

Материалы секции
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



22-27 апреля 2018
НОВОСИБИРСК

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МНСК-2018

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Материалы
56-й Международной научной студенческой конференции

22–27 апреля 2018 г.

Новосибирск
2018

УДК 82
ББК Ш83
Л 64

Научный руководитель секции —
д-р филос. наук, проф. О. А. Донских

Председатель секции —
канд. филол. наук, доцент А. Ю. Бородихин

Ответственный секретарь секции — Н. Ю. Гой

Экспертный совет секции:
д-р филос. наук, проф. О. А. Донских
канд. филол. наук, доцент А. Ю. Бородихин
д-р филол. наук, проф. Е. И. Дергачева-Скоп
д-р филол. наук, проф. Л. Н. Синякова
д-р филол. наук, доцент О. Д. Журавель
канд. филол. наук, доцент Н. К. Тимофеева
канд. филол. наук, доцент В. А. Мельничук
канд. филол. наук И. В. Якшин
канд. филол. наук И. А. Шилова

Л 64 Литературоведение : Материалы 56-й Междунар. науч. студ. конф.
22–27 апреля 2018 г. / Новосиб. гос. ун-т. — Новосибирск : ИПЦ НГУ,
2018. — 74 с.

ISBN 978-5-4437-0761-7

УДК 82
ББК Ш83

ISBN 978-5-4437-0761-7

© СО РАН, 2018
© Новосибирский государственный
университет, 2018

NOVOSIBIRSK STATE UNIVERSITY
SIBERIAN BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

ISSC-2018

LITERATURE

Proceedings
of the 56th International Students Scientific Conference

April, 22–27, 2018

Novosibirsk
2018

УДК 82
ББК Ш83
Л 64

Section scientific supervisor — Dr. Phil., Prof. O. A. Donskikh

Section head — Cand. Phil., Assoc. Prof. A. Ju. Borodihin

Section responsible secretary — N. Ju. Goj

Section scientific committee:
Dr. Philos., Prof. O. A. Donskih
Cand. Philol., Assoc. Prof. A. Ju. Borodihin
Dr. Philol., Prof. E. I. Dergacheva-Skop
Dr. Philol., Prof. L. N. Sinyakova
Dr. Philol., Assoc. Prof. O. D. Zhuravel
Cand. Philol., Assoc. Prof. N. K. Timofeeva
Cand. Philol. Assoc. Prof. V. A. Melnichyk
Cand. Philol. I. V. Yakshin
Cand. Philol. I. A. Shilova

Л 64 Literature : Proceedings of the 56th International Students Scientific Conference. April, 22–27, 2018 / Novosibirsk State University. — Novosibirsk : IPC NSU, 2018. — 74 p.

ISBN 978-5-4437-0761-7

УДК 82
ББК Ш83

ISBN 978-5-4437-0761-7

© SB RAS, 2018
© Novosibirsk State University, 2018

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XI–XVII ВВ. ЛИТЕРАТУРНОЕ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ И АРХЕОГРАФИЯ

УДК 82.01/09

Смыслопорождающая роль концепта жертвоприношения в памятниках Борисоглебского цикла

А. И. Попович

Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург

Предшествующие исследования памятников Борисоглебского цикла практически специально не затрагивали механизмов их семантического наполнения. Между тем, одним из основных концептов (в историко-культурном понимании этого термина), из которых выстраивался культ едва ли не первых русских святых — Бориса и Глеба, является жертвоприношение.

Несмотря на то что сегодня существует достаточно много интерпретаций нравственного подвига этих святых, необходимо помнить, что за многогранным комплексом извлекаемых смыслов стоят определенные предпосылки, оказавшие влияние на восприятие феномена и его смысловое наполнение.

В случае культа Бориса и Глеба нужно учитывать контекст времени создания литературных памятников и становления почитания: при обращении к текстам очевидно, что христианская жертва братьев генетически связана с языческим жертвоприношением. Для язычника жертвоприношение было сопряжено не только с коммуникативной функцией по отношению к надстоящим силам, но и с функцией гармонизации мира и отношений, в которые вступает человек.

Наиболее ярким примером языческих следов в культе Бориса и Глеба является образная система кровопролития [1], продолжающего оказывать воздействие на сознание людей. Книжники прямо заявляют: «блажена бо есть земля, напившись крови вашее, и свята бысть церкви, приемши телѣса ваша» (Сказание, с. 189) [2].

Помимо религиозно-философского смысла, который получила смерть святых, гибель Бориса и Глеба нашла неожиданное отражение в благополучии всей Руси. Необходимость жертвы ради личного спасения в устах братьев уступает обращению к широкой исторической теме первых лет после принятия Русью христианства: «вѣмоливъся къ Господу Богу въ спасение мира крестьяньскаго новокрещенаго, русьскаго собора» (Церковная служба, с. 176) [2]. Вероятно, идея первичности, уникальности, задавшая совершенно новую парадигму человеческого восприятия XI–XII вв., заносилась в семантическое измерение культа Бориса и Глеба вполне сознательно, при этом одной из наиболее важных и продуктивных идей стала идея жертвы.

Благодаря воздействию христианства смерть Бориса и Глеба была наполнена качественно иным содержанием, возможно, представлявшим собой результат новой, «вторичной концептуализации» старых представлений [3]. Книжники словно убеждены, что со смертью святых на Руси устанавливается новый миропорядок, первой и оттого наиболее важной жертвой во имя которого становятся Борис и Глеб. Христианство позволило установить такие связи, и в этом его принципиальная заслуга.

Книжники не стремятся избежать языческих ассоциаций, скорее стараются применить их в освоении уже христианского феномена, без которого культ Бориса и Глеба не мог состояться — феномена любви. Кровавая жертва получила определения «словесная», «в воню благоуханья». Любовь в этом аспекте наполняет смыслом бессмысленную на профанный взгляд смерть.

С другой стороны, отсутствие любви (в действиях Святополка) становится причиной для осуждения его поступка: и в данном случае осуждается преступление, убийство. Книжникам не были чужды поиски новых семантических идей и стремление к их продуктивному освоению.

Сознание людей того времени оказалось готовым к преобразованию языческих представлений о жертве в христианское самопожертвование, священного жертвоприношения — в преступление и проявление греховности. В том, что книжники назвали гибель Бориса и Глеба жертвой, надо видеть серьезную готовность к переработке старых понятий и их переоценке через наделение смыслом нового, жертвенного типа поведения.

1. *Попович А. И.* Кровопролитие в памятниках Борисоглебского цикла: семантика жертвы и преступления // LITTEPATERA : материалы VI Международ. конф. молодых ученых «Litteraterra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» / гл. ред. И. А. Семухина. Екатеринбург : Б. и., 2017. Вып. 12. (В печати).

