прекрасной девушкой Верой Шеиной, но и верой во взаимную любовь этой милой сердцу дамы. Он любил, ждал, надеялся, но самое главное – он верил, что настанет тот счастливый день, когда его любовь откликнется. И день настал, но не радостный и счастливый, а хмурый и коварный. Это был день, когда муж и брат Веры Шеиной пришли к господину Желткову, чтобы раз и навсегда прекратить переписку с Верой. «Так «маленький человек» Куприна становится все более пассивным и беспомощным перед пугающим его лицом жизни» [1]. Желтков не способен на борьбу. Он давно потерял веру в свои силы, а веру в любовь и взаимность «убили» неожиданно нагрянувшие гости. Желтков так слепо обожал Веру Шеину, что стал настолько пассивен, робок и бессилён и неспособен был отстаивать свои права и даже свою жизнь.

Портрет Желткова как будто предвосхищен словами генерала Аносова: «...очень бледный, с нежным девичьим лицом, с голубыми глазами и упрямым детским подбородком с ямочкой посредине». Насколько обманчивым оказываются это впечатление! Даже князь Шеин способен оценить благородство души и силу любви этого худощавого телеграфиста: «... но вот я чувствую, что присутствую при какой-то громадной трагедии души, и я не могу здесь паясничать». Именно поэтому он разрешит Желткову написать последнее письмо Вере, письмо, которое окажется сродни стихам о любви, в нем впервые будут сказаны слова, ставшие рефреном заключительной главы в сопровождении второй сонаты Бетховена: «Да святится имя Твое». Письмо Желткова – своеобразный манифест. «Гранатовый браслет» внушает веру в человека. Не жалким и

потерянным, а беспредельно любящим уходит Желтков из жизни: «Да святится имя твое!» Его прощальное письмо – благословение любви, жизни. Так прощаются с жизнью герои» [6].

Таким образом, мы видим что, несмотря на печальную развязку, герой Куприна счастлив. Он считает, что осветившая его жизнь любовь – это подлинно прекрасное чувство. И, может быть, действительно она стоит того, чтобы отдать за нее свою жизнь и желание жизни. Такова рыцарская, романтическая любовь Желткова к княгине Вере Николаевне, поглотившая все его существо. Желтков уходит из жизни без жалоб, без упреков, произнося, как молитву: «Да святится имя Твое». Нельзя без слез читать эти строки. И непонятно, почему слезы катятся из глаз. То ли это просто жалость к несчастному Желткову, ведь жизнь могла бы быть прекрасной и для него, то ли восхищение великолепием огромного чувства маленького человека.

Литература

1. **Афанасьев В.Н.** // Эл.ресурс: www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/330
2. **Крутикова Л. В.** // Эл.ресурс: <http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/332>
3. **Кулешов Ф. И.** // Эл.ресурс: <http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/333>
4. **Волков А. А.** // Эл.ресурс: <http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/335>
5. **Куприн А. И.** Избранное. – Харьков : Вища школа. Изд-во при Харьк.ун-те, 1981 – 432 с.
6. **Этов В. И.** // Эл.ресурс: <http://www.kuprin.de/etov.pdf>
7. **Смирнова Л. А.** // Эл.ресурс: www.infoliolib.info/philol/smirnova/6.html

Шаронова Т.

ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. А. АХМАТОВОЙ

А. А. Ахматова – одна из самых ярких поэтесс в русской литературе XX века, творчество которой является очень ценным для русской и мировой литературы. Одной из центральных тем в творчестве Ахматовой является тема любви, именно любовь была важна во время великих потрясений, когда несмотря ни на что человек продолжал любить, чувствовать, быть благородным, великодушным и страстным.

Многие критики изучали творчество А. А. Ахматовой, одним из первых, кто оценил её творчество, был Н. В. Недобров, который писал, что любовная тема в творчестве Ахматовой намного многограннее и значительнее своих традиционных рамок [1].

А. И. Павловский в своей статье «Жизнь и творчество Анны Ахматовой» написал следующие строки: «Великого поэта в той или иной общественной ситуации или глазами того или иного поколения можно прочитывать по-разному» [2]. В своем творчестве Ахматова писала о тех

страданиях, горестях и лишениях, которые испытывали влюбленные люди. А. Найман писал: «Основное и поэтическое ощущение А. А. Ахматовой – ощущение крайней непрочности бытия, близости неотвратимо надвигающейся катастрофы» [3].

Критики расходились в своих оценках творчества Ахматовой, но все без исключения считали ее великим художником, мастером слова и глубокой поэтессой, способной точно передавать переживания и чувства людей в своих произведениях.

Изучив статьи, которые посвящены теме любви в творчестве А. А. Ахматовой, можно определить следующие проблемы:

1. Найти различия ранней лирики и лирики в поздний период творчества.

2. Какое место занимает тема любви в поздний период творчества поэтессы.

Целью статьи является исследование темы любви в позднем творчестве А. А. Ахматовой, изучение особенностей и своеобразия ее любовной лирики.

Актуальность работы заключается в том, что творчество Ахматовой было исследовано многими критиками, но тему любви рассматривали преимущественно в раннем творчестве поэтессы, а поздний период творчества не до конца изучен.

Тема любви, несомненно, является центральной в творчестве Ахматовой, и именно о чувствах она пишет лучшие свои произведения. Самым главным в теме любви у Анны Ахматовой является поиск смысла жизни, который сопровождается волнением, разочарованием и верой. Ахматова пишет:

И только совесть с каждым днём страшней

Беснуется: великой хочет дани.

Закрыв лицо, я отвечала ей...

Но больше нет ни слёз, ни оправданий.

Позднее творчество Ахматовой и тема любви в ее произведениях до сих пор не полностью поняты как критиками, так и читателями. Творчество поэтессы становится более сложным и многогранным, изменяется ее поэтический стиль, она вносит много нового в свое творчество, но в то же время пишет с опорой на прежние произведения.

Поздняя любовная лирика Ахматовой объединяется в циклы: «Cinq» (1945-1946), «Шиповник цветет» (1946-1956) и «Полночные стихи» (1963-1965), к которым примыкает несколько стихотворений, не включенных в циклы [4].

В стихотворениях, входящих в эти циклы, мы уже не видим того описания любовной встречи героев, их душевных переживаний и

волнений, которые так любила описывать Ахматова в своем раннем творчестве. Поэтесса активно использует метафоры, изображает влюбленных как собеседников, которые находятся в «онемевшем мире» [4], и для которых все остальное не имеет никакого значения:

*Истлевают звуки в эфире,
И заря притворилась тьмой.
В навсегда онемевшем мире,
Два лишь голоса: твой и мой.
И под ветер незримых Ладог,
Сквозь почти колокольный звон,
В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.*

В 40-е года тема любви вобрала в себя много нового, раньше не свойственного Ахматовой. Тема любви уже не столь значительна, но для многих читателей Ахматова по-прежнему остается мастером слова и художником любовного чувства. Некоторые характерные особенности любовной лирики остаются прежними, но в то же время, диапазон поэзии Ахматовой расширяется. Это связано с изменением мироощущения и восприятия поэтессы, которые существенно повлияли на характер и тональность любовной лирики.

Эпизод любви в произведениях Ахматовой также отличается своеобразием, в нем нет последовательности, ни конца, ни начала. Интересным является то, что любовное признание и те чувства, которые испытывают герои, являются для читателями лишь обрывками фраз, разговором, который начался намного раньше и конец которого читатель не узнает.

*А, ты думал – я тоже такая,
Что можно забыть меня.
И что брошусь, моля и рыдая,
Под копыта гнедого коня.
...Будь же проклят.
Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом
Я к тебе никогда не вернусь.*

Ахматова использует большее количество метафор и в последующих своих стихотворениях. В цикле «Ташкентские страницы» поэтесса показывает нам эпизод любовной встречи – ночную прогулку с другом по улицам Ташкента, воскресающей в памяти через много лет

после описываемого события [4]. Охватившее героев любовное безумие, изображенное на таинственном фоне южной ночи и экзотического пейзажа, точно так же соединяется с перенесением за грани повседневного, по ту сторону пространства и времени:

*В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловеющая тьма,
Свое бормотали арыки,
И Азией пахли гвоздики.
И мы проходили сквозь город чужой,
Сквозь дымную песнь и полуночный зной, –
Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга, не смея [5].*

В военные годы Ахматова много писала о любви к Родине, о любви к людям, которые воевали за свое будущее и, конечно же, о любви к детям. У Ахматовой нет описания военных действий, произведения не насыщены деталями жизни людей, находившихся в блокаде. Но произведения Ахматовой в данном случае дороги тем, что они выражали чувства сострадания, любви и скорби, шедшие тогда к Ленинграду со всех концов страны [2]. В ее поэтических посланиях наряду с патетикой, пронизанной горечью и тоской, было много простой человеческой ласки и любви.

Таковы, например, ее стихи ленинградским детям, в которых много материнских невыплаканных слез и сострадательной нежности:

*Постучись кулачком – я открою.
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем,
Но тебя не предаю никогда...
Твоего я не слышала стоны,
Хлеба ты у меня не просил.
Принеси же мне ветку клена
Или просто травинки зеленых,
Как ты прошлой весной приносил... [5]*

Тему любви в позднем творчестве Ахматовой характеризуют следующие особенности:

– тема любви отходит на второй план, она перестает быть центральной темой ее творчества, однако обращения к любви все равно присутствуют.

– меняется мировоззрение поэтессы, ее мировосприятие и вследствие этого любовная лирика приобретает новый характер и новые особенности.

– любовный эпизод не развернут последовательно, начало и конец произведения не выделены.

– в позднем творчестве любовь у Ахматовой уже не подчиняет себе весь окружающий мир, а наоборот она подчинена миру и все события, происходящие вокруг, вносят свою неповторимость в прекрасное чувство любви.

– любовь в поздних произведениях поэтессы хоть и упоминается реже, но становится еще более прекрасной и изысканной, чем в раннем творчестве.

Подводя итог, мы можем сказать, что тема любви сопровождает А. А. Ахматову в течение всей жизни, большая часть написанных ею произведений полны любви, переживаний и страданий главных героев. Судьба поэтессы была трагичной и трагичностью пронизаны ее истории любви, которые как бы описывали жизнь самой поэтессы.

Позднее творчество поэтессы отличается от раннего, у Ахматовой появляется новый взгляд на мир, на жизнь; ее новое мировосприятие отражается на творчестве. Тема любви в позднем творчестве становится менее значительной, но любовь в ее произведениях становится более возвышенной, трепетной и изысканной.

Литература

1. Недоброво Н. В. Анна Ахматова / Н. В. Недоброво // Рус. мысль. – 1915. – № 7. – С. 53-69. **2. Павловский А. И.** Анна Ахматова: Жизнь и творчество : Кн. для учителя. – М. : Просвещение, 1991. – 192 с. **3. Найман А.** Рассказы о Анне Ахматовой / А. Найман. – М. : Вагриус, 1999. – 430 с. **4. Жирмунский В. М.** Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1973. – 184 с. **5. Ахматова А.** Стихотворения / Анна Ахматова. – М. 1958.

Широкая А.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛУГАНЩИНЫ В КНИГЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»

Луганщина – самый восточный регион Украины. Именно на луганскую землю падает первый луч солнца, а наши плодородные земли славятся по всей стране. Но луганский край славен не только своим географическим положением, но и тем, что этот регион часто посещают известные актеры, музыканты, писатели. Так было прежде и остается до сих пор.

«Осенью 1926 года в город Старобельск приезжают в командировку два журналиста известного в то время издания Центрального комитета профессионального союза рабочих

железнодорожного транспорта СССР «Гудок» Ильи Арнольдовича Файнзильберга (Ильф) и Евгения Петровича Катаева (Петров). Будущих всемирно известных сатириков направили в Старобельский уезд для подготовки серии материалов. Каковы были темы статей, подготовленных ими после поездки неизвестно, но вот итог этой командировки вылился в написание сатирического романа, под названием «Двенадцать стульев», который принес им всеобщее признание» [2].

В пользу версии о старобельском происхождении романа говорит множество фактов, которые нельзя оспорить. Например, если проследить хронологию, то Ильф и Петров приступили к работе над своим произведением примерно в то время, когда они вернулись именно из командировки в Старобельск. Провинциальный город с загадочной историей, поиски кладов, неординарные личности – все это могло лечь в основу будущего романа, который вышел в свет в 1928 году.

То, что именно «земля Луганщины вдохновила сатириков на создание романа «12 стульев», очевидно. Начать хотя бы со схожести географических названий, которые реально существуют и тех, которые встречаются в романе: Чмаровка – Чмыровка («В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровка, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми. За ним бежал беспризорный...»), Старгород – Старобельск («Сел в ускоренные №7 и уехал в Старгород...»), Лучанск – Луганск» [3].

Как утверждают биографы Ильфа и Петрова, «существует версия, что, создавая книгу, авторы планировали город № назвать именно Старгородом. Но потом решили ограничиться одной лишь буквой. Так что в описании города № просматриваются черты Старобельска того времени, который из крупного купеческого центра превратился в доживающий свои дни глухой провинциальный городишко. Предприятий тут не было, крупные артели заводить никто не решался. Вот и открывали конторы без серьезных капиталовложений, ориентированных на нужды сегодняшнего дня. А это в основном были парикмахерские да похоронные бюро. В те времена в Старобельском уезде было аж 78 храмов, в которых служило 834 священнослужителя, а проживало в уезде немногим более 300 тысяч человек. Такой плотности батюшек на душу населения не было ни в одном уезде российской империи (за исключением разве что столичных городов). В городе располагалась и местная епархия. А в годы пребывания в уезде Ильфа и Петрова епархальный храм стоял в ста метрах от меблированных комнат, где они жили. Он был снесен в конце 20-х годов – не хватало кирпичей для постройки вокзала. Так что появление в романе такого персонажа, как Федор, тоже можно считать неслучайным [2].