2. Здесь и далее тексты памятников Борисоглебского цикла цит. по изд.: *Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг. : Отд-ние рус. яз. и словесности Акад. наук, 1916. XXIII. 205 с.

3. *Попович А. И.* Языческий субстрат в культе святых Бориса и Глеба: вектор христианской перекодировки // Вопросы всеобщей истории. 2017. № 19. С. 137–145.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Л. С. Соболева

К проблеме текстологического изучения Повести об ослеплении Василька Теребовльского

Д. М. Загоруйко

Новосибирский государственный университет

Текстологическое изучение всех имеющихся текстов Повести об ослеплении Василька Теребовльского (далее — Повесть) и определение ее места в литературном процессе является актуальной проблемой истории древнерусской литературы. Повесть имеет самостоятельное, внелетописное авторское происхождение и должна быть рассмотрена как отдельное произведение [1]. Литературная история Повести отражает динамическое развитие текста памятника от Повести в составе Сильвестровской редакции Повести временных лет (далее — ПВЛ).

Повести посвящено немало работ, о ней писали такие исследователи как А. А. Шахматов, М. Х. Алешковский, М. Д. Приселков и другие. Интересна работа современного исследователя А. А. Гиппиуса, который считает, что текст Повести появился в Киево-Печерской редакции ПВЛ, а «само допущение внелетописного происхождения этого рассказа нужно признать абсолютно нереалистичным» [3]. Доходил текст летописной статьи до второй мести Василька, тогда как фрагмент с описанием Городецкого съезда 1098 года, а также фрагменты, идущие после второй мести Ростиславичей, были вставлены в свод 1116 года, после чего в последующей редакции была выполнена перестановка фрагментов, а также добавлен панегирик Владимиру Мономаху [2]. К фрагментам текста Лаврентьевской летописи, принадлежащим к редакции 1117 года, ученый относит «перекомпонованный текст статьи 1097 (6605) года с вставленным в него панегириком Владимиру Мономаху» [2]. Соотношение редакций ПВЛ А. А. Гиппиус видит следующим образом: ПВЛ Киево-Печерской редакции составлена около 1115 года, в 1116 году возникла вторая (Сильвестровская редакция), а в 1117 году был изготовлен «княжеский» экземпляр свода [3].

Мы рассматриваем Повесть как самостоятельное авторское произведение, претерпевшее изменения в составе летописей, кроме того, соотношение слоев текста летописной статьи 1097 (6605) года нам видится несколько иным. В ходе исследования было выявлено пятнадцать сохранившихся текстов Повести в составе ПВЛ. Далее были установлены семь групп летописей, по-разному отражающих состав памятника.

Первая группа включает в себя Лаврентьевский, Ипатьевский, Радзивилловский, Троицкий своды. Здесь текст Повести представлен по третьей редакции ПВЛ и отражает промономаховскую тенденцию. Вторая группа

состоит из Воскресенской летописи и Московского свода, к ним также примыкает Софийская I летопись старшего извода. В тексте Повести этой группы отсутствуют некоторые элементы сюжета (к примеру, слова свидетеля). Третья группа представлена Уваровской летописью (1518 г.) и Тверской летописью 16 века. Здесь текст Повести заканчивается после второй мести Василька. К четвертой группе относятся Вологодско-Пермская летопись и Никаноровская летопись, к ним также примыкает не составляющая самостоятельного сюжета Львовская летопись, где текст Повести под 1097 (6605) годом также заканчивается после второй мести Ростиславичей. К пятой группе относится летописный сборник, именуемый Патриаршей или Никоновской летописью. Текст повести в этой группе отличается индивидуальным распространением летописной статьи 1097 (6605) года. К шестой группе принадлежит индивидуальное сокращение Повести во Владимирском летописце. К седьмой — Ермолинская летопись, содержащая краткую версию Повести.

В результате мы пришли к выводу, что Повесть была добавлена игуменом Выдубицкого монастыря Сильвестром в редакцию ПВЛ 1116 года, после чего в третьей редакции (1118 года) летописная статья с Повестью подверглась редакторской правке, на основании которой все последующие события междуусобной войны 1097–1100 годов были объединены под одним годом. Причиной изменения состава летописной статьи 1097 (6605) года послужила переакцентуация основной идеи: вместо сосредоточения внимания на подробном описании свершившегося злодеяния и логического завершения повествования после второй мести Ростиславичей, текст летописной статьи получил окончание, доказывающее моральную победу Владимира Мономаха (и отражающее его взгляд на междуусобицу как на явление, разрушительное для всех русских княжеств).

1. *Загоруйко Д. М.* К проблеме авторского начала Повести об ослеплении Василька Теробовльского // Материалы 55 междунар. студ. конф. МНСК-2017. Литературоведение. Новосибирск, 2017. С. 7–8.

2. *Гунтус А. А.* «Повесть об ослеплении Василька Теробовльского» в составе Повести временных лет: к стратификации текста // Древняя Русь: вопросы медиевистики. М., 2005. № 3. С. 15–16.

3. *Гунтус А. А.* К проблеме редакций Повести временных лет: II // Славяноведение. М., 2008. № 2. С. 3–24.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Е. И. Дергачева-Скоп

Киево-Печерский патерик: к проблеме новеллистического формата повествования в древнерусской литературе

Е. В. Калачикова

Новосибирский государственный университет

Традиционно принято считать, что жанр новеллы не принадлежит к числу исконных жанров русской литературы. По мнению отдельных исследователей (Р. П. Дмитриевой, А. М. Панченко, Е. К. Ромодановской и др.), первые образцы новеллы появляются в России только в XVI–XVII вв. Однако нельзя утверждать, что ранее древнерусская литература не знала подобного формата повествования.

«Новелла» появляется в литературе с «Декамероном» Дж. Боккаччо. Однако, по мнению Витторе Бранка, Боккаччо, несомненно, опирался на средневековую традицию, берущую свое начало от византийской агиографии, в частности, патерикографии. Разбирая одну из новелл, В. Бранка замечает: «Заключительная фраза <...> непосредственно свидетельствует об ориентации на агиографическую литературу» [1]. Меняя содержание, Боккаччо сохранял форму. Таким образом, если источник структуры новеллы — византийские агиографические и, прежде всего, патериковые тексты, то это позволяет нам описать приметы новеллистики в традиционной литературе Древней Руси.

Часто в литературоведении патерики рассматривают как сборники житийной традиции в целом. Исследователи останавливаются на сюжетах, мотивной структуре, не принимая в расчет особенностей форматно-жанрового построения каждого отдельного произведения.

Для анализа традиции русской новеллистики в нашей работе мы выбираем Киево-Печерский патерик (далее — Патерик). Тексты Патерики позволяют в полной мере реализовать предложенный подход к литературному материалу. При внимательном изучении принципов организации текстов Патерики можно увидеть, что они аналогичны тем, которые использовались в новеллах, несмотря на присутствие некоторых черт, характерных исключительно для агиографии, не встречающихся в новеллистике (например, наличие чудес).

В Патерике мы обратились к комплексу «Слов» в Послании Поликарпа к архимандриту Киево-Печерского монастыря Акидину. Короткое послание Поликарпа сопровождается «Словами» о различных эпизодах из жизни подвижников монастыря. Они написаны, по словам Поликарпа, чтобы прославить иноков печерских: «Да и сущи по нас черноризци увѣдать благодать Божию, бывшую въ святѣмь семь мѣсте» [2]. Но назвать эти тексты

агиографическими в полной мере сложно: вопреки житийному канону монахи предстают перед читателем живыми людьми со своими недостатками и страстями. Так, инок Никита уходит в затвор из-за собственного тщеславия, а Феодор, вопреки обетам, готов покинуть монастырь с обнаруженным кладом.

В. П. Адрианова-Перетц пишет, что, несмотря на сохранение обязательных для житийного жанра «чудес», о них «рассказано в манере бытописания, без применения агиографической стилистики» [3]. Чудеса становятся тем необходимым «пуантом», который поворачивает повествование в неожиданную сторону и является особенностью новеллы.

Еще одним важным отличием разбираемых нами текстов, которое позволяет отнести их к новеллистике, является существование их в устной форме (см. жанровое обозначение текстов рассказов Патерика как «Слов»). Новелла — рассказ о необычайном событии — появляется потому, что происходит что-то, выходящее за рамки повседневности, и об этом событии хотят рассказать. Такое повествование подразумевает обязательное наличие рассказчика. Интересно, что Поликарп не просто желает передать слышанные истории о черноризцах печерских, но и обозначает свою причастность к созданию новелл: «Еже токмо въспомяну слышаннаа, и творю».

Если новелла — это оформление «процесса рассказывания» [4], то вследствие этого произведения новеллистики имеют «лаконичный» формат, замкнутую структуру, рассказ об одном событии, актуализирующего сюжет героя и четкую структуру: завязку, кульминацию (неожиданный поворот событий) и развязку [5]. «Слова» Патерика из Послания Поликарпа Акиндину полностью отвечают этому формату.

Приведем один пример: «Слово о Прохоре черноризци, еже зовется лебедник». Завязка в Слове о Прохоре — приход Прохора в монастырь во время княжения Святополка в Киеве, голод, в который герой рассказа оказывается «актуальным» действующим лицом. Кульминация и развязка, с одной стороны, связаны с чудом (но вполне бытовым, вписанным в исторический контекст): по молитвам инока Прохора во время голода хлеб из лебеды и пепел превращаются в сладкий хлеб и соль, но когда кто-то крадет их, они снова становятся тем, чем были. В сюжете все лаконично, но при этом динамично. Чудо — главный элемент динамики сюжета: именно оно преобразует князя Святополка, который меняет свое отношение к монастырю, хотя раньше враждовал с игуменом потому, что тот обличал его за жадность и насилие. История противостояния инока Прохора и его «врагов» — монахов, крадущих хлеб, Святополка, задумавшего украсть соль, чтобы продать ее, — заканчивается не просто торжеством праведника, а неожиданным раскаянием князя. Бытовая жизнь монастыря здесь — главный двигатель сюжета.

Тексты «Слов» из Послания Поликарпа Акиндину обладают основными признаками, характерными для новеллы, и могут быть описаны как прото-представители этого жанра в России.

1. *Бранка Витторе*. Боккаччо средневековый. М., 1983. С. 108–111; 248–250.

2. Тексты Патерика цит. по изд.: Киево-Печерский патерик // Ольшевская Л. А., Травников С. Н. Древнерусские патерики: Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. М., 1999. С. 36–75.

3. *Адрианова-Перетц В. П.* Задачи изучения агиографического стиля Древней Руси // ТОДРЛ. Т. 20. М.; Л., 1964. С. 69.

4. *Михайлов А. В.* Новелла // Теория литературы. Т. 3 (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 249.

5. *Петровский М. А.* Морфология новеллы // *Ars poetica*. Вып. 1. М., 1927. С. 69–100.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Е. И. Дергачева-Скоп

Два Сборника из собрания Корнилиево-Комельского монастыря: к вопросу о реконструкции библиотек северных монастырей

А. Н. Коваленко

Новосибирский государственный университет

Описание собраний монастырских библиотек является одним из важных вопросов источниковедения Древней Руси. Особое значение имеет выявление сборников, которые принадлежали одному монастырю, но впоследствии оказались в разных древлехранилищах.

В процессе работы над рукописями мы встретились с двумя сборниками, характерные особенности которых привели нас к мысли, что эти рукописи могут принадлежать одному скрипторию. Это сборники, которые в настоящий момент хранятся в Российской государственной библиотеке, в собрании Егорова, № 602 (XVI в., 4^о, 547 лл., далее Ег-602) и в собрании Троице-Сергиевой Лавры, № 692 (XVI в., 2^о, 728 лл., далее ТСЛ-692). На форзацных листах обеих книг находятся владельческие записи конца XVI — начала XVII веков. Первый сборник надписан как *Книга Корнилиева монастыря, глаголема Сборник Владычных праздник*, второй — *Книга Сборник, чтут по неи на Соборе у Троицы и в трапезе, Иасафа Павловского*.

Каждая глава в обоих сборниках сопровождается киноварным примечанием на нижнем поле, которое описывает количество листов в главе (например, в Ег-602 — *лист 2, лист пол 6*, в ТСЛ-692 — *20 лист, 7 тетратии без листа*). Подобные примечания во втором Сборнике (ТСЛ-692) сопровождают только четыре текста, данных маргиналий нет в главах с гимнографическими текстами. Писцы обеих рукописей эпизодически используют *большой юс*. Нам оказался доступен пример только одного почерка из рукописи Ег-602, поэтому мы не можем с уверенностью говорить о том, что к сборникам приложил руку один писец. С другой стороны, маргиналии киноварью могли быть выполнены одной рукой.

«Контекст непосредственного бытования» Сборников [1] может выявить их родственные связи. Согласно исследованию Л. Г. Панина [2] Сборник Ег-602 не может быть отнесен к распространенной группе Торжественников, так как 10 текстов из 79 не повторяются в других Торжественниках XIV-XVI веков, отдельные тексты встречаются всего в трех-четыре списках. ТСЛ-692 содержит преимущественно жития русских святых: Иоанна Новгородского, Михаила Клопского, Дмитрия Прилуцкого, Дионисия Глушицкого и др. Помимо памятней русским святым в Сборнике находится только Толковый Апокалипсис, предположительно вплетенный позднее. Общая для рассматриваемых Сборников только память Бориса и Глеба (с

одинаковым инципитом *Род праведных благословится, рече пророк*), прочие слова не пересекаются. Мы считаем, что подобное несоответствие по словам, а также авторский характер их подборки, может быть неслучайным — это может оказаться единым контекстом четвѣй библиотеки одного монастыря.