Теперь сравним историческую справку с текстом романа:

«В уездном городе № так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть. А на самом деле в уездном городе № люди рождались, брились и умирали довольно редко. Жизнь города № была тишейшей. Весенние вечера были упоительны, грязь под луной сверкала, как антрацит, и вся молодежь города до такой степени была влюблена в секретаршу месткома коммунальников, что это мешало ей собирать членские взносы» [1, с. 9].

Старобельск – это город, в котором бытует множество преданий. Самые колоритные из них, бесспорно, отображены в романе «Двенадцать стульев». К примеру, старобельчан до сих пор волнует вопрос о кладе, оставленном бунтарями Иваном Болотниковым и Кондратием Булавиным на территории современной Старобельщины. Местные жители не прекращают поиски этого клада. Возможно именно эта легенда и стала решающей при выборе темы романа.

Еще одна легенда также отмечена в романе – это предание о сестре последнего царя Ксении, которая жила в Старобельске и была, по воспоминаниям местных жителей, всего лишь аферисткой.

«Немка по национальности, но русского происхождения, она выдавала себя за особу царственной крови. Будь это на самом деле так, то с такой родословной вряд ли ей бы удалось дожить здесь до 1947 года, в лучшем случае оказалась бы она где-то в Казахстане, как это было с женой и дочерью Нестора Махно. Тем ни менее, она была своего рода местной достопримечательностью. По воспоминаниям старожилов, это была внешне весьма приятная дама (даже будучи в возрасте), расплывшая и постоянно мечтающая о замужестве. Одним словом – «знойная женщина – мечта поэта». История о том, как у нее появлялись то одни, то другие кавалеры (в основном из приезжих), но потом вдруг неожиданно исчезали, уже перерасказывались, как анекдот. Среди этих претендентов мог оказаться и товарищ Бендер. Возможно, своими постоянными рассказами о царском происхождении «Грицацуева» лишь отгоняла от себя потенциальных мужей. Кому было охота загреметь минимум за Урал только потому, что супруга мнит себя наследницей русских царей?» [3].

«Идея увековечить великого комбинатора принадлежит коллективу Луганского национального университета имени Тараса Шевченко. Памятник стал особенным подарком для студентов Старобельского факультета Луганского национального университета имени Тарас Шевченко, который 24 октября 2008 года отметил свое десятилетие. Автор памятника – старший преподаватель ЛНУ, скульптор Андрей Боровой. Созданный им скульптурный ансамбль «Музы» сегодня украшает один из лучших архитектурных шедевров Луганска – здание

Института культуры и искусств ЛНУ. В своей новой работе художник показал популярного литературного героя как раз тот момент, когда беспризорный просит у него пресловутые десять копеек. Эта фраза стала одной из самых популярных цитат романа, во многом благодаря одноименному фильму Марка Ззхарова и блестящей игре Андрея Миронова. О том, как создавался новый образ, скульптор рассказал журналистам после открытия монумента: «Это был долгий процесс поиска, мы все-таки решили взять за основу образ, созданный артистом, который первым сыграл эту роль, Арчила Гомиашвили. Ведь произведение, в котором он сыграл – художественный фильм, а Андрей Миронов играл в мюзикле. Поэтому первая работа ближе к реальности. В работе, в поиске портретного сходства с актером, использовали фото и видеоматериалы. Мальчик – это собирательный образ босяка. Надеюсь, что образ «поймали», и он станет любимым». «Думаю, что не ошибусь, если скажу, что эта композиция станет визиткой не только нашего учебного заведения, но в целом города Старобельска, – делится предчувствием директор факультета Николай Выхватенко. – «12 стульев – это литературный шедевр. Я искренне верю, что старобельская земля вдохновит еще не одно поколение талантливых людей на создание бессмертных образов, великих творений. Позволю себе праздничный оптимизм и скажу, что среди них обязательно будут, непременно должны быть наши воспитанники! Уже завтра командовать парадом будут они, новое поколение» [3].

Таким образом, в новых исторических условиях, Ильф и Петров не только возродили старый, классический жанр сатирического романа, но и придали ему принципиально новый характер. Но помимо всех перечисленных достоинств этого произведения, для нас особенно ценно то, что он написан о нашей родной земле. Поэтому мы должны гордиться тем, что живем на такой славной земле, имя которой – Луганщина.

Литература

1. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев / И. Ильф. – М. :Ардис, 2005. – 543 с. **2. Электронный ресурс** // Режим доступа : <http://ydab.ucoz/publ/10-1-0-74>. **3. Электронный ресурс** // Режим доступа : <http://www.playcast.ru/view>.

Яншина Д.

ПЕСНЯ КАК ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР (ПУБЛИКАЦИЯ СОБРАННЫХ МАТЕРИАЛОВ)

В 2011 году на протяжении недели мы проходили фольклорную практику. Были собраны интереснейшие пословицы, поговорки, частушки,

сказки. Они раскрывали стороны русской культуры, ознакомили нас с традициями русского народа.

Особое внимание мы хотим уделить песням. Это – фольклорный жанр, который в широком своем значении включает в себя все созданное в стихотворной форме в сочетании с музыкой, узком значении – малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения.

Цель статьи: опубликовать собранные тексты – ввести их в научный оборот, ее задачи: при опоре на известные черты русского песенного фольклора передача наших первых впечатлений как эстетическая их характеристика.

Песни, которые мы собрали, выражали чувства информантов, раскрывали душевные переживания молодых девушек, состояние влюбленности:

*Свою судьбу с твоей судьбою
Пускай связать я не смогла,
Но я жила – жила одним тобою
Я всю войну тебя ждала.*

*Милые подружки, прошлую весной
Встретил меня парень и увел с собой,
Думала, что счастьем станет жизнь моя,
Но, видать, ошиблась в этом парне я.*

Есть песни, которые выражают народную мудрость, являются своего рода наставлениями, как например песня «Встреча друзей» :

*Спелый хлеб закачается □
Жизнь она не кончается,
Жизнь она продолжается каждый раз,
Пусть плывут в небе радуги,
Будет мир, будут праздники,
И шагнут внуки-правнуки дальше нас.*

Также нам поведали песни, которые описывают природу вместе с человеческими чувствами:

*Улыбнись ты мне самой милою,
Хороша ли я – погляди,
Хороши мои гроздья белые
Светом солнечным озари.*

Как нигде в мире, в России испокон веков любят, чтят и помнят народные песни. Сложно встретить празднование дня рождения, свадьбы, нового года, где песни не звучали бы из наших уст. В незнакомой

компании песня сближает и помогает сплотиться людям. Сразу же становится тепло и уютно.

Песня это наше прошлое, настоящее и будущее. Песня радует, помогает простить, заставляет задуматься и найти решение в трудный момент.

Песни отличаются по жанрам, складу, формам исполнения и другим признакам. Песня может исполняться как одним певцом, так и хором. Песни поют как с инструментальным сопровождением, так и без него.

Уже при самом своем возникновении песня имела определенное социальное значение; она была регулятором труда, позднее в магии она (по представлению первобытного человека) помогала человеку подчинять себе природу и параллельно выполняла и биологические функции как разрядка известного аффекта. Но постепенно из прикладных функций песни развились и эстетические ее функции, которые не исключали, а, наоборот, усиливали ее социальную значимость. Песня стала искусством, художественным творчеством народов, не имеющих письменности, а в феодальном и особенно в капиталистическом обществе преимущественно искусством социальных низов – крестьянства, ремесленников и рабочих, заменяя им литературу и служа их социальной историей.

Старая крестьянская песня живет полной жизнью только на далеких окраинах, в захолустьях, где еще сохранился патриархально-семейный уклад.

Русский песенный фольклор – это ценная, неотъемлемая часть души русского человека.

Полные тексты песен, которые были использованы в статье:

Каким ты был

*Каким ты был – таким ты и остался,
Орел степной, казак лихой,
Зачем, зачем ты снова повстречался,
Зачем нарушил мой покой.
Свою судьбу с твоей судьбою
Пускай связать я не смогла,
Но я жила – жила одним тобою:
Я всю войну тебя ждала.
Ждала когда наступят сроки,
Когда вернешься ты домой
И горьки мне, горьки твои упреки,
Желанный мой, упрямый мой.
Но ты взглянуть не догадался,
Умчался вдале, казак лихой*

Каким ты был, таким ты и остался,
Но ты и дорог мне такой.

Встреча друзей

Песня пусть начинается,
До небес поднимается,
Светом пусть наполняются, как заря;
Посидим по хорошему, пусть вески запырошены
На земле жили-прожили мы не зря.
Над рекой вспыхнет зорюшка,
Высоко встанет солнышко,
Упадет в землю зернышко в нужный срок, –
Только бы в поле-во поле дождичек сыпал вовремя,
А потом чтобы вовремя лег снежок.
Спелый хлеб закачается –
Жизнь она не кончается,
Жизнь она продолжается каждый раз,
Пусть плывут в небе радуги,
Будет мир, будут праздники,
И шагнут внуки-правнуки дальше нас.

Весна

Милые подружки, прошлую весной
Встретил меня парень и увел с собой:
Думала, что счастьем станет жизнь моя,
Но, видать, ошиблась в этом парне я.
Часто вечерами уходил к другой,
И ждала у речки я его с тоской
От меня усмешки не пытались скрыть,
Но я не сумела парня разлюбить.
Милые подружки, прошлую весной
Встретил меня парень и увел с собой:
Думала, что счастьем станет жизнь моя,
Но, видать, ошиблась в этом парне я.

Акация

Я акация, я над кручею
Расцвела на краю села,
Ты не тронь меня, – я колючая,
Хоть пахучая и бела.
Улыбнись ты мне самой милою,
Хороша ли я – погляди:
Хороши мои гроздьи белые,

*Светом солнечным озари.
Пусть останется в нашей памяти
Эта песня весенних дней,
Уколю разок да помучаю, –
Вот и стану я всех милей.
Я акация, я над кручею
Расцвела на краю села,
Ты не тронь меня – я колючая,
Хоть пахуча я и бела.*



Воробкало М.

МЕТОДИ САМОВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ СТАРШОКЛАСНИКА

Щоб виховання та самовиховання були ефективними, треба чітко визначити цілі та задачі, які треба виконати: від яких недоліків позбавитися і які якості виховати. Перелік задач, які може ставити перед собою учень, різноманітний: любити свою роботу, намагатись робити все краще, поважати людей, які тебе оточують; бути стриманим, не проявляти агресії, слідкувати за режимом дня, харчуванням тощо.

Для того, щоб бути впевненим у вірності обраних задач, треба обговорити програми самовиховання з рідними, адже вони, як ніхто інший, бачать реальні риси характеру, а не ті, які виявляються під впливом механізмів психічного захисту.

Отже, щоб вірно виявити задачі самовиховання, треба мати чітке уявлення про самого себе. Учню корисно знати, як він сприймається іншими, чи співпадають його поведінка та мислення з моральними нормами суспільства. Саме тому для встановлення задач важливо знати, яким тебе бачать інші, особливо друзі, товариші, рідні.

Коли встановлені цілі самовдосконалення, треба обрати методи, якими вони будуть досягатися. Під методами самовиховання розуміють

способи, прийоми, засоби, якими користується особистість, щоб впливати на свої почуття, волю, свідомість з ціллю набуття необхідних суспільно корисних якостей. Керувати своїми почуттями та психічними станами можна, використовуючи такі методи самовиховання як: самопізнання, самозобов'язання, самопереконавання, самонавіювання, самотренування, самопримушування, самонаказ, самозвіт, самоконтроль, самокорекція, саморегуляція, самооцінка, самозаохочення, самопідбадьорення, аутогенне тренування [4, с. 25-27].

Протягом теоретичного дослідження було виокремлено методи, що мають бути застосовуватись школярами під час здійснення самовиховання. Було охарактеризовано та розкрито суть кожного конкретного методу самовиховання, що надасть педагогу змогу більш детально розглянути саму методологію самовдосконалення і допомогти вихованцю обрати відповідний до його індивідуальних та вікових особливостей комплекс методів самовиховання.

Самопізнання являє собою важливий крок на шляху самовдосконалення. Це процес відкриття себе, пізнання свого внутрішнього світу, сильних і слабких сторін своєї особистості. Важливим етапом у процесі самопізнання є самовизначення учнем своєї спрямованості, темпераменту, характеру, здібностей.

Самовизначення спрямованості (вибіркове ставлення людини до дійсності) передбачає з'ясування життєвих цілей, ідеалів, ціннісних орієнтацій («В якій галузі вважаю себе знавцем?», «Які матеріальні блага хочу мати, яке становище посісти?», «Чого не вистачає для задоволення життям?»), провідних потреб («Чого найбільше прагну?», «Які в мене інтереси, звички?»).