Списки объединены также тем, что содержат слова, принадлежащие митрополиту Киевскому Спиридону, Ег-602 — его *Слово на Рождество*, ТСЛ-692 — выполненная им редакция *Жития Зосимы и Савватия Соловецких*. В настоящий момент известно по разным оценкам от 4 до 6 произведений, принадлежащих Спиридону. Несмотря на то, что современники называли его «мужем мудрым» и «столпом церковным» [3], до нас дошло не так много его произведений и многие стороны его жизни до сих пор до конца не освещены.

Корнилиево-Комельский монастырь, которому принадлежал в конце XVI века сборник Ег-602, находился в 80 километрах от Ферапонтова монастыря, с которым связывают пребывание Спиридона после его бегства из Литвы. Рассматриваемые два Сборника имеют схожие черты:

- одинаковые маргиналии на нижнем поле в начале каждого слова;
- слова Спиридона-Саввы в составе;
- авторский характер состава списков.

Мы считаем, что указанные черты говорят о том, что данные два Сборника могли принадлежать одному скрипторию. Для уточнения настоящей гипотезы необходимо проведение палеографического анализа, сверка водяных знаков рукописей и вдумчивый текстологический анализ произведений Сборников.

1. *Дергачева-Скоп Е. И.* Сибирские летописи в исторической прозе XVII века: текст — контекст // Вестник НГУ. Серия: История, филология. Т. 1. Вып. 1: Филология / Новосибирский государственный университет. Новосибирск, 2002.

2. *Панин Л. Г.* Предварительные сведения о составе списков минейного Торжественника (рукописи XIV–XVI веков) // Русская книга в дореволюционной Сибири. Фонды редких книг и рукописей Сибирских библиотек. Новосибирск, 1988.

3. *Дмитриева Р. П.* Спиридон-Савва, киевский митрополит // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2: Л–Я / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1989.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Е. И. Дергачева-Скоп

Проблема текста как литературного факта в русской публицистике XVI века (Послания Ивана Пересветова)

А. С. Федоров

Новосибирский государственный университет

Сочинения Ивана Пересветова (Большая Челобитная [1], Малая челобитная [2], Сказания о Магмет-Салтане [3]) дошли до нас в составе древнерусских сборников XVI–XVIII вв. Оригиналы текстов были уничтожены пожаром 1626 г., тем не менее состав их копий известен отечественной науке с начала XIX в. Тексты представляют собой политическую беллетризованную утопию, повествующую об идеальном правителе Магмет-Салтане, а также два ходатайства Ивану IV, различных по своей структуре и жанровой природе. Кроме упомянутых текстов Пересветову также приписывается авторство таких произведений, как: «Сказание о книгах», «Сказание о Константине» и «Предсказания философов и докторов, «Повесть об основании и взятии Царьграда».

Изучение литературного наследия «Ивашки Пересветова» охватывает около двух столетий, однако на сегодняшний день так и не сформировалось единого мнения ни о сохранившемся литературном наследии, ни о личности самого автора. В ходе нашего историографического исследования мы поэтапно рассматриваем представленные памятники письменности с позиций различных существующих на сегодняшний день концепций, среди которых можно выделить труды ученых классической историко-филологической школы, таких как Д. С. Лихачев, А. А. Зимин, Я. С. Лурье, И. У. Будовниц, а также альтернативные точки зрения М. Г. Худякова и Д. Н. Альшица.

Цель работы — изучив сочинения Ивана Пересветова в составе публицистики XVI в. предложить свою атрибуцию избранных для анализа сочинений, а также уточнить понятие литературного факта для публицистики.

Исследование выполнено в рамках источниковедческих проблем древнерусского литературоведения — проблем авторства и специфики формирования фонда документальных публицистических сочинений в «литературный факт». Данная тема затрагивает множество вопросов, коррелирующих в том числе с археографией и текстологией, но базируется преимущественно на принципах источниковедческого анализа и синтеза.

Тема превращения документа в литературный факт по сей день значима для реконструкции одной из составляющих литературного процесса русского Средневековья. В рамках данной работы мы предприняли попытку сформировать концепцию, согласно которой Большая и Малая челобитные были созданы двумя разными авторами, однако впоследствии, оказавшись

в одном списке, были переработаны для литературных нужд. Особое внимание обращено на текст Большой челобитной в его отношении к Повести о Магмет-салтане и к Малой челобитной. Первая, согласно нашему предположению, могла быть написана на основе Малой, автор которой нам не известен. В то же время текст Большой челобитной мог быть создан независимо от Малой, если принять предположение о том, что послания были впоследствии переработаны как составные части единого литературного памятника.

Вывод о том, что Малая челобитная была составлена другим автором, не имеющим прямого отношения к остальным представленным материалам, был сделан нами на основе обзора различного рода разночтений между текстами челобитных. Прорабатывая первую гипотезу, мы пришли к заключению, что написать обширный публицистический трактат на основе челобитной Пересветова Ивану IV мог лишь тот, кто имел неограниченный доступ к царским архивам. В результате проведенных изысканий мы пришли к заключению, что автором Большой челобитной с большой долей вероятности является дьяк Ивана Грозного — И. М. Висковатов. При этом мы едва ли можем утверждать его авторство по отношению к Малой.

1. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9: Конец XV — первая половина XVI века. СПб., 2000. С. 432–451.

2. Там же. С. 428–431.

3. *Ржигза Р. Ф.* И. С. Пересветов — публицист XVI века. (С приложением сборника его сочинений). М., 1908. С. 71–78.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Е. И. Дергачева-Скоп

Житие св. Февронии в редакции Димитрия Ростовского

Н. Е. Данилова

Новосибирский государственный университет

Житие св. Февронии было известно на Руси в составе четых сборников. Известно краткое житие, три редакции которого читаются в стихном и нестишном Прологе. Пространное житие Февронии представлено двумя вариантами, которые мы склонны считать разными переводами [1].

В 80–90-е гг. XVII в. литературную обработку жития Февронии создал Димитрий Ростовский, когда работал над «Книгой житий святых», которую называют «живой проповедью веры и любимым чтением русского народа» [2]. Известно, что Димитрий Ростовский при литературной работе пользовался не только Макарьевскими минеями, но и западными источниками: «Żywoty świętych» Петра Скарги, сборниками Лаврентия Сурии «De vitis sanctorum omnium nationum, ordinum et temporum» и «De probatis sanctorum historiis», а также томами «Acta Sanctorum», изданными болландистами [3]. Как указывают исследователи, Димитрий Ростовский использовал в качестве литературного образца «Żywoty świętych» Петра Скарги, однако текст жития Февронии из «Żywoty świętych» к литературной редакции Ростовским не привлекался, что следует из указания самого Димитрия: «обретается же у Метафраста, и у великой Минеи четьи блаженнаго Макария Митрополита Московского».