Кожен учень може визначити тип темпераменту, внести корективи до своєї поведінки. Аналізуючи темперамент, слід звертати увагу на те, що перешкоджає учневі в навчанні, спілкуванні з людьми. Самовизначення характеру передбачає з'ясування найзагальніших його властивостей: сили (уміння досягти поставленої мети, переборювати труднощі, відстоювати переконання, виявляти мужність), слабкості (легкодухність, вагання, нерішучість, нестійкість поглядів, піддатливість), оригінальності (своєрідність особистості), цільності (комплекс ставлень людини до різних проявів життя, єдність слова і діла), твердості (послідовність, наполегливість у досягненні мети, обстоювання поглядів).

Самовизначення здібностей охоплює з'ясування особливостей і видів мислення:

- технічного (сприяє вирішенню технічних завдань);
- наукового (виявляється у вирішенні теоретичних, наукових проблем);

- художнього (художнє відображення навколишнього світу);
- розумових дій (аналізу, синтезу, абстрагування, узагальнення тощо);
- дієвості знань (вміння застосовувати, збагачувати знання);
- виду пам'яті: рухової (відтворення рухів), музичної (відтворення музичних творів), емоційної (пам'ять на почуття), образної (пам'ять на уявлення, картини природи, звуки, запахи) тощо.

Самопізнання як складний процес внутрішньої роботи над собою передбачає такі його методи, як самоспостереження, самокритика, самоаналіз.

1. Самоспостереження. Виявляє себе як спостереження індивіда за своїми діями, вчинками, думками, почуттями. Ґрунтується на загальній спостережливості. З урахуванням цього педагог повинен формувати в учнів здатність бачити переживання людей (як проявляється горе, радість та ін.), розуміти їх.

З метою досягнення чіткості в процесі самоспостереження використовують самоопитування (відповіді на запитання: «Що відбулося?», «Коли саме?», «В якій послідовності розвивалися події?», згадування (порівняння того, що запам'яталося, із нотатками у щоденнику, спогадами), самоанкетування, самотестування (відповіді на власні запитання), порівняння (зіставлення сказаного іншими з власними спогадами та нотатками), уявне повторення того, що відбулося (моделювання ситуації, подібної до тієї, за якої відбулася подія).

2. Самокритика – процес опрацювання результатів самоспостереження за допомогою самоаналізу та самооцінки. Дитина не тільки розмірковує, а й критично оцінює себе, своє становище в суспільстві, природі, колективі, сім'ї, у стосунках з учителями. Критична самооцінка буває емоційною, недостатньо об'єктивною. В одних випадках вона взагалі відсутня, в інших – переважає комплекс неповноцінності. Діти критично осмислюють свою поведінку та внутрішній світ за допомогою внутрішнього монологу (інтроверти), щирої бесіди з друзями (екстраверти). Внаслідок самокритики відбувається наближення індивіда до об'єктивної самооцінки.

3. Самоаналіз. Охоплює аналіз власних думок, почуттів тощо. Він є ефективним методом з'ясування причинно-наслідкових зв'язків у діях і вчинках. Адже одна і та сама дія може бути результатом різних спонукальних сил (якостей особистості, способу життя, стресового стану). Людина завжди має зосереджуватись на головній причині, яка зумовлює певну поведінку. Прагнення до самоаналізу допомагає особистості

орієнтуватись у життєвому середовищі, самостверджуватись, посилює у поведінці владу розуму над емоціями, комплексами, інстинктами.

Окремим прийомом самопізнання є порівняння себе з ідеалом, з самим собою в минулому або майбутньому.

Самопідбадьорення – звернення до самого себе з метою зміцнення віри в себе. У цьому процесі використовуються такі прийоми: самозаспокоєння, навіювання впевненості в досягненні мети, навіювання впевненості в собі («Я зможу»); рівняння на улюбленого героя, авторитетних людей («А їм як було?»).

Самопідбадьорення може мати форму самокритики. Тоді використовуються такі прийоми: зауваження на свою адресу; самокритика в присутності свідків, друзів.

Самопереконання – переконання себе в чому-небудь завдяки добору відповідних доказів і аргументів. За допомогою самопереконання можна регулювати психічні стани, вчинки як шляхом засудження себе і проявів своєї поведінки, так і схваленням і спонуканням до зміни їх.

Успішність застосування цього методу залежить від знань, логічного мислення і почуття обов'язку, адже суть його зводиться до дискусії із самим собою – висунення і порівняння аргументів і контраргументів на користь того, що тобі хочеться і що необхідно зробити.

Самонаказ – веління самому собі – дійовий засіб для вироблення самовладання й вміння управляти собою навіть у найскладніших ситуаціях, це вплив на свій емоційний стан за допомогою мовлення. Він допомагає реалізовувати програми самовиховання у складних умовах, здійснити установку, що сприяє виправленню невірних настанов та небажаних звичок.

Самонаказ, який відповідає провідним життєвим цілям людини, її переконанням, є значно ефективнішим, ніж такий, що суперечить спрямованості особистості, її основним переконанням.

Застосовується він, коли людина вже переконала себе, що треба поводити себе певним чином. Вона ясно бачить свої недоліки, але ніяк не може змусити себе виконувати накреслений план дій. У цей момент і з'являється необхідність у наказовій формі рішуче вимагати від себе певних дій. Наступного разу виконати це буде легше, а в подальшому – стане звичкою.

Ефективність самонаказу ще більше зростає, якщо поєднується із самопереконанням, тобто коли людина знаходить все нові й нові докази й аргументи на користь виконання самонаказу. Самопереконання може завершуватися прийнятим рішенням і самонаказом виконати його: «Потрібно!», «Зробити!», «Вперед!», «Досить!» і т. п.

Важливим регулятивним методом є самонавіювання (аутосугестія) – процес навіювання, адресований самому собі, при якому суб'єкт і об'єкт навіюючого впливу збігаються. Самонавіювання веде до підвищення рівня саморегуляції, що дає можливість суб'єкту викликати у себе ті чи інші відчуття, сприйняття, керувати процесами уваги, пам'яті, емоційними реакціями.

Самонавіювання, як і навіювання, ґрунтується передусім на уяві людини. Воно допомагає поводити себе не виходячи за рамки прийнятих у даному суспільстві правил культурної поведінки, володіти собою у найважчих ситуаціях і в процесі самовиховання будь-яких якостей особистості. Протягом декількох тижнів, а іноді й місяців, з метою зміни поведінки в потрібну сторону багато раз в день вимовляється заздалегідь підготовлена фраза: «Я ні за яких обставин не буду підвищувати голос!», «Я буду слухати співрозмовника, не перебиваючи, як би важко мені не було!», «Мене не виведуть з себе ніякі зауваження оточуючих!». Робиться це повторення вивчених формул до тих пір, доки впевненість не стає непохитною, не залишаючи сумнівів у можливості впоратися з собою, вести себе відповідно до самонавіювання.

Шляхом самонавіювання можна максимально мобілізувати свої сили та волю, набути навичок самовладання, тобто здатності здійснювати діяльність в ситуаціях, що дезорганізують особистість і впливають на її емоційну сферу.

Різновидом самонавіювання є аутогенне тренування. Щоб допомогти школярам у здійсненні саморегуляції, пропонуємо педагогам застосовувати з учнями такі вправи:

1. Стати прямо, підняти руки вгору – вперед, пальці стиснути в кулак, одночасно напружуючи м'язи кисті, передпліччя, плеча (3-4 хв.). Не забути, що при цьому здійснюється мислений вплив: ви хочете бути сильним, міцним, м'язи повинні бути сильно напруженими. Потім потрібно розслабитись: руки вільно падають униз, здійснюючи маятникоподібні рухи.

2. Нахил уперед, підняти руки, пальці стиснути в кулак, напружуючи м'язи кисті, передпліччя, плеча (3-4 хв.). Потім розслабтесь: руки вільно падають вниз, здійснюючи маятникоподібні рухи.

3. Стати в позу відпочинку. Розміститися зручно і вільно, не застигаючи в початковому становищі, відчуваючи себе невимушено: викликати в уяві приємний відпочинок після тривалої прогулянки. Спираючись на спинку стільця, ноги злегка розсунути і зігнути в колінах. Ця поза – для заспокоєння.

Важливою умовою саморегуляції є самоконтроль і самокорекція свого стану, дій, вчинків.

Самоконтроль – усвідомлення й оцінка суб'єктом власних дій психічних процесів і станів. Поява і розвиток самоконтролю визначаються вимогами суспільства до поведінки людини. Формування довільної саморегуляції передбачає можливість людини усвідомлювати і контролювати ситуацію. Самоконтроль передбачає наявність еталона і можливості одержання відомостей про контролюючі дії і стани.

Самоконтроль – свідоме самостійне регулювання особистістю своєї поведінки, її мотивів і спонукань на основі виявлення відхилень у думках, почуттях, вчинках, діях від вимог загальноприйнятих. До механізму самоконтролю входять самоаналіз, самооцінка, самокритика й самообмеження – здатність відмовитися від бажаної поведінки, коли це зумовлюється зовнішньою потребою. Великою є роль совісті в механізмі самоконтролю, особливо тоді, коли вчинок здійснюється наодинці з собою, без свідків.

Самоконтроль є вірним помічником школяра в тому випадку, коли ця форма саморегуляції закріпилась як звичка. Тому роль педагога в цьому разі полягає у формуванні в учнів відповідних звичок: систематичного самоконтролю під час самопідготовки свого зовнішнього вигляду у відповідності загальноприйнятим повсякденним нормам поведінки; за культурою свого мовлення і т. п.

Збагачення знань особистості відбувається через самоосвіту, чому сприяють систематичне читання, опора на результати освіти, здобуття нових знань, вдосконалення розумових здібностей, умінь і навичок шляхом самостійної роботи.

Самоосвіта – процес набуття знань у процесі самостійної роботи поза систематичним навчанням у навчальному закладі. Вона не лише збагачує знаннями, але й сприяє виробленню навичок ефективного їх використання. Джерелами здобуття знань при самоосвіті є вивчення наукової літератури, пізнавальне спілкування з товаришами, дорослими, засоби масової інформації, екскурсії, робота на комп'ютері.

Мовлення в житті школяра і взагалі кожної людини відіграє важливу роль. Мовлення і думка людини настільки взаємопов'язані, що ще в давні часи було підмічено: хто правильно мислить, той і чітко висловлюється. Тому мовлення інколи є наче фотографією людини, здатною й утвердити, й змінити думку про неї.

Часто школярі страждають від невміння висловити свою думку, чітко, красиво чи оригінально її оформити. Школярі з обмеженим лексичним запасом часто відмовчуються під час бесіди в колі друзів чи, навпаки, включаються в розмову, але завжди відчувають недосконалість свого мовлення. Тому школярів потрібно стимулювати до самопізнання

особливостей своєї мови, визначення тих недоліків, через які вона стає неповноцінною.

Одним із важливих недоліків мовлення є слова-паразити. Замість того, щоб їх викоринювати, учні часто прагнуть до вживання таких слів, не помічаючи, як вони засмічують їхню мову. Щоб зрозуміти це, потрібно почути себе зі сторони. Добре роблять ті педагоги, які фіксують мовлення школярів на магнітофонну плівку і демонструють записи дітям з метою усунення недоліків. Бажаний результат досягається шляхом зіставлення позитивних і негативних прикладів. Оскільки слова-паразити дуже швидко входять в обіг і важко викоринюються, педагогу слід допомагати школярам боротися з ними: говорити повільно, зупинятися на тих місцях, де встигли закріпитися слова-паразити, ніби стираючи непотрібні слова з магнітної плівки.

Самокорекція. Важко переоцінити вміння контролювати свої дії та вчинки, здійснювати самокорекцію своєї поведінки. Це дає можливість коригувати загострення пристрастей, привчає тримати себе в руках, швидко заспокоюватися в складних ситуаціях. Цей прийом передбачає навчання вмінню стежити за зовнішніми проявами емоційних станів. Саморегуляція служить вмінню стримано ставитися до інших людей, толерантно сприймати їхні недоліки, слабкості, помилки. Постійний самоконтроль виробляє уміння не дратуватися в критичних ситуаціях. У саморегуляції велику роль відіграє рефлексія. Спочатку необхідно інтенсифікувати самосвідомість. Це дозволяє виявити несумісність своїх принципів, думок, вчинків і порівняно легко намітити шляхи закріплення нових елементів поведінки. При цьому треба мати на увазі, що чим вище інтелект людини, чим точніше самоусвідомлення, тим ефективніше функціонує саморегуляція.

Самозаохочення та самопокарання – емоційне підкріплення здійснених вчинків. Самозаохочення – це усвідомлення та переживання своїх успіхів. Самопокарання – це усвідомлення та переживання своєї провини, незадоволення собою. У разі навіть незначних успіхів доцільно хвалити себе, подумки кажучи: «Молодець!», «Здорово вийшло!», «І далі так тримати!». А у випадку невдачі в думках вимовляти собі: «Погано!», «Дуже погано!», «Соромно!». Безумовно, у випадку великих успіхів і значних невдач вплив посилюється.

Бажано, щоб реакції самозаохочення та самопокарання регулювали нашу поведінку постійно. Хоча вдаватися до них необхідно в залежності від ситуації. На жаль, дуже часто дитина не отримує позитивної оцінки своєї поведінки зі сторони. А втрата елементарної уваги без самопідкріплення інтенсивною роботою – одна з причин підвищення нервозності, депресій.

Дуже важливо переконати себе у власних можливостях впливати на своє тіло, змінювати свої погляди, зміцнювати свою нервову енергію, робити себе здоровим і сильним. Але така робота дає результат тільки в тому випадку, якщо вимоги до себе збільшуються поступово.

Самозобов'язання – внутрішні вимоги до самого себе, своєї поведінки. Самозобов'язання виникає, коли є невідповідність між ідеалом, взірцем, суспільними вимогами і власною поведінкою. Самозобов'язання необхідне для цілеспрямованого самовиховання. Воно може бути у вигляді щоденників, записників, окремих записів тощо.

Самотренування – моделювання постійних звичок поведінки, яке націлене на формування здатності та внутрішньої потреби робити ті чи інші вчинки, що відпрацьовуються в результаті багаторазового повторення. Регулярними вправами можна виробити позитивні та здолати негативні звички.

Самопримушування – вольове зусилля, спрямоване на подолання труднощів, перешкод у дотриманні прийнятих правил, але цим методом можна користуватися зрідка, не визначати його основним засобом.

Самозвіт – звіт учня перед самим собою під час своєї діяльності, своїх вчинків та виявлених якостей особистості. Самозвіт пов'язаний з самоаналізом і поділяється на підсумковий і поточний, може відбуватися в усній або письмовій формах.

Самопорівняння – це, так би мовити, різновид самооцінки, коли учень, порівнюючи себе з іншими, намагається перейняти все найкраще, чого не вистачає самому.

Самооцінка. Самовиховання починається із самооцінки. Людина повинна точно знати, які якості слід виховувати в собі. Самооцінка формується шляхом порівняння себе з іншими людьми та шляхом зіставлення рівня своїх домагань із результатами своєї діяльності. Адекватна самооцінка дозволяє правильно сформулювати мету самовиховання. Вона формується в тих випадках, коли суб'єкт дізнається думку про себе та свої вчинки від людей, з якими контактує, в родині, в навчальному закладі, на відпочинку тощо; критично зіставляє себе з оточуючими. Якщо результат цих контактів – занижена самооцінка, людина починає знаходити в кожній справі непереборні перешкоди. Вона втрачає впевненість у собі. Їй стає складно працювати, складніше контактувати з товаришами, встановлювати контакти з людьми.

Отже, самовиховання як свідомо діяльність, спрямована на найбільш повну реалізацію людиною себе як особистості. Грунтуючись на активізації механізмів саморегуляції, самовиховання передбачає наявність чітко усвідомлених цілей, ідеалів, особистісного смислу. Самовиховання – відносно пізніе набуття онтогенезу, пов'язане з певним рівнем

самосвідомості, критичного мислення, здатності та готовності до самовизначення, самовираження, саморозкриття та самовдосконалення. Сформувані практичні уміння та навички самовиховання – одне із найважливіших завдань виховання, яке наближує педагогічні дії до кінцевого результату – узагальненої мети виховання. Самовихованням завершується етап шкільного виховання особистості. Цей процес буде супроводжувати її на всіх подальших етапах її саморозвитку і самовдосконалення. Уміння адаптуватися, орієнтуватися в непередбачених життєвих ситуаціях, вступати в боротьбу з антигромадським злом чи свідомо обходити гострі життєві «кути», на компромісному рівні розв'язувати конфліктні ситуації, тримати себе в екстремальних життєвих ситуаціях тощо – саме до цього слід готувати випускника школи, озброюючи його методами самовиховання.

Література

1. Борова Т. Шляхи формування вмінь самокорекції в учнів зальноосвітніх шкіл / Т. Борова // Рідна школа. – 2003. – № 1. – С. 37-42. **2. Зязюн Л.** Самоосвіта і самовиховання в дослідженнях французьких теоретиків педагогіки / Л. Зязюн // Вища освіта України. – 2005. – № 4. – С. 45-50. **3. Кочетов А. И.** Как заниматься самовоспитанием / А. И. Кочетов. – Мн. : Вышш. шк., 1991. – 287 с. Куликова Л. Н. Воспитать себя : кн. для учащихся. – М. : Просвещение, 1991. – 143 с. **4. Куликова Л. Н.** Воспитать себя : кн. для учащихся. – М. : Просвещение, 1991. – 143 с. **5. Мешко Г.** Пізнай себе – і ти пізнаєш світ / Г. Мешко, Б. Гавришок // Шкільний світ. – 2008. – № 8. – С. 9-11. **6. Яковлева Н. В.** Заниженная самооценка учащихся: диагностика и коррекция / Н. В. Яковлева // Образование и воспитание. – 2000. – № 2. – С. 19-21.

Дидора Ю.

КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ РЕЧИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Будучи на современном этапе самым распространенным в мире, коммуникативный подход под воздействием современных требований трансформировался в коммуникативно-деятельностный, поскольку деятельностный компонент является необходимым в современной системе требований к преподаванию языка и литературы наряду с аутентичностью, гуманизацией, автономностью, мотивацией, креативностью учеников.

Актуальность нашей статьи обусловлена тем, что сегодня обучение русскому языку не может быть сведено к обучению орфографии и пунктуации, а изучение литературы – к чтению произведений. В

современной методике углубляется лингвистическая составляющая курса русского языка, развивается коммуникативный подход, идут поиски способов интеграции русского языка и литературы как учебных предметов, возникают дополнительные курсы риторики, стилистики и культуры речи, мировой художественной культуры

Особую сложность представляет необходимость соотносить предметный курс и реальный речевой опыт ученика. В современной школе центральной фигурой оказывается личность, в том числе языковая личность как субъект деятельности. Ученик как субъект обучения должен стать центральной фигурой для методики преподавания русского языка и литературы.

Основные цели изучения русского языка и литературы в средней общеобразовательной и профильной школе обозначены, как «овладение всеми видами речевой деятельности в их единстве и взаимосвязи» [9, с. 12]. Достижение указанных целей осуществляется в процессе совершенствования коммуникативной, лингвистической и литературной компетенций. Сегодня в рамках коммуникативно-деятельностного подхода появилась возможность по-иному решить традиционные проблемы преподавания школьных курсов русского языка и литературы.

Коммуникативно-деятельностные проблемы активно обсуждались отечественной гуманитарной наукой на протяжении 1980-1990-х годов. Среди наиболее известных технологий, обеспечивающих коммуникативно-деятельностное развитие личности выделяются: технология развивающего обучения (В. В. Давыдов) и мыследеятельностной педагогики (Г. П. и П. Г. Щедровицкие, Ю. В. Громько), школа диалога культур (В. С. Библер, С. Ю. Курганов), школы филологической герменевтики (Г. И. и В. Г. Богины), школы коммуникативной дидактики (В. И. Тюпа, Ю. Л. Троицкий). Украинские ученые-методисты также внесли весомый вклад в разработку методики осуществления коммуникативно-деятельностного подхода в развитии речи учащихся на уроках русского языка и литературы. В Украине к этой проблеме не раз обращались О. Бандура, Н. Волошина, М. Вашуленко, Л. Давидок, Т. Донченко, Е. Исаева, В. Капинос, Я. Мельничайка, Л. Мирошниченко, Л. Паламар, М. Пентилюк, К. Плиско, Г. Шелехова.

Коммуникативно-деятельностный подход сегодня формируется, в первую очередь, в педагогике. Ключевым понятием деятельностного подхода является понятие субъектности. Механизмам формирования субъектности в учебном процессе посвящены исследования Г. А. Цукермана, В. И. Слободчикова, Б. Д. Эльконина и др. Называя свой подход к обучению русскому языку и литературе коммуникативно-деятельностным, методисты не делают терминологических различий

между коммуникацией и общением. В понимании процесса общения они опираются на точку зрения М.М. Бахтина, который считал, что «речевое общение представляет собой непрерывную цепь высказываний, каждое из которых является ответом на предыдущее и предполагает последующее. Каждое высказывание принадлежит определённому речевому субъекту» [9, с. 19] и поэтому важнейшей задачей преподавания русского языка и литературы является вовлечение учащихся в непрерывную цепь речевого общения.

Целью нашей статьи является разработка методики осуществления коммуникативно-деятельностного подхода к развитию речи учащихся на уроках русского языка и литературы как важнейшего условия коммуникативного развития школьников.

Особого внимания проблема развития речи требует на уроках литературы, где учащиеся обучаются разным видам устной и письменной речи: монологическая речь, диалогическая речь, полемическая речь, а также учатся писать разные виды сочинений – сочинения на литературную тему, сочинения публицистического характера, сочинения на свободную тему и т.д. Как известно, любая монологическая позиция приведет к одностороннему восприятию художественного текста и, как следствие, к некоторому непродуктивному «одинокости» сознания человека, воспринимающего текст художественного произведения» [9, с. 19]. Применительно к уроку литературы это означает, что учитель не должен воспринимать себя как носителя некоего «истинного знания» о художественном произведении, ибо такого знания в принципе не может быть, пока на уроке не состоялся диалог по поводу произведения. Как справедливо замечает С. П. Лавлинский, даже проблемный «метод изучения литературы, при всем его влиянии на развитие мышления учащихся, всё-таки предполагает, что конечный результат анализа произведения известен учителю, «режиссёру» проблемного урока. Коммуникативно-деятельностный подход к изучению произведения предполагает, что результат интерпретации текста неизвестен и учителю (хотя и прогнозируется им), то или иное мнение о тексте не навязывается учителем учащимся, и сам учитель – «дирижёр» оркестра читательских восприятий текста – всегда готов в корне изменить свои представления о произведении, если необходимость этого возникла в ходе учебного диалога» [5, с. 16]. Именно для этого учителю предстоит обучать школьников всем видам письменной и устной речи.

Ученые-методисты (В. В. Голубков, М. А. Рыбникова, Н. В. Колокольцев и др.) в своих работах отмечали, что ведущими принципами осуществления коммуникативно-деятельностного подхода к анализу текста является единство анализа художественного произведения,

с решением задач интеллектуального, нравственного и художественно-эстетического развития ребенка, т.е. с формированием духовной личности в широком смысле [7, с. 89]. Ученые предостерегали учителей от формального подхода к занятиям по совершенствованию речевой культуры школьников, от отрыва в работе по литературному образованию и нравственно-эстетическому воспитанию. Необходимость деятельностного, коммуникативного подхода они объясняли характером деятельности человека, различные виды которой протекают в комплексе и оказывают воздействие друг на друга. Занятия по развитию речи «формируют интеллектуально-трудовые умения учеников, имеющие большую практическую значимость для последующего овладения будущей профессией. Вклад уроков литературы заключается в формировании на протяжении всего процесса обучения определенных основ культуры чтения; умения пользоваться литературой, посвященной различным областям гуманитарных и технических наук, культуры; умения пользоваться различными библиотеками, справочниками, энциклопедиями, то есть всем, что побуждает учащихся к поиску, нахождению и использованию в работе нужной информации» [7, с. 96].

Уроки литературы должны придать языку школьников эмоциональность. М. А. Рыбникова предложила систему накопления слов и фразеологических оборотов по тематическим кругам от класса к классу: а) действие и движение в связи с материалами повествовательного характера (V класс); б) предмет, явление внешнего мира в связи с материалами описательного характера (VI класс); в) психические состояния, внутренний мир человека, работа над характеристикой (VII класс), естественны при скрещивании и повторении названных тем в жизни языка и в практике уроков.

Одной из методических проблем развития устной речи школьников в связи с изучением литературы стала проблема организации и проведения уроков развития речи. Наиболее полно этот вопрос освещается в трудах В. Я. Коровиной (Россия), разработавшей систему, содержание и основные этапы проведения таких уроков в V-VII классах.

Е. В. Квятковский разработал свои критерии литературно-художественной подготовленности школьников, которые включают в себя в качестве обязательного компонента сформированные навыки устной и письменной речи: выразительность, индивидуальное своеобразие и творческий характер речи, эмоциональность, образность, яркость устной и письменной речи, владение разнообразными речевыми стилями; ее индивидуальное своеобразие и личностный характер; умение использовать в устных сообщениях и письменных работах культурные реалии, характерные для данного произведения, писателя, эпохи; владение

элементарными литературно-творческими навыками [6, с. 159]. Ученый-педагог показывает огромное многообразие тематики и жанров творческих работ, советует обратиться к еще редко практикуемым в школе жанрам таким, как репортаж (теле-, радио- и газетный), рассказ бывалого человека, ораторское выступление, публицистическая статья, письмо к другу, картинка с места события, оценка.

В работах ученых-методистов К. В. Мальцевой, В. Я. Коровиной, О. Ю. Богдановой, Л. П. Боголюбова, С. А. Леонова, В. Ф. Чертова разработаны критерии речевого развития школьников 5-11 классов, которые могут быть использованы в процессе преподавания литературы:

1. Владение активной лексикой, характеризующей духовный мир писателя и героя литературного произведения.

2. Владение общественно-философской и научной терминологией, использование ее в процессе характеристики эпохи, мировоззрения и творчества писателя.

3. Владение теоретико-литературной и искусствоведческой терминологией, использование ее в процессе анализа художественного текста и в различных высказываниях литературоведческого и литературно-критического характера.

4. Владение изобразительно-выразительными средствами языка, в том числе пословицами, поговорками, афоризмами, использование их в контекстной речи различного уровня.

5. Понимание особенностей вида и жанра высказывания в соответствии с его целями, ситуацией общения и умение практически владеть им (аналитический пересказ, художественный пересказ, ответ, сообщение, доклад, художественно-биографический рассказ, слово о писателе и т.д.).

6. Содержательность высказывания.

7. Четкость, логичность, стройность композиции высказывания.