В Великих Минеях Четых (ВМЧ) представлено оба варианта жития Февронии. Из двух текстов Ростовский выбрал не тот вариант, который читается в Успенском сборнике, а второй вариант, который наиболее близок к греческому тексту. Это объясняется более широкой распространенностью на Руси именно второго текста.

Литературная редакция Ростовского имеет особенности, которые неоднократно привлекали внимание исследователей [4]. Как отмечает О. В. Гладкова, Димитрий Ростовский сохраняет основную событийную линию (фабулу) и сюжет, интерпретирует основные образы и персонажей, добавляет психологический комментарий, который отражает авторскую позицию, включает в повествование назидательные сентенции и близкие к ним по функции развернутые сравнения и риторические фигуры, стремится к ясности текста, обновлению лексики, детализирует повествование [5]. Текст жития Февронии содержит особенности литературной редакции Дим. Ростовского. Например, в пространном житии сказано, что воины *овы огню предаяху, овы же мечьмь умаряху, телеса псом в сънедь метатати* [6]. Ростовский добавляет детали в повествование: *овых огню предающе, овых же вдаяю-*

ще зверем, а инех мечем посещающе, и телеса мученическая повергающе псом. Также Ростовский включает документальные сведения: *ити в Синополь, лежащую на пределах Ассириских, под Римской областью*. В тексте пространного жития сообщается: *мышлеаху Сиву град доити, иже прилежаши пределом, еже к Ассириом въ чине, иже под гръчьским владчством*. О Лисимахе в тексте пространного жития сказано, что он имеет *заповеди ни единого же от христиан убити*. Ростовский вносит новый акцент, называя его *Христов друг*.

Таким образом, литературная обработка жития Февронии, выполненная Дмитрием Ростовским для включения этого текста в «Книгу житий святых», содержит те же особенности стиля Дмитрия, которые неоднократно проявляются и в других агиографических произведениях святого. Созданный Ростовским текст имеет свою, не похожую на другие, художественную структуру, что и позволяет отнести измененный текст жития к отдельной редакции.

1. Данилова Н. Е. Проложное Житие святой Февронии: к проблеме изучения // Материалы 53-й Междунар. науч. студ. конф. МНСК-2015: Литературоведение. Новосибирск, 2015. С. 10–11; Данилова Н. Е. Две редакции переводного жития святой Февронии: к литературной истории памятника // Материалы 55-й Междунар. науч. студ. конф. МНСК-2015: Литературоведение. Новосибирск, 2017. С. 8–10.

2. Шляпкин И. А. Св. Димитрий Ростовский и его время // Записки историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета. СПб., 1891. Ч. 24. С. 375.

3. Федотова М. А., Зеленина Я. Э. Димитрий // Православная энциклопедия. М., 2007. Т. 15. С. 8–30.

4. Данным вопросом занимались протоиерей А. Державин, В. П. Адрианова-Перетц, Л. А. Янковская и др.

5. Гладкова О. В. Житие Евстфия Плакиды в русской и славянской книжности и литературе IX–XX веков. М., 2013. С. 314–324.

6. Текст второго варианта пространного жития цит. по рукописи — Сборник слов и житий, НИОР РГБ, ф. 304.1, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 764. Текст жития в редакции Дмитрия Ростовского цит. по первому изданию, см.: Димитрий Ростовский. Книга житий святых. Кн. 4 (июнь-август). Киев, тип. Киево-Печерской лавры, 1705.

Научный руководитель — канд. филол. наук И. А. Шилова

**Отношения Аввакума и государя Алексея Михайловича:
опыт ролевого подхода к прочтению сочинений протопопа**

М. А. Голендухина

Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург

После церковной реформы патриарха Никона старообрядцам пришлось занять весьма сложную примиряющую позицию по отношению к государю Алексею Михайловичу. С одной стороны, царь, поддержав церковную реформу патриарха Никона, тем самым должен был стать врагом для старообрядцев. С другой стороны, староверы принимают идею богоустановленности царской власти [1], а потому не смеют осуждать государя в его поступках. Один из компромиссов в сглаживании данного противоречия был выражен Аввакумом в его знаменитом «Житии»: «...не от царя намъ мука сия, но грех ради нашихъ, от бога дьяволу поущено озлобити нас» [2]. Главным виновником случившегося разлада становится патриарх Никон, статус же государя сакрален и потому не подлежит осуждению.

Однако оценка протопопом действий государя не всегда однозначна. Различные грани отношений между царем Алексеем Михайловичем и протопопом Аввакумом выражаются в использовании последним в своих сочинениях ролевого принципа изображения персонажей, когда одному и тому же «актеру» в зависимости от авторской задачи предписываются различные ролевые стратегии.

В мировоззренческой системе Аввакума царь представлен как мудрый и справедливый правитель. Однако государь «опутан» сетями лживых советников, главным из которых является патриарх Никон. Долг Аввакума — вразумить государя, вернуть его к православной вере. Неслучайно в своих челобитных Аввакум обращается к Алексею Михайловичу «благочестивый государь», «православный царь», в то время как Никона называет «еретиком» и «отступником».

Государю отводится роль справедливого судьи. Свои мучения, посылаемые ему государем, Аввакум интерпретирует как клевету лживых советников, и потому протопоп надеется на милосердие Алексея Михайловича и просит помилования для себя и своей семьи.

В интерпретации Аввакума истинное отношение к нему государя иное, нежели выражаемое царем публично. Алексей Михайлович испытывает внутренний разлад: ощущая правоту Аввакума, он, тем не менее, не может послушаться протопопа. Стремясь сохранить верного ему подданного, царь различными способами просит Аввакума покориться его воле и принять церковную реформу. На самом деле Алексей Михайлович расположен

к протопопу и сочувствует его положению, но будто вынужден подвергать Аввакума наказанию, поскольку протопоп наотрез отказывается принять сторону официальной церкви.

Избирая наиболее выгодную стратегию воздействия на читателя и, особенно, на государя Аввакум предстает в ролевом образе мученика. В челобитных протопоп неоднократно описывает те мучения, которые он вынужден претерпевать вместе со своей семьей. Однако, несмотря на обиды и испытания, посылаемые Аввакуму государем, «огнепальный протопоп» продолжает молиться о здоровье всей царской семьи и вразумлении Алексея Михайловича, который нуждается в спасении. Несмотря на божественное избранничество государя, он, как и любой человек, грешен по своей природе. Аввакум предписывает себе роль духовного наставника государя и непрестанно призывает Алексея Михайловича вернуться к правой вере, потому как только таким путем возможно спасти душу.