8. Владение приемами общения со слушателями во время выступления.

9. Ведение диалога на литературные темы.

10. Самостоятельность в подготовке выступления.

11. Оптимальное сочетание в высказываниях материала, изученного по литературно-критическим, литературоведческим источникам, на основе анализа текста.

12. Владение особенностями того или иного речевого стиля в соответствии с определенным жанром высказывания и ситуацией общения [1, с. 27].

В своих исследованиях ученые-методисты акцентируют внимание на доминировании текстообразующего способа обучения при

коммуникативно-деятельностном подходе, предполагающем охват всех типов речи в процессе изучения литературы. При этом текстовый материал выступает как своеобразное зеркало жизни и культуры его носителя. Интерес учащихся, пристальное внимание к собственной речи и речи своих товарищей рождается благодаря постоянно меняющемуся (от занятия к занятию) материалу произведений Пушкина или Лермонтова, Гоголя или Тургенева и систематической отработке монологической и диалогической речи обучающихся. В работах ученого-методиста В. Я. Коровиной предложена модель урока, на котором решаются задачи коммуникативно-деятельностного подхода: «Слово учителя о задачах специального урока. Словарная работа. Беседа. Диалоги. Введение слов, над которыми велась работа, в предложение собственной конструкции. Формулирование ответов и вопросов. Упражнения на развитие связной речи: конкурсные пересказы, рассказы. Выразительное чтение прозаических и стихотворных текстов. Конкурс. Рассмотрение и обсуждение иллюстраций. Диалоги. Рассказы о художниках, суждения об иллюстрациях. Отзывы, рецензии учащихся. Прослушивание авторского и актерского чтения. Обсуждения, диалоги. Беседа. Рассказ-рассуждение по поводу услышанного. Сообщения о художниках. Заключительное слово учителя. Подведение итогов: удачи и недостатки, пожелания каждому» [4, с. 134].

Коммуникативно-деятельностный смысл работы учителя не только в том, чтобы сделать речь учащихся более точной, но воспитать у школьников потребность выбирать наиболее уместные для каждого конкретного случая языковые средства, особенно изобразительные. Система работы по развитию связной речи учащихся 5-11 классов основывается на следующих принципах: связь работы по развитию речи с развитием мышления учащихся (тематика устных и письменных высказываний предлагается с учетом жизненного опыта детей, запаса их знаний, впечатлений и наблюдений; преемственность в работе по развитию устной формы речи.; связь работы по развитию речи с уроками литературы и внеклассного чтения; опора на межпредметные связи (живопись, музыка) [8, с. 91].

Для достижения необходимого уровня развития речи учащихся необходимо работать над выработкой следующих речевых умений.

1. Умение писать на тему.
2. Умение подчинять высказывания основной мысли.
3. Умение собрать материал.
4. Умение систематизировать, подчинить логике.
5. Умение подчинить высказывание определённым типам речи.
6. Умение сказать точно, образно, выразительно, ярко.

7. Умение совершенствовать написанное.

Реализация коммуникативно-деятельностного подход в преподавании литературы осуществляется прежде всего при обучении школьников написанию сочинения как своеобразной формы самовыражения, самосознания. Посредством сочинения дети делятся впечатлениями, переживаниями с учителем, классом. Ценность детского сочинения определяется по тому, насколько в нем нашли отражение чувства, мысли ребенка, свежесть восприятия им каких-либо явлений. Подобная методика определяется особенностью речевого высказывания, продуктивность которого находится в теснейшей связи с комплексом внутренних факторов: мышлением, волей, чувствами, эмоциями человека; его физическим состоянием, состоянием его психофизических функций; широтой представлений об окружающем мире.

Тематика определяет содержание сочинения, поэтому всякая новая тема – это новое содержание. Выделяются две основные группы тем: репродуктивная и творческая. Темы первой группы предполагают раскрытие какого-либо отдельного факта, явления, связанного с опытом детей или отдельным учебным предметом. Вторая группа – темы творческие, написание которых требует от ребенка творческой переработки всего фонда полученных знаний. Разрабатывая такие темы, ученик вынужден совершать предметный перенос знаний, появляются эмоционально-оценочные суждения. Творческие темы формируют самое главное: потребность в самовыражении, в сопереживании, формируют умение переносить и связывать знания из разных областей, размышлять над известными фактами и явлениями. Тем самым создаются условия для раскрытия всех интеллектуальных и духовных возможностей детей.

Приведем пример использования коммуникативно-деятельностного подхода при формулировании тематики сочинений: «Игра цвета» (составление описания предмета с учетом меняющейся формы и цвета); «Почему волнуется море?», «Осенний шепот парка», «Беседа листьев», «О чем говорит ручей», «Песня дождя» (сочинение-описание состояния природного объекта).

На уроках литературы используются многообразные формы письменной и устной работы по развитию речи учащихся. Их можно разделить на проверочные работы итогового характера, проверочные работы промежуточного характера, работы творческого характера и т. д. Это не только всем известные сочинения, но и анализы текстов, доклады, рефераты, семинары и зачеты.

На наш взгляд, на уроках литературы по развитию речи целесообразно работать над рецензиями и отзывами о прочитанных произведениях. Учащиеся должны понять, что рецензия и отзыв – это не

обычное школьное сочинение-рассуждение на заданную тему, а совсем иной вид работы. Во-первых, название рецензии или отзыва учащийся должен предложить сам и от этого и зависит дальнейший ход его работы. Во-вторых, учитель должен необходимо объяснить, чем рецензия и отзыв отличаются от сочинения-рассуждения и чем они отличаются друг от друга. Лучше всего объяснить разницу между этими типами письменных работ, как бы меняя личность автора. Можно показать, что автор сочинения-рассуждения – это сам ученик, раскрывающий проблему, поставленную учителем в сочинении. Автор рецензии – это ученик, перевоплотившийся в литературного критика, писателя, редактора. Эти лица могут быть современниками автора, а могут быть нашими современниками, причем рецензия может быть как положительная, так и отрицательная (все названные условия дополнительно оговариваются учителем).

Рецензия может быть написана по такому плану: I. Вступление. 1. Своеобразие проблематики, актуальность темы. 2. Место данного произведения в ряду подобных либо его особое положение. Основная часть. Аргументы, доказывающие необходимость или ненужность этого произведения, определяющие его положительные или отрицательные качества, либо и то и другое. 1. Идейное содержание, эмоциональный пафос. 2. Сюжет и особенности конфликта. 3. Композиция. 4. Система образов. 5. Язык и стиль. 6. Жанровое своеобразие. III. Вывод. Ваше мнение о необходимости подобного произведения.

Еще одним из форм развития речи на уроке литературы является отзыв. Автор отзыва – это ученик-читатель, который не может обладать специальными знаниями о системе образов, об особенностях конфликта, композиции. Но это, безусловно, человек начитанный, умеющий размышлять, анализировать, сравнивать и глубоко чувствующий литературу. Отзыв – более свободная, не связанная с критической оценкой, работа. От ученика требуется высказать общее впечатление от произведения, рассказать о том, что понравилось или не понравилось, дать советы, касающиеся языка, тематики, героев. Автор должен познакомить с произведением и высказать свое к нему отношение.

Одним из видов устной творческой работы может быть театрализованный диспут по какой-либо проблеме изучаемого произведения или по всему произведению в целом. Причем такой диспут-представление может быть проведен и на уроках, и вне их. Необходимо отобрать учащихся, пишущих сценарий такого представления, и учащихся, изображающих литературных героев. В зависимости от проблемы в сценарий может быть включен и автор произведения, и литературный критик, и современный автору читатель, и современный ученик. Сценарий

может представлять собой литературную композицию-монтаж с авторскими или читательскими комментариями; свободную композицию, использующую в речи героев лишь характерные выражения и «ключевые» слова. Такая работа требует тщательной подготовки и учителя, и учащихся. В ходе работы необходимы консультации, поиск дополнительной литературы.

Не менее сложным уроком, требующим специальной подготовки, является урок-семинар. Эта работа требует самостоятельности и выявляет творческие способности учащихся. На этом уроке как составная его часть используются также доклады и рефераты учащихся. Их целесообразно проводить по темам, имеющим проблемное звучание. Задания могут быть индивидуальные, групповые и фронтальные, и каждый учащийся отвечает за какой-то определенный вид работы, без которой семинар не состоится. При подготовке семинара класс делится на три группы: группа докладчиков, группа оппонентов, группа арбитров. Докладчики либо индивидуально, либо коллективно готовят выступления по заранее поставленным проблемам. Оппоненты, заранее ознакомившись с докладами, продумывают вопросы к докладчикам, требующие разъяснения. Арбитры изучают тему, оценивают доклады и вопросы к ним и решают спорные вопросы.

Возможные темы семинаров: «Чацкий – победитель или побежденный?» «Блажен, кто смолоду был молод...», «Печально я гляжу на наше поколение...», «В поисках живой души», «Манилов и Ноздрев среди нас», «Раскольников и его двойники сегодня», «Простые русские люди... Какие они?».

Рефераты – это всегда большая итоговая работа, которая может быть предложена по материалам одной монографической темы, двух-трех монографических тем, по материалам года. Реферат – это научная, исследовательская работа, изложение источников и их оценка. А доклад – это устное сочинение, развернутое раскрытие темы с привлечением ссылок на источник. Если в реферате учащийся должен передать основные положения источника и прокомментировать их, то в докладе высказываются собственные суждения, а мысли источника подкрепляют эти суждения или же, наоборот, собственные суждения опровергают мысли источника.

На уроках литературы может быть использован такой метод творческой работы, как написание различных небольших заметок, статей, рецензий и отзывов для газет, журналов, энциклопедических словарей.

Интересным видом творческой работы является статья о творчестве писателя или о произведении, предназначенная для энциклопедического словаря, вузовского или школьного учебника, научно-

популярного издания для детей. Такие работы можно давать в качестве классного и домашнего задания. Если работа проводится в классе, то учащиеся заранее предупреждаются и запасаются дополнительной литературой. Они знают о теме, но не знают о жанре. На уроке учащиеся распределяются на группы, каждая из которых пишет статью различного характера. Например, по теме «Биография и творческий путь А. П. Чехова» можно предложить такие виды работ: написание статьи для взрослой энциклопедии, для детской энциклопедии, статьи для литературной газеты (журнала), вызванной юбилейными торжествами, статьи-некролога и т. д. На следующих занятиях будет очень интересно сравнить эти статьи.

Использование на уроках литературы различных видов письменных и устных работ помогает достичь самых разных целей: привлечь внимание учащихся к вдумчивому чтению текста, научить их самостоятельно рассуждать и доказывать свое мнение, пробудить их фантазию и творческое воображение, дать навыки работы с книгами разного типа, развить умения устной и письменной речи, углубить знания по изучаемой теме и эффективно проверить все эти знания, умения и навыки.

Художественные тексты, изучаемые в школе, дают неисчерпаемые возможности для упражнений учащихся в пересказах, т. е. для упражнений в монологической связной речи. Виды пересказов хорошо известны учителю: свободный (как запомнилось), художественный (с сохранением максимума из прочитанного текста, цитированием, передачей некоторых диалогов, правильным интонированием и др.), выборочный, краткий, от другого лица. Любой из перечисленных пересказов можно использовать при изучении любого произведения (кроме стихотворного).

В выборе пересказа для соответствующего произведения следует исходить из того, насколько дети подготовлены к нему, насколько сам текст дает материал для того или иного пересказа. Свободный пересказ – самый простой для учащихся, поэтому с него и начинается работа. К выборочному пересказу обращаемся в сказке, впоследствии берется текст большого произведения. Возможно использование пересказа от другого лица. Он нужен, чтобы определить, насколько понята учащимися психология героя, такое переключение очень сложно для детей данного возраста. Следует учитывать постепенное нарастание трудностей в совершенствовании пересказов.

Для обогащения устной речи важны художественные пересказы, но к ним также следует идти постепенно: сначала элементы такого пересказа во время выборочного или свободного, затем художественный пересказ фрагментов, глав и т. д.

Каждое стихотворное произведение потребует от ученика особой работы мысли и чувства, а обучение выразительному чтению явится не только средством анализа художественного произведения, но одновременно и средством общего развития, развития мышления и устной речи школьника. В процессе обучения выразительному чтению дети учатся ценить слово, верно его произносить. Коммуникативно-деятельностный подход к урокам литературы раскрывает возможности соотнесения текста и иллюстраций. Подбирая текст к иллюстрации, рассказывая о впечатлении, которое она производит, сопоставляя ее с другой иллюстрацией, школьникам приходится отвечать на вопросы, формулировать ответы, пересказывать текст, следовательно, совершенствовать устную речь. Не менее интересно использовать картины. Известно, например, что портрета Арины Родионовны – няни Пушкина – не сохранилось, но картины «Пушкин слушает сказки своей няни» В. Кузнецова, «Пушкин и няня» Н. Ульянова, «Пушкин и няня» Ю. Непринцева, несомненно, сделают рассказ учителя о поэте значительно ярче и нагляднее, позволят провести беседу с учащимися по картине.

Уроки развития речи должны быть частью общей работы по литературе, итогом проведенных занятий. Материалом для них явятся художественные произведения, рекомендованные программой для классного и внеклассного чтения, на которых можно использовать следующие задания:

- Подробный, сжатый, выборочный, творческий пересказ текста
- Устный отзыв о прочитанной книге. Словесное рисование по иллюстрации.
- Устное сопоставление различных редакций, переводов одного и того же произведения.
- Устный анализ лирического стихотворения.
- Выразительное чтение художественной прозы.
- Доклад на историко-литературную тему.
- Составление речевой характеристики героя драматического произведения.
- Устное рассуждение.
- Развернутый ответ на вопрос.
- Пересказ ключевых сцен и эпизодов изученных произведений (для характеристики образа-персонажа, основной проблемы, особенностей композиции и т.д.).
- Анализ эпизода (сцену) изученного произведения, Установление его роли в произведении.

2. Задания для развития письменной речи:

- Сочинение–размышление о книге, литературном герое.
- Сочинение–рассказ о литературном герое
- сравнительная характеристика двух героев.
- Сочинение – подражание
- сочинение детективной истории
- сочинение в форме эссе
- Аннотация на прочитанную книгу
- Сочинение сказки, баллады, басни, былины и др.
- Рецензия.
- Сочинение–характеристика литературного героя.
- Сочинение на морально-этическую тему.
- Сочинение в форме дневника, интервью.
- Сочинение автобиографического характера.
- Сочинение–стилизация.
- Изложение на основе литературно-художественных текстов.
- Дневник читателя. Выписки из книги.
- Сочинение–обобщающая характеристика группы героев.
- Сочинение стихотворения в прозе.
- Сочинение–монолог литературного героя.
- Сочинение дискуссионного характера.
- Конспект письменного источника.
- Тезисы.
- Воссоздание текста по опоре.
- Интерпретация лирического стихотворения.
- Лингвистический анализ стихотворного текста.
- Сочинение–рассуждение на литературную тему.
- Сочинение - путешествие.
- Сочинение в эпистолярном жанре.
- Художественная автобиография.
- Краткое жизнеописание в публицистическом стиле.
- Написание реферата
- Редактирование текста.
- Работа над композиционными, логическими ошибками и умение способов их устранения
- Работа со словарями.
- Рецензия на спектакль, кинофильм.

Таким образом, результаты нашего исследования показывают, что развитие личности школьника в условиях преподавания русского языка и

литературы на основе коммуникативно-деятельностного подхода невозможно без высокого уровня духовной и общей культуры учителя, его интереса к раскрытию на уроке внутреннего мира каждого ребенка, без веры в безграничные способности ученика.

Литература

1. Боголюбов Л. П. Базовые социальные компетенции в курсе литературы и русского языка // Русский язык в школе. – 2002. – №9. – С. 22-29. **2. Голобородько Е. А.** и др. Учить язык для его активного использования (Система заданий для развития коммуникативно-речевых умений) / Е. Голобородько // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1998. – № 9. – С.15-23. **3. Ісаєва О. О.** Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників в процесі вивчення зарубіжної літератури / О. О. Ісаєва. – К. :Основа, 2003. – 380 с. **4. Коровина В. Я.** Методические основы совершенствования устной речи учащихся в процессе изучения литературы в школе / В. Коровина. – М. : Просвещение, 1994. – 315 с. **5. Лавлинский С. П.** Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход / С. П. Лавлинский. – М. : Прогресс-Традиция. Издательский Дом «Инфра – М», 2003. – 384 с. **6. Мірошніченко Л. Ф.** Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник для студентів-філологів / Л. Ф. Мірошніченко. – К. : Ленвіт, 2000. – 240 с. **7. Наукові** основи методики викладання літератури : Навчально-методичний посібник / За ред. Н. Й. Волошиної. – К. : Ленвіт, 2002. – 344 с. **7. Недайнова Т. Б.** Мистецтво викладання літератури в школі : Науково-навч. посібник для студентів і вчителів літератури / Т. Недайнова. – К. : Ленвіт, 2008. – 127 с. **8. Державний стандарт загальної освіти** // Закон України «Про загальну освіту». Затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 16.11.2000р. №1717.

Дубына К.

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ОРИГИНАЛЬНЫМ И ПЕРЕВОДНЫМ ТЕКСТОМ НА УРОКАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Актуальность данной темы обусловлена тем, в Государственном стандарте базового и полного среднего образования сказано, что «ученик должен быть ознакомлен с самыми выдающимися достижениями художественной оригинальной и переводной литературой, также знать такие теоретико-литературные понятия как «оригинал и перевод» и уметь оперировать ними в процессе чтения оригинальных и переводных художественных текстов» [1, с. 9].

Целью нашей статьи является разработать методику работы с оригинальным и переводным текстом на уроках мировой литературы.

Проблемой работы с оригинальным и переводным текстом занимались следующие ученые:

- лингвисты: В. фон Гумбольдт, В. Комиссаров, Я. И. Рецкер, А. Потебня, А. Д. Швейцер.
- литературоведы: А. Дружинин, В. Жирмундский, М. Маданова, А. Первушина, П. Топер.
- методисты по мировой литературе: И. Горбунов-Посадов, Ж. Клименко, О. Куцевол, Л. Мирошниченко, О. Николенко, А. Ричардс.

Выдающиеся произведения мировой литературы для большинства читателей становятся доступными благодаря художественным переводам. Художественный перевод – это воспроизведение, передача художественного текста, который написан на одном языке посредством другого языка. Перевод – это не механический, а творческий процесс, предполагающий у переводчика не только наличие творческой индивидуальности, но и способности понять и почувствовать особенности авторского восприятия, воссоздать художественный мир подлинника [3, с. 32]. Иными словами, переводчик должен владеть искусством быть читателем и искусством быть писателем. Для того чтобы переводчик сумел проанализировать текст оригинала, понять все его тонкости и воссоздать произведение на родном языке, необходимо знание как иностранного, так и своего языков: «Необходимо знание чужого языка, пожалуй, еще более основательное знание своего. Надо так глубоко чувствовать природу родного языка, чтобы не поддаться чужому, не попасть к нему в рабство» [4, с. 10-11]. Настоящий перевод, а не сочинение «на тему», попытка проникнуть в тайну подлинника, согласно мнению большинства исследователей перевода и переводчиков-практиков, абсолютно невозможен без знания языка.

Но при всей важности данной темы стоит заметить, что проблема сравнения художественных переводов в школе до сегодняшнего дня только слегка затрагивалась, хотя ее значимость на сегодняшнем этапе развития методики преподавания литературы осознается. В связи с этим мы решили самостоятельно выяснить действительно ли методика работы над оригиналом и переводом используется в школах и нравится ли такая работа детям. Для этого во время прохождения психоло-педагогической практики в УВК № 5 г. Брянка Луганской области мы провели анкетирование среди учеников старших классов.

Изучив полученные результаты, пришли к выводу, что такой вид работы как сравнение текста оригинала и перевода в школе проводится не

часто и не регулярно, ведь ребята назвали предмет, на котором чаще всего данная работа ведется – это английский язык. Поэтому целесообразно будет правильно подобрать типы перевода, используемых на уроках литературы в школе.

В современной школьной практике переводные произведения, как правило, изучаются в различных аспектах.

1. Переводное произведение как единственный источник информации об оригинале. Именно в таком качестве рассматривается львиная доля произведений на уроках мировой литературы. Для углубления и закрепления теоретических сведений о переводе и оригинале учителю целесообразно провести беседу по вопросам:

- Чем художественный перевод отличается от переводов научных, официально-деловых и публицистических текстов?

- Объясните, как вы поняли слова Гоголя о художественном переводе: «О переводах я тебе замечу вот что: иногда нужно отдаляться от слов подлинника нарочно для того, чтобы быть к нему ближе».

- Согласны ли вы с высказыванием А. Твардовского: «Настоящий художественный перевод можно сравнить не с фотографией, а с портретом, сделанным рукой художника»? Обоснуйте свое мнение.

- Как вы можете истолковать данную шутку Аркадия Аверченко «Виктор Гюго – автор знаменитого романа «Notre Dame de Paris», вышедшего на русском языке под заглавием «Наши дамы из Парижа»?

- «Переводчики – почтовые лошади просвещения», – сказал А.С. Пушкин. Прокомментируйте это выражение, какова роль переводчика была в те времена?

- Прокомментируйте выражение В.А. Жуковского «Переводчик в прозе – раб, переводчик в стихах – соперник».

Кроме того, старшеклассникам можно предложить экспериментально проверить возможности компьютерного перевода художественного произведения, и они убедятся, что такой перевод не может удовлетворить. Ведь компьютер не чувствует художественности произведения, он пригоден для перевода текстов, лишенных субъективно-авторских, эстетически-ассоциативных сообщений, в которых отсутствуют средства художественного изображения.

2. Переводное произведение как основной источник читательских конкретизаций (произведение изучается в переводе, но при этом рассматривается отрывок оригинала).

Мы, в свою очередь хотим предложить чтение в оригинале отрывка из шекспировского «Гамлета», который предусмотрен программой для 10 класса. Самый главный монолог Гамлета перевели сразу несколько хороших переводчиков, таких, как П. Гнедич,

М. Лозинский, В. Набоков, Б. Пастернак. Данную работу можно построить таким образом, чтобы изначально прочитать монолог «To be or not to be...» в оригинале, а потом, проанализировав переводы, понять разницу в понимании одного и того же монолога.

Задания, направленные на сравнение переводов:

Сопоставьте и сделайте вывод о том, как решается главный риторический вопрос разными переводчиками.

а) переводы В. Набокова и Б.Пастернака;

б) переводы В.Набокова и М.Лозинского;

в) переводы В.Набокова и П. Гнедича;

г) переводы Б. Пастернака и М.Лозинского.

3. Переводное произведение как средство глубокого постижения изучаемого оригинала (в случае, когда читатель способен работать с оригиналом, перевод выступает вспомогательным источником в постижении первого). Современная читательская аудитория характеризуется распространением билингвизма и полилингвизма [2, с. 75].

В этой связи целесообразно говорить о мировой литературе в школах с украинским языком обучения, где ребята будут анализировать произведения русских писателей и поэтов именно на русском языке, и использовать как подспорье переводы на украинский язык. Вот, например, многие произведения А. С. Пушкина были переведены на другие языки, в том числе, и украинский.

1. Сопоставьте отрывки из двух переводов поэмы «Полтава» с оригиналом. Укажите степень точности перевода, оцените художественные достоинства и недостатки переводов.

2. Прочитайте отрывок из «Евгения Онегина», сопоставьте оригинал и перевод. Скажите, как построен диалог, какие предложения здесь употреблены, как отражены в диалоге особенности русской и украинской разговорной речи.

3. Сопоставьте различные переводы стихотворения Поля Верлена, а также подстрочник с переводами.

4. Переводное произведение как помощник в изучении творческой лаборатории переводчика.

Упражнения в этом аспекте могут быть направлены на изучение творческой лаборатории самых известных наших переводчиков, таких, как Самуил Маршак, Александр Пушкин, Афанасий Фет, Николай Гербель и др.

1. Прокомментируйте слова Самуила Маршака: «Свои переводы я мог бы показать Пушкину...». Что вы можете сказать о личности переводчика?

2. Вы имеете исключительную возможность наслаждаться юмором и языком не только перевода, но и подлинника, т.к. изучаете английский язык. Послушайте, пожалуйста, стихотворение из английского фольклора «What are little boys made of?» и попробуйте на слух понять, о чем идет речь. Попробуйте самостоятельно перевести его, а потом сравните с переводом С. Я. Маршака. Как личность переводчика влияет на его перевод?

Все четыре варианта изучения переводных произведений открывают перед учителем широкие возможности по формированию представления учащихся о художественном переводе. Результативность работы с оригиналом и переводом во многом зависит от учета языковой компетенции учащихся, правильного выбора приемов и видов учебной деятельности.

Также мы пришли к выводу, что работа по формированию представления учеников о художественном переводе будет эффективной, если будет иметь системный характер, будет основываться на достижениях сравнительного литературоведения, теории, истории и критики перевода. Ее результативность в значительной степени зависит от принятия во внимание языковой компетенции учеников, правильного выбора приемов и видов научной деятельности.

Очень важно вдохновить учеников на творческую обработку переводной литературы, учить культуре ее восприятия. Ведь ребята старших классов проявляют необыкновенный интерес к работе над оригиналом произведения и его переводом. Поэтому уроки с применением приведенных нами заданий могут сделать обучение интереснее, интенсивнее и более эффективным.

Литература

1. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти, затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 14.01.2004р. №24. **2. Клименко Ж. В.** Формування уявлення учнів про художній переклад у процесі вивчення зарубіжної літератури / Ж. В. Клименко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2003. – № 7-8. – С. 74-76. **3. Комиссаров В. Н.** Слово о переводе (Очерк лингвистического учения о переводе) / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1973. **4. Маршак С. Я.** Портрет или копия? Искусство перевода / С. Я. Маршак // Собрание сочинений : Т. 4 – М. : Изд-во «Правда», 1990. **5. Мірошніченко Л. Ф.** Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах / Л. Ф. Мірошніченко. – К., 2000. **6. Недайнова Т. Б.** Мистецтво викладання літератури в школі : Науково-навчальний посібник для студентів і вчителів літератури / Т. Б. Недайнова – К. : Ленвіт, 2008.

МЕТОДИКА КОНТЕКСТНОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

Актуальность данной темы обусловлена тем, что проблема контекстного подхода недостаточно раскрыта в методических исследованиях.

В Государственном стандарте литературного образования школьников акцентируется внимание на том, что привлечение биографического, литературного, культурологического и других видов контекста к изучению литературы должно иметь системный характер [4]

По мнению ученого-методиста Н.Й. Волошиной, «содержание литературного образования конкретизируется и дозируется в соответствии с возрастными возможностями и психологическими особенностями учащихся, программой по литературе для средних классов» [6, с. 40].