Хотя царю отводится роль жертвы влияния Никона, «слепца», нуждающегося в прозрении, тем не менее, в «Пятой» челобитной Аввакум изменяет тон повествования, укоряя царя в глухоте к своим мольбам. Находясь в заточении долгие годы, Аввакум пишет «яко из гроба» и теперь выказывает недовольство по отношению к государю. По словам Аввакума, он не сможет помочь государю, если тот сам не желает вступить на путь спасения.

И все-таки каждое обращение к государю Аввакум завершает прощением и благословением «заблудшего» правителя. Спасение государства от «кромешного мира» Никона во многом зависит не только от проповеднического подвига Аввакума, но и от духовной борьбы государя с самим собой, так как именно от его выбора зависит, отвергнуть ли новое религиозное учение патриарха Никона или возвратиться к старой вере, за которую стоит Аввакум и вся православная Русь.

1. *Вальденберг В.* Древнерусские учения о пределах царской власти: очерки русской политической литературы от Владимира Святого до конца XVII века. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. 368 с.

2. Пустозерский сборник: автографы сочинений Аввакума и Епифания / под ред. В. И. Малышева, Н. С. Демковой, Л. А. Дмитриева. Л.: Наука, 1975. 263 с.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Л. С. Соболева

Жанровое своеобразие легенд о затонувших колоколах

М. В. Власова

Новосибирский государственный университет

В богатом наследии нашего прошлого особое место занимает история колоколов средневековой Руси. Разнообразные источники, накопившиеся к настоящему времени, дают всестороннее представление о различных аспектах истории распространения колоколов и колокольного дела.

Среди памятников средневековой письменности, разрабатывающих колокольную тематику: летописных сводов, правовых документов, агиографических произведений — значительную роль можно отвести легендам о затонувших колоколах. В различных фольклорных сборниках они встречаются достаточно часто, однако жанровая природа этих преданий еще не до конца ясна. Так, их можно встретить среди преданий о кладах [1], преданий о борьбе с внешними врагами [2], о святых почитаемых местах [3], об утонувших городах [4].

Предметом анализа в нашей работе являются легенды о затонувших колоколах Тверской, Мурманской, Архангельской, Владимирской, Костромской, Нижегородской, Новгородской областей, Республики Карелии, а также легенды села Чингис Новосибирской области (всего около 10 легенд). Местонахождение большого числа легенд в европейской части России можно объяснить тем, что некоторые из этих областей издавна славились своим колокольным производством [5].

В данном исследовании нами рассматриваются сюжетно-композиционные особенности легенд, выделяются и анализируются мотивы. Отраженные в преданиях *исторические события*, среди которых: русско-литовская война XVI в., Смутное время, Крымская война (1853–1856 гг.), революция 1917 г., Великая Отечественная война 1941–1945 гг., — позволяют сделать предположения о времени зарождения легенд.

Почти все проанализированные легенды включают в себя точное указание на место, *где происходят* события, а также описание *обстоятельств*, объясняющих причину нахождения колокола под водой.

1. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 113.

2. Криничная Н. А. Предания русского севера. СПб, 1991. С. 152–155.

3. Власова М. Н., Жекулина В. И. Легенды. Сказания. Былички. Заговоры. Традиционный фольклор Новгородской области. СПб., 2001. С. 206.

4. Смирнов В. И. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1923. Вып. XXIX.

5. Бондаренко Ф. А. История колоколов России XI–XVII вв. М., 2012. С. 181.

Сюжетные считалки Карелии

В. Н. Самородова
Новосибирский государственный университет

Детская считалка, жанр игрового детского фольклора, изучен сравнительно неплохо. К настоящему времени рассмотрены границы жанра считалок, предложены различные классификации, исследован генезис жанра и мифопоэтическая основа. К изучению детских считалок обращались Г. С. Виноградов, М. П. Чередникова, А. Л. Топорков и др.

Материалом для нашего исследования послужили сюжетные считалки Карелии, записанные в 70–80-е гг. XX в. [1]. В процессе анализа были выделены две группы в зависимости от того, какие именно действия в них описываются: это может быть действие единичное, либо могут быть перечислены несколько одновременных действий, или действий, последовательно сменяющих друг друга. В тех случаях, когда в тексте считалок указаны несколько действий одного героя, можно говорить лишь об обрисовке некоторого события (см., например, *Ехал человек на бочке, бочке; Птичка летела; Шла коза по мосту*). Если же в пространстве считалки имеется один или несколько героев, действия которых связаны причинно-следственной связью, кратко описаны детали окружающего мира, можно говорить о микросюжете (см., например, *Миша, северный медведь; Дора-дора, помидора*). Эти микросюжеты могут иметь как фантастический, так и реальный характер. В последнем случае для читателей приоткрывается внутренний мир ребенка, его интересы.

Сопоставительный анализ сборника Карелии со сборниками Московской и Новосибирской областей [2] показал, что особенностью считалок Карелии можно считать отсутствие среди них так называемых «страшных историй»; кроме того, своей спецификой отличаются считалки, имеющие книжное происхождение.

Проведенное нами исследование углубляет и дополняет существующие в научной литературе представления о детских сюжетных считалках.

1. *Лойтер С. М.* Русский детский фольклор Карелии / сост., автор вступит. ст. и коммент. Лойтер С. М. Петрозаводск: Карелия, 1991. 280 с.

2. *Новицкая М. Ю., Райкова И. Н.* Детский фольклор / сост., вступит. ст., подготовка текстов и коммент. Новицкой М. Ю., Райкова И. Н. М.: Русская книга, 2002. 560 с.

Апокалипсисы вознесения: механизм перехода и механизм обретения нового духовного статуса в Откровении Авраама

М. Г. Кожевников

Новосибирский государственный университет

В большинстве известных нам апокалипсисов вознесения отчетливо выражены и разграничены процесс перехода в иной мир и процесс обретения нового духовного статуса героя, который делает героя частью этой иной реальности, позволяет воспринимать и понимать явления высшей реальности. Процесс перехода в своего рода «иномирье», в качественно иное пространство мы находим и в других жанрах древнерусской литературы и в фольклоре — будь то древнерусские хождения в страны блаженных (например, чудесное пересечение реки и «стены из облаков» в «Хождении Зосимы к рахманам»), в «земной рай» или «земной ад» (переход через пустыню с помощью волшебных героев-помощников и пересечения моря с помощью проводников — двух «мужей огромного роста», излучающих внутренний свет, — на пути к «земному раю» в «Хождении отца нашего Агапия»), или же поиск Беловодья, града Китежа, города Игната и других благословенных земель в социально-утопических легендах XVIII–XIX вв. Как показал Лотман [1], путешествие, паломничество в святые земли в Древней Руси воспринималось также как духовный путь, перемещение в географическом пространстве ассоциировалось с изменением духовного статуса (то же мы видим и в социально-утопических легендах XVIII–XIX вв.: попасть в богоспасаемые скиты, Беловодье или город Игната можно только в результате духовного поиска, духовного очищения.). Однако в самих текстах древнерусских хождений в святые страны обретение нового духовного статуса скорее подразумевается или же просто констатируется — в них нет непосредственных описаний самого процесса обретения нового статуса.

В апокалипсисах вознесения, напротив, таковой процесс выражается эксплицитно и явно акцентируется, нередко подробно описывается и отличается подчеркнутой «инструментальностью». Так, в «Славянской книге Еноха» герой получает ангельское одеяние и через это становится частью небесной свиты, получает способность обрести надчеловеческую мудрость (узнает события Священной истории и замыслы Бога), что позволяет продолжить повествование: «глагола Господь Михайлови: “Поими Еноха, и совлечи со земных риз, и помажи елеемъ благымъ, и облечи в ризи славны”. И совлече мя Михаил с риз моих, и помаза мя масломъ благимъ. И видѣние масла паче свѣта великаго, масть его — яко роса блага, и воня его, яко из-

мурно, и луча его яко солнечных. И зглядах вся сама: и бых, яко единъ от славных, и не бяше различия взорнаго».

Аналогичные процессы мы находим в «Апокалипсисе Зефании» (в тексте также подчеркивается способность героя понимать ангельские языки после посвящения) и в «Первой книге Еноха» (в разделе «Притчи Еноха») — «инструментом» посвящения так же становятся ангельские одежды. В текстах эти новые одеяния связываются с упомянутыми апостолом Павлом (1 Кор. 15:42-50) «духовными телами», которые обретут праведники в конце времен. В «Откровении Авраама» процессы перехода и обретения нового статуса объединяются через общий механизм, через общую «инструментальность» этих процессов: вознесение осуществляется посредством пения священного гимна, подробно описанный процесс вознесения (со сложными описаниями переживаний героя) непосредственно переходит в процесс обретения нового статуса: перемещаясь на небо, Авраам продолжает петь гимн и сразу же оказывается частью ангельского хора, исполняющего тот же гимн — герой начинает понимать ангельские языки (о неспособности Авраама понимать ангельские языки отдельно говорится в тексте ранее) и получает способность говорить с Богом в Небесном храме, что, в свою очередь, позволяет развернуть дальнейшее повествование посреди высшей, неотмирной реальности. На небе Авраам видит всю землю, все реки и их истоки, Левиафана и Эдемский сад, при этом герой понимает, что увиденное им — не земля как таковая, но сам замысел Бога до творения. Авраам расспрашивает Бога о природе зла и спрашивает, почему Господь попустил существование зла в мире, почему Господь дал человеку способность иметь злые помыслы. В конце апокрифа Бог рассказывает Аврааму о судьбе его потомков и обещает приход Спасителя.

1. *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 703 с. С. 297–303.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. О. А. Донских

**Лингвокультурологический анализ русских переводов стихотворения
Квинта Горация Флакка «Ad Leuconoën»**

П. А. Сикацкая

Новосибирский государственный университет

Данная работа представляет собой разноаспектный анализ переводов литературного произведения с латинского языка на русский. Материалом исследования послужили русские переводы стихотворения Горация «Ad Leuconoën» (I, 11).

Среди других произведений поэта это стихотворение насчитывает наибольшее число переводов на русский язык — 44, что позволяет сделать наиболее обширный сопоставительный анализ.

Цель работы — рассмотреть спектр возможных интерпретаций латинского стихотворения в переводах на русский язык, выявить лингвистические и культурологические особенности различных переводов поэтического произведения. Для этого были выполнены следующие задачи: классифицировать изучаемые тексты по степени их близости к оригиналу, сопоставить время создания переводов, сравнить их поэтическую форму, рассмотреть особенности идиостиля и лексикона переводчиков, выбранные ими литературные стили.

Л. Мусорина предлагает делить переводы античных поэтических произведений на академические (максимально близкие к оригиналу и по форме, и по содержанию) и художественные (сохраняется только содержание, форма произвольна), а также отдельно выделяет подражания (модифицируется и форма, и содержание, нельзя безусловно назвать переводом, но текст сохраняет ключевые образы).

Из 44 переводов 20 являются академическими, 12 — художественными и 12 — подражаниями. На основе приведенной статистики можно сделать наблюдение, что авторы академических переводов руководствуются именно эстетическим своеобразием произведения Горация, поэтому переводят близко, насколько это может позволить русский язык. Авторы художественных переводов меняют форму, могут менять героев, но сохраняют лирический сюжет. Авторы подражаний меняют все, сохраняя только общую идею.

Больше трети от общего числа переводов и подражаний выполнено в XX в., четверть — в XXI в., остальные — ранее, в XVIII и XIX вв., что говорит о повышении интереса к античной литературе в прошлом веке.

Для передачи квантитативной метрики латинского стиха русские авторы используют разные способы. «Ad Leuconoën» написано пятой асклепиадовой строфой, представляющей собой катрен из четырех больших

асклепиадовых стихов. Академические переводы стремятся передать эту метрику средствами русской силлабо-тонической системы, что оказывается непростой задачей: нередко без знания схемы большого асклепиадова стиха метрика перевода неочевидна для читателя. Художественные переводы и подражания используют различные размеры: ямб (11 текстов), хорей (5 текстов), анапест (4 текста), дактиль (2), амфибрахий (1), а в одном переводе встречается и тонический размер — пятиударный дольник.

Рифмы у оригинала и академических переводов не наблюдается, а у художественных переводов и подражаний она почти всегда есть. Строфика в них тоже вольная — от двух до девяти строф. В оригинале всего восемь строк (стихов), не разделенных на строфы, поскольку для Горация все стихотворение — одна лирическая ситуация.

Переводы сравнивались как между собой, так и между получившимися группами. Было выделено 25 ключевых образов, присутствующих в большинстве переводов. Приведем некоторые (наиболее интересные) из них, рассмотрев их с исторической и культурологической точки зрения.

Центральным героем стихотворения и адресатом (возможно, условным) является некая Левконоя. Некоторые комментаторы (В. Г. Степанов) склоняются к тому, что это имя вымышленное; личность этой девушки по другим источникам неизвестна. В художественных переводах и подражаниях зафиксированы самые разные интерпретации героини — от превращения ее в героя-юношу до всевозможных вариантов перевода имени, включая фонографические замены или вообще другое имя, не связанное с оригинальным.

Языческие «боги» (*di*), упомянутые Горацием, в переводах либо сохраняются, либо модифицируются в Зевса / Юпитера или в Бога-Творца (христианизация), при этом как бы меняется мировоззрение автора.