Поскольку в центре нашей работы находится процесс изучения художественных произведений в курсе мировой литературы в общеобразовательной школе, вопрос о культурологическом компоненте этого школьного курса приобретает особое значение, и это нашло отражение в «Государственном стандарте базового полного среднего образования». В частности, речь идет об определении культурологической линии, которая, наряду с аксиологической и литературоведческой линиями является не только «содержательной линией литературного компонента» [4, с. 60], но и определяет содержание литературного образования школьников и основные требования к их знаниям и умениям.

Цель нашей статьи – раскрыть некоторые аспекты методики осуществления контекстного подхода на уроках мировой литературы в средних классах.

Проблема контекстного подхода к изучению мировой литературы нашла отражение в ряде методических исследований А. Бандуры, Н. Волошиной, В. Гладышева, В. Гречинской, В. Доманского, С. Жилы, А. Исаевой, Ж. Клименко, Ю. Ковбасенко, Е. Колокольцева, Д. Наливайко, С. Сафарян, А. Ткаченко, В. Трофименко.

Исследователи-литературоведы, которые дают определение термину «контекст», подчеркивают прежде всего то, что это понятие относится к стилистике [5, с. 196]. А. Ткаченко характеризует поэтику литературного произведения, в частности, «художественный язык» [8, с. 208]. В ряде исследований особое внимание уделяется рассмотрению того, каким образом контекстное восприятие произведения влияет на усвоение реципиентом художественных образов, утверждая, что лишь восприятие художественного произведения возможно «именно в образном контексте» [8, с. 247].

Исследователь-культуролог, литературовед Ю. Боров дает такое определение понятия контекст. «Контекст – семантическое поле, в котором протекает онтологическое бытие и осуществляются рецепции художественного текста» [3, с. 206].

Под контекстным изучением литературного произведения в школе мы понимаем такой подход к построению целостного процесса его изучения, в рамках которого центром внимания учащихся и учителя становится отдельное художественное явление – литературное произведение, онтологическое бытие которого и рецепция обусловлены определенным семантическим полем (контекстом), что определяется совокупностью следующих факторов: личность писателя (биографический контекст), литературная и культурная среда, что формирует и определяет творческую индивидуальность писателя (литературоведческий и культурологический контексты), уровень личностного и читательского развития учеников, их личностно-художественные интересы (личностно-значимый контекст).

Именно контекст (в таком понимании значения этого термина), является «первичным природным окружением» текста литературного произведения, своеобразным «первым кругом закодированной в тексте затекстовой информации, что приводит к морально-эстетической уникальности каждого литературного произведения, и поэтому погружение учащихся в это «первичное природное окружение» должно стать несомненным условием изучения литературного произведения. Другие сведения биографического, литературоведческого и культурологического характера, не имеющие непосредственного отношения к изучаемому произведению, но могут быть очень полезными для обеспечения эффективности процесса усвоения учащимися литературных произведений, также обязательно нужно привлекать к урокам литературы. Однако это привлечение становится дополнительным (в соответствии с контекстом) фактором, оно должно освещать те аспекты рассмотрения изучаемого произведения, которые не охвачены контекстом, однако имеют важное значение для обеспечения всестороннего рассмотрения этого произведения.

Естественно, что первым и важнейшим таким фактором следует признать неповторимую личность писателя, его творческую индивидуальность, так как именно она определяет морально-эстетическую позицию писателя как в каждом отдельном произведении, так и в творческом наследии в целом. Для того чтобы понять новое произведение как факт литературной деятельности, то есть артефакт, нужно, руководствуясь общепринятыми представлениями о литературоведении как науке, о литературе и истории литературы, теории литературы и

литературной критике как основных структурных элементах этой науки, рассмотреть следующие основные моменты бытования литературного произведения:

- литературное произведение как историко-литературное явление;
- литературное произведение как теоретико-литературное явление;
- роль литературной критики в бытовании литературного произведения и определении его места в историко-литературном процессе.

Поскольку при изучении мировой литературы в школе в центре внимания учителя и учащихся обязательно должно находиться само произведение, что воспринимается как самостоятельное явление, под принципом контекстного изучения литературного произведения мы понимаем такое изучение этого произведения, при котором оно рассматривается как уникальное, неповторимое и самостоятельное явление в рамках жизни и творчества писателя (биографический контекст), в рамках вероятного этапа развития историко-литературного процесса и литературы вообще (литературоведческий контекст), в рамках развития национальной и мировой культуры (культурологический контекст), наконец, в рамках нравственно-эстетического опыта школьника (лично-значимый контекст).

При обращении к биографическому контексту необходимо применять тщательный отбор фактического материала, соотносить его с уровнем возрастного и литературного развития учащихся, их лично-познавательных интересов. А во время обращения к тем фактам биографии писателя, которые могут толковаться школьниками неоднозначно, следует акцентировать внимание учащихся прежде всего на том, как повлияли эти события на творчество писателя в целом и на создание конкретного произведения, которое изучается. Если при этом проявлять педагогический такт, то школьники видят в рассмотренных явлениях не только "бытовой уровень", а могут рассмотреть его как явление культурной жизни, и это помогает им осознать, каким сложным и противоречивым может быть личная жизнь писателя, насколько сложным может быть литературный процесс, каким непростым может стать влияние на него разнообразных факторов.

Учитывая то, что наука о литературе состоит из истории литературы, теории литературы и литературной критики и признавая важность каждой из этих составляющих для формирования эстетического развития читателя, учитель в процессе изучения литературного произведения при необходимости обращается к каждой из них, рационально сочетая литературоведческий материал с целью максимально эффективного использования его учебно-воспитательных возможностей.

Как правило, историко-литературные сведения используются для знакомства учащихся с литературной средой, в которой происходило формирование писателя, изучения традиций и новаторства его творчества, определения вклада писателя в развитие национальной и мировой литератур. Обращение к историко-литературному материалу не является самоцелью. Он привлекается таким образом, чтобы было обеспечено максимально глубокое постижение учащимися изучаемого литературного произведения. Традиционно сложилось, что в средних классах этот материал используется избирательно-фрагментарно, он сочетается с биографическим контекстом и готовит учащихся к восприятию произведения. В средних классах, как известно, формируется базовый круг теоретико-литературных понятий, совокупность которых позволяет учащимся воспринимать и анализировать отдельное произведение как эстетическое явление.

Исходя из специфики литературоведения и его роли в обеспечении процесса изучения литературы в школе, можно выделить следующие виды литературоведческого контекста: историко-литературный (история литературы), теоретико-литературный (теория литературы) и литературно-критический (литературная критика). Разумеется, при этом нельзя забывать о том, что эта классификация достаточно условна, поскольку между теорией, историей литературы и литературной критикой устанавливаются специфические отношения, и эти составляющие литературоведения постоянно взаимодействуют между собой, взаимопроникающие друг в друга.

Обязательность обращения к культурологическому контексту при изучении литературного произведения обусловлена тем местом, которое занимает художественная литература в общекультурном пространстве, уникальностью литературного произведения как артефакта. Объективно каждое литературное произведение становится неотъемлемой составной частью того литературного наследия, созданного человечеством за его многовековую историю, он существует в диалектическом единстве культурологического и литературного начал, поэтому его целостное восприятие читателями-школьниками может и должно быть основанным на правильном понимании ими роли изучаемого произведения.

При обращении к культурологическому контексту в средних классах учитель опирается на возрастные и литературные возможности учащихся, учитывая их общекультурный уровень. Поскольку в центре внимания в средних классах оказывается литературное произведение как явление культуры, культурологический контекст привлекается в таком объеме, который определяется необходимостью создания в эстетическом сознании учащихся макрообразов этого произведения.

Личностно-значимый контекст занимает особое место, которое определяется спецификой восприятия художественной литературы учащимися средних и старших классов, тем местом, которое может занять художественная литература в системе моральных ценностей школьника, в его духовной жизни. Исследование этого вопроса показало, что при умелом руководстве процессом изучения мировой литературы и читательской деятельностью школьников (начиная с 5 класса), организации целенаправленного изучения ими лучших произведений мировой литературы, вошедших в школьную программу, литература входит в жизненно необходимые личностные интересы учащихся, к тому же лишь как "пособие жизни", в котором они ищут ответы на волнующие их вопросы, но и как явление эстетическое, в восприятии которого моральный фактор ничуть не уступает эстетическому наслаждению, вызванному приобщением к созданной писателем художественной реальности.

В этих условиях художественная литература воспринимается и изучается, в первую очередь, как искусство слова, которое способно помочь ученикам понять себя и мир, свое место в мире и свое отношение к нему, и, что самое главное, сделано это будет средствами художественной литературы.

Если художественное произведение не станет для ученика личностно-значимым, если у него не будет сформирован интерес к его изучению, если он не будет готов к тому, чтобы воспринимать произведение как обращенное к себе слово писателя, то морально-эстетический потенциал изучаемого произведения не будет им отобран на уровне возрастных, литературных и индивидуальных возможностей.

Нами был проанализирован опыт участников Всеукраинского конкурса «Учитель года», лучших учителей Украины, представленный на страницах журнала «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України». Этот опыт свидетельствует об эффективности использования контекстного подхода в процессе изучения литературы в школе.

Так, учитель И. Хроменко создает урок-портрет китайского поэта Ду Фу «с помощью фоновых материалов» [10, с. 42], но при этом привлекает литературоведческий и культурологический виды контекста, и именно совокупность этих видов контекста позволяет заинтересовать учащихся уроком, предложить им исследовательскую деятельность (групповые формы работы, ролевую игру), что дает основания утверждать о привлечении личностно значимого вида контекста. Фоновые знания, которые привлекает учитель, становятся дополнительным, очень интересной и полезной информацией, которая сочетается с контекстной

информацией и способствует эмоционально-информативной насыщенности урока, его эффективности.

Очень удачным примером привлечения к уроку биографического контекста, что значительно повышает активность учащихся, делает участие в уроке и творчестве писателя для них лично значимым конспект бинарного урока (с элементами театрализации) по новеллам О'Генри в 7 классе, который предложен учителем из Запорожья Л. Бабич [2]. Именно глубокое погружение в жизнь и творчество писателя (биографический контекст) дает возможность создать настоящий спектакль, который знакомит школьников с незаурядной личностью, человеком, жизнь которого была очень трудной, но творчество всегда дарит читателям надежду на то, что любые тучи в жизни обязательно отступают перед настоящими чувствами, перед теми, кто "живет сердцем". Биографический контекст делает материал урока лично значимым для учащихся, то есть, учитель плодотворно использует сочетание этих видов контекста.

Театрализованный урок-игру по рассказу «Толстый и тонкий» А. П. Чехов разработала учитель В. Пономаренко [7]. На уроке привлекаются культурологические фоновые знания, биографический контекст и лично значимый контекст. Такое сочетание обеспечивает высокий уровень личного отношения учащихся к изучаемому материалу, глубокое погружение учащихся в художественный мир рассказов Чехова.

Урок изучения новеллы «Превращение», предложенный учителем А. Андроник [1], был едва не первым обстоятельным методическим материалом, посвященным рассмотрению этого произведения. А. Андроник привлекает обстоятельные литературоведческие и культурологические сведения, пытается проследить истоки творчества Кафки, связь с мировой литературой и культурой человечества: это и соответствующие виды контекста, и соответствующие фоновые знания, использование которых носит методически обоснованный характер. Система вопросов, с помощью которых обсуждается новелла, учитывает особенности возрастного и литературного развития учащихся, т.е., лично значимый контекст тоже используется эффективно.

Учитель Б. Факторович создает урок усвоения новых знаний по новелле «Превращение» [9], на котором используется совокупность биографического, литературоведческого и культурологического видов контекста. Это использование сбалансированное, что ведет к активизации читательской деятельности учащихся, делает урок лично значимым. Обнаружение «философского подтекста» [9, с. 50] произведения происходит на основании обстоятельного его обсуждения, целостного

принятия новеллы, которое становится возможным благодаря умелому использованию контекстного подхода.

Нами была предпринята попытка создать различные планы конспектов при изучении литературы в 5 классе. Это представлено в таблице №1.

Таблица №1

Произведения, изучающиеся в 5 классе	Биографический контекст	Литературоведческий контекст	Культурологический контекст	Личностно-значимый контекст
1) Фольклор.	–	Понятие фольклора. Жанры: сказка, загадка, поговорка, считалка, дразнилка, календарная песня, потешка. Ритм, рифма.	Синтетичность фольклора. Музыкальные, хореографические и бытовые традиции: хороводы, колядки, щедривки.	Стремление к добру, правде, красоте, счастью. Победа добра над злом.
2) Ханс Кристиан Андерсен «Снежная королева».	Страна – Дания. Путь в литературу: человек из низов, сын сапожника. Это пример личности человека, который добился всего сам.	Символ, аллегория, понятие о герое литературного произведения. Антропоморфизм – одушевление неодушевленных явлений жизни. Напр: штопальная игла, стойкий оловянный солдатик.	Кинофильмы и мультипликационные фильмы по сюжетам литературных сказок, проблема экранизации, межнациональные связи при создании сказки. Использование фольклора других народов. Музыка. (писатель слушал музыку для того, чтобы создавать сказки). Это отразилось в его произведениях. Напр: шум выюги.	Воспитание идеалов добра, любви, преданности, целеустремленности, трудолюбия. Трудолюбие Х. К. Андерсена

<p>3) Марк Твен «Приключения Тома Сойера»</p>	<p>Американская литература 20 в. Человек не собирался быть писателем. Он был моряком (лоцманом). Водил суда по Миссисипи. Классик. Пример личности.</p>	<p>Понятие о юморе, сатире, приемы психологической характеристики в произведениях для детей. В детской литературе не применяются развернутые монологи, а даются детали портрета, природы. Очень большое внимание уделяется на выводам, оценкам, которые дает ребенок самому себе, событиям и окружающим его людям.</p>	<p>Связь журналистики и художественной литературы, влияние писателя литературного произведения на жизнь целой страны.</p>	<p>Коррекция подросткового максимализма. Роль чувства юмора в повседневной жизни людей.</p>
<p>4) Лирика природы в творчестве русских поэтов 19 в. (А. А. Фет, «Я пришел к тебе с приветом...», «Весенний дождь», Ф. И. Тютчев «Чародейкою зимою...», «Весенние воды»).</p>	<p>Эпоха, личности, интересные судьбы людей. Ф. И. Тютчев – дипломат, проживший 20 лет за границей. А. А. Фет – незаконно рожденный ребенок, ставший прекраснейшим поэтом очень состоятельным человеком.</p>	<p>Особенности пейзажной лирики. Тропы: сравнение, метафора, эпитет. Элементы стихосложения. Силлаботоническая система.</p>	<p>Музыка, живопись, пейзажная лирика. Роль природы в жизни общества и отдельного человека.</p>	<p>Эстетика природы, первозданное восприятие природы и опосредованное (через стихи), обогащение души.</p>

Итак, контекстное изучение художественных произведений в школьном курсе мировой литературы отражает природу литературы как искусства слова, отвечает своеобразию, мировой литературы как учебного предмета и способно обеспечить более высокий по сравнению с традиционными методическими подходами уровень литературного образования школьников.

Литература

1. Андроник А. В. Читаем Кафку! (Урок по изучению новеллы «Превращение») // Возрождение. Украинский межэтнический научно-педагогический журнал. – 1995. – № 11/12. – С. 36-40. **2. Бабич Л. И.** В биографическом контексте (Бинарный урок по новеллам О'Генри (с элементами театрализации) // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины, 2004. – № 2. – С. 40 - 42. **3. Боров Ю. Б.** Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Боров. – М. : ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575, [1] с. **4. Государственный стандарт базового полного среднего образования.** Характеристика образовательных областей // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины. – 2004. – № 2. – С. 60-62. **5. Литературоведческий словарь-справочник** / Р. Т. Громьяк, Ю. И. Кузнецов и др. – М. : ИЦ «Академия», 1997. – 752 с. **6. Научные основы методики, литературы.** Учебно-методическое пособие / Под редакцией доктора педагогических наук, профессора, члена-корреспондента АПН Украины и Н. И. Волошиной. – М. : Ленвиг, 2002. – 344 с. **7. Пономаренко В. А.** Литературные образы становятся сценического (театрализованный урок-игра по рассказу «Толстый и тонкий») // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины. – 2000. – № 3. – С. 17-18. **8. Ткаченко Л. А.** Искусство слова : Введение в литературоведение. – М. : «Правда Ярославичем», 1998. – 448 с. **9. Факторович Б. З., Штейнбук Ф. М., Бойко Л. Я.** Франц Кафка. «Превращение»: материалы к вариативного изучения // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины. – 1999. – № 7. – С. 45-58. **10. Хроменко И. А.** Постигание творчества поэта с помощью фоновых материалов (Конспект урока-портрета Ду Фу) // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины. – 2004. – № 8. – С. 42-46.

Подрядчикова О.

ФОРМИРОВАНИЕ У УЧАЩИХСЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ КЛАССОВ ПРОФИЛЬНОЙ ШКОЛЫ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ, НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Актуальность моей статьи обусловлена изменениями, которые происходят в настоящее время в системе литературного и лингвистического образования школьников Украины.

В пояснительной записке к программе профильного образования сказано: «Цель профильного образования – обеспечение общеобразовательной профильной и начальной допрофессиональной подготовки учащейся молодежи; формирование навыков самостоятельной

научно-исследовательской и поисковой деятельности, необходимых для саморазвития и самообразования; совершенствование интеллектуальных, психических, творческих, нравственных и социальных качеств личности» [1, с. 3-4].

Проблема самостоятельной работы школьников рассматривается на протяжении всего периода развития психолого-педагогической и методической науки. Анализ исследований по этой проблеме позволил выделить основные достижения по этой проблеме: активизация мыслительной деятельности учащихся, организация работы с учебником и справочной литературой, самостоятельная работа учеников над анализом текста художественного произведения, организация самостоятельной работы учащихся по внеклассной работе по предмету. В исследованиях последних лет особое внимание уделялось организации самостоятельной работы в филологических классах профильной школы. Однако эта проблема не нашла широкого освещения в методической науке.

Не обошли эту проблему и современные ученые методисты по русской литературе. Выполнение работ творческого характера способствует закреплению, углублению и закреплению знаний, полученных в процессе обучения. Вырабатывается умение применять знания на практике.

Содержанием творческой работы или реферата может быть:

- анализ биографии писателя;
- анализ поэтического текста;
- анализ лирического текста.

Исследовательская работа и реферат должны отличаться постановкой проблемы, глубиной изложения, степенью обобщения материала темы, которая рассматривается. Качество работы, ее содержание и уровень много в чем зависит от самостоятельной подготовительной работы, которую условно можно разделить на несколько этапов:

- выбор темы исследовательской работы или реферата, выяснение степени ее исследования в литературе;
- подбор литературы, составление библиографического списка;
- изучение литературы и других источников;
- составление плана работы.

После ознакомления с общей и специальной литературой составляется предварительный план работы. По ходу накопления материала и его систематизации план редактируется учителем [2, с. 190].

Практические занятия на уроках русского языка и литературы не только разнообразны, но и способствуют развитию навыков исследовательской работы. Кроме того они постоянно приглашают учащихся заглянуть внутрь себя, сопоставить свой речевой опыт с тем, что

происходит на уроке. И теория становится просто необходимой, а не лишней и скучной литературе.

О значении уроков русского языка и литературы в формировании основных учебных компетенций ученика говорить не приходится. Ученые-методисты по литературе уделяют этой проблеме пристальное внимание.

Школьникам, в особенности старшеклассникам, полезно представлять себе, что их читательский труд и учебная деятельность – пусть самая скромная, но необходимая часть литературной жизни. Это повысит ответственность за их результаты изучения литературы, за свое собственное литературное развитие.

Самое существенное, что может внести учебное исследование в процесс преподавания литературы, – это помощь в формировании самосознания школьника, в обретении позиции заинтересованного и ответственного участия в познавательно-творческой работе на уроках литературы.

Вопрос формирования у школьников самостоятельной научно-исследовательской деятельности требует новых методов в обучении, а также учебников, способных развивать эти навыки [3, с. 75-76].

Нами была разработана методика самостоятельной научно – исследовательской деятельности для 11 класса профильной школы. Ведь в филологический класс идет будущий филолог, поэтому обычная методика не подходит.

Обращаем ваше внимание на такие задания творческого характера: подготовить для своих одноклассников тестовые задания для контрольной работы, написать научно – историческую статью, подготовить заочную экскурсию на родину поэта, создать психологическую партитуру к стихотворению, создать иллюстрированный сборник стихотворений «Мой поэт», Подготовить слайды, иллюстрации с фотографиями на тему: Портреты знаменитых современников писателя, составить словарь литературоведческих терминов, изученных на уроках.

Важный момент для успешной организации самостоятельной, научно – исследовательской деятельности учащихся филологических классов, профильной школы: тщательный подбор формы уроков. Мы хотели бы предложить такие формы уроков как: урок-коллоквиум, урок-лабораторная работа, урок-презентация доклада, урок – «Мой поэт», урок – «Мой герой».

Для научно-исследовательской деятельности учащихся не подходят стандартные уроки. Необходимо выходить за рамки обыденного.

Проблема не исчерпана и основные перспективы ее решения на уроках русского языка и литературы еще впереди.

Література

1. Голобородько Е. П., Озерова Н. Г., Дядечко Л. П. Література (російська та зарубіжна). Інтегрований курс: Програма для 10-12 класів профільних закладів філологічного напрямку з російською мовою навчання. Чернівці: Видавничий дім «Бурек», 2005. – 192 с. **2. Мірошніченко Л. Ф.** Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : Підруч. для студ. вищ. закл. освіти. – К. : Ленвіт, 2000. – 240 с. **3. Колокольцев Е. Н.** Искусство на уроках литературы. – К. : Рад. шк., 1991. – 206 с. **4. В мире** зарубежной литературы: пособие-хрестоматия для внеклассного чтения в 5 классе средних школ / Авторы-устроители : Мирошніченко Л.Ф., Исаева.О., Клименко Ж.В. – К. : Просвіта, 1998. **5. Немайнова Т. Б.** Мистецтво викладання літератури в школі : Науково-навч. посібник для студентів і вчителів літератури. – 2-евид., доп і випр. – К. : Ленвіт, 2008. – 127 с. **6. Гладішев В. В.** Теорія і практика контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури. – Миколаїв : Вд-во «Іліон», 2006. – 372 с. **7. Грабовський А. В.** Компаративний аналіз у системі шкільного курсу літератури: методологія та методика: Монографія. – Черкаси : Брама, 2003. – 292 с. **8. Долинин К. А.** Интерпретация текста. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алейникова О. – студентка факультета иностранных языков Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Алексеева А. – студентка факультета иностранных языков Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **А. М. Аулов**

Антоненко Р. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник**

Архарова В. – студентка факультета украинской филологии ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Берестенко А. – студентка факультета иностранных языков Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Беседа Э. – магистрант факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник**

Бойко Е. – студентка факультета украинской филологии ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Воробкало М. – магистрантка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики ЛНУ имени Тараса Шевченко **И. М. Карпенко** (руководство статьей «Методи самовиховання особистості старшокласника»), кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник** (руководство статьей «Система героїв та мотиви сучасного сюжету в п'єсі Л. Петрушевської «Гамлет. Нульова дія»»)

Выскуп И. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **С. А. Ильин**

Девецкая М. – студентка факультета иностранных языков Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Демьяненко А. – студентка факультета украинской филологии ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Дидора Ю. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **Т. Б. Недайнова**

Дроздова А. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **О. А. Верник**

Дубына К. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **Т. Б. Недайнова**

Дудникова А. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **О. А. Верник**

Духина А. – студентка факультета украинской филологии
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук,
доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени
Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Зеленская Ю. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **А. М. Аулов**

Зосимова А. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **А. М. Аулов**

Зуева Ю. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **А. М. Аулов**

Исаева Л. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник**

Колесник Е. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник**

Коновал Д. – студентка факультета украинской филологии ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Константинова Е. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник** (руководство статьей «Тема любви в «Темных аллеях» И. А. Бунина»), кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Бахмач** (руководство статьей «К вопросу о преобладании мужского начала в творчестве и жизни Зинаиды Гиппиус»)

Липитюк Е. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Ломакина О. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Луговская Ю. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **С. А. Ильин**

Мартынюк А. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Мартышева Ю. – студентка факультета иностранных
языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Минченко В. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **О. А. Верник**

Новикова Е. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **О. А. Верник** (руководство статьей «Аркадий

Тимофеевич Аверченко. Творческий путь «короля смеха»), кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **В. И. Бахмач** (руководство статьей «Становление лирики Софии Парнок»)

Онищенко А. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Орел Н. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Т. Б. Недайнова**

Орлова А. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **С. А. Ильин**

Осюк О. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Подрядчикова О. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Т. Б. Недайнова**

Рогачёва Г. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **С. А. Ильин**

Семендяева А. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **А. В. Плотникова.**

Сидорова С. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Сокирко М. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Сухоплещенко А. – студентка факультета иностранных
языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Сытько И. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса
Шевченко **О. А. Верник**

Тимошенко Е. – студентка факультета иностранных языков
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной
литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Ткачова А. – студентка факультета украинской филологии
ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – доктор филологических наук,
доцент, заведующая кафедрой всемирной литературы ЛНУ имени
Тараса Шевченко **В. И. Дмитренко**

Хайрулина Н. – студентка Стахановского факультета ЛНУ имени Тараса Шевченко.

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Н. Н. Романова**

Чалая О. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Шаронова Т. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – ассистент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **Д. А. Погорелова**

Широкая А. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **О. А. Верник**

Яншина Д. – студентка факультета иностранных языков ЛНУ имени Тараса Шевченко

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы ЛНУ имени Тараса Шевченко **А. М. Аулов**

Наукове видання

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Збірник студентських наукових робіт

Випуск ІХ

Збірник випущено кафедрою всесвітньої літератури ЛНУ імені Тараса Шевченка. Автори статей розглядають широкий спектр проблем і у теоретичному, і в методологічному плані.

Збірник призначено для широкого кола читачів від учня й студента до шкільного й вузівського викладача.

Відповідальні за випуск – Погорелова Д. О.,
Плотнікова А. А.

Коректор – Погорелова Д. О.

Здано до склад. 16.08.2011 р. Підп. до друку 16.09.2011 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 15,17. Наклад 200 прим. Зам. № 173.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Державного закладу

«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./ факс: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.