Одним из факторов популярности изучаемого стихотворения, обусловившим такое множество переводов, является фраза *carpe diem* («лови день»), которое подчас ошибочно считают синонимической конструкцией другого выражения — «*memento mori*».

На основе проделанного исследования можно сделать вывод, что одни переводчики стремятся передать идейно-эстетическое содержание как можно точнее, чтобы познакомить читателя, не владеющего латинским языком, с поэтическим произведением, тогда как другие задаются целью, используя ключевые образы Горация, вложить в них личный смысл и создать таким образом новое стихотворение на идейной основе «*Ad Leuconoë*n».

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент И. А. Реморов

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.

УДК 821.161.1

Поэтика пространства в русской фантастической романтической прозе 20–40-х гг. XIX в.

Э. Ф. Нарбикова

Саратовский государственный университет

В 1850-е гг. одним из преобладающих жанров русской литературы был этнографический очерк. Такие очерки публиковались как в литературно-художественных журналах, так и в специальных научных изданиях того времени. К созданию очерков писателей стимулировала также Литературная экспедиция, организованная Морским министерством по инициативе великого князя Константина Николаевича, который отдал приказ «поискать между молодыми даровитыми литераторами лиц, которых мы могли бы командировать на время в Архангельск, Астрахань, Оренбург, на Волгу и главные озера наши, для исследования быта жителей...» [1, с. 88]. Таким образом, к написанию этнографических очерков были привлечены начинающие и известные писатели такие, как А. Н. Островский, А. А. Потехин, А. Ф. Писемский, С. В. Максимов и др.

На специфику этнографических очерков в современной науке обратили внимание такие отечественные ученые, как В. Г. Базанов, В. Ф. Соколова и А. Л. Фокеев. В ходе изучения было доказано, что «этнографический очерк отличается известной идейно-художественной определенностью. Внимание автора сосредоточено на внешней реальности этнографического типа (географической, социальной, экономической, культурологической этнографии); событийный ряд также связан с фольклорно-этнографическими элементами, доминирующими в описании. Очерк документален и может быть в то же время “условно” документальным как художественно-изобразительное явление. Герой очерка чаще всего коллективный, сам очерк, по преимуществу, крестьянский» [2, с. 111].

Цель данного сообщения: сопоставить два этнографических очерка, созданных участниками Литературной экспедиции А. Н. Островским («Путешествия по Волге») и А. А. Потехиным («Река Керженец»). Стоит отметить, что оба очерка были написаны в конце 1850-х годов.

Путешествие Островского открывается путевыми заметками о пребывании в Твери в апреле 1856 г. Там писатель отмечает бедность промышленного класса и ничтожность заработной платы и выручки, приводит конкретные факты, как принято в этнографических очерках, характеризует

главный промысел «бедных тверских мещан» — перевозки через Волгу, пишет о маленьком доходе, об исключительно сезонной работе. Путешествуя по Волге, писатель видит экономическое положение крестьян, приводит сведения об обычаях села Городня, упоминает о предании, укоренившемся в народном сознании, о влиянии божественной силы иконы и верований на жизнь людей. Островского не только интересуют этнографические реалии. Писатель восхищается природой Верхневолжья: «Долго любовался я живописным видом с обрывистого берега от церкви... Справа и слева между кустарниками кое-где блестели изгибы и плесы Волги; по крутым берегам далеко виднелись белые каменные церкви сел...» [3, с. 252].

Потехин, как и Островский, в своем очерке «Река Керженец» описывает быт крестьян, экономическое положение в семье, когда мужики уходят зимой работать в лес, чтобы заработать на хлеб. Автор отправляется в село Лысково, затем едет в Хохлы, чтобы посмотреть, как живут крестьяне. Однако эти люди не выезжают «вниз по Волге», а живут вдоль рек Черная и Керженца. Там Потехин узнает о кладоискании, знакомится со старообрядцами, расспрашивает их о повседневной жизни, рассматривает келью матери Иринархии, рисует план ее избы: «Над келью игуменьи две светелки, далее идет келарня, здесь называется кухня, или стряпушая и столовая в то же время. Немалую часть обитатели занимают сени и коридоры, и ваше внимание конечно обратить множество выходов...» [4, 159].

Таким образом, рассмотрев два этнографических очерка, можно заметить, что Потехин, в отличие от Островского, стремится правдиво показать атмосферу жизни и быта крестьян. Островский же прибегает к лирическим отступлениям, описывает местную природу, лес и дорогу. Специфика двух очерков различна. В очерке у Потехина преобладает описание быта и ремесел, внимание Островского-художника сконцентрировано на окружающем пейзаже, обрядах и обычаях жителей Верхневолжья.

1. *Максимов С. В.* Литературные путешествия. М., 1986.

2. *Фокеев А. Л.* Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: истоки, тенденции, типология. М.: Народный учитель, 2002.

3. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений. В 16 т. Т. 13. М.: ГИХЛ, 1952.

4. *Потехин А. А.* Полное собрание сочинений. В 12 т. Т. 12. СПб.: Т-во Просвещение, 1896.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. А. Л. Фокеев

**Экфрастические описания «Сикстинской мадонны»
Рафаэля в текстах И. А. Гончарова**

А. Д. Аносова

Томский государственный университет

В русской литературе первой половины XIX столетия можно выделить две традиции в описании «Сикстинской мадонны» Рафаэля: просветительский экфрасис (Н. М. Карамзин, В. К. Кюхельбекер, Н. П. Огарев, А. А. Фет) и экфрасис «возвышения души» (В. А. Жуковский, В. Г. Белинский, А. И. Герцен). Во второй половине века в работах некоторых литературных деятелей (А. В. Никитенко, И. А. Гончаров) складывается новый тип экфрасиса — универсальный, в котором личные эмоциональные впечатления сосуществует наравне с установкой на воплощение теоретических и идеологических задач через образ Рафаэля и его мадонны. Такой тип экфрасиса наиболее ярко выражен в текстах Гончарова.

«Сикстинская мадонна» — воплощение эстетического идеала писателя (влияние эстетики 1830-х гг., лекций Н. И. Надеждина, романтического идеализма), в ней происходит совмещение земной, человеческой красоты в божественном идеале.

Несколько упоминаний картины есть в письмах писателя (письмо к Ю. Д. Ефремовой 1867 г., письмо к К. К. Романову 1887 г.), в которых выражено его личное отношение к «Сикстинской мадонне» (в данных текстах можно увидеть аллюзии на экфрастическое описание мадонны Жуковского, правда трактуются они уже с реалистической точки зрения).

В статьях (««Христос в пустыне» картина г. Крамского» 1874 г.) и романах Гончарова личное впечатление о Рафаэлевой мадонне оформляется в целую концепцию, показывающую отношение писателя к искусству в целом. В ней можно выделить два основополагающих центра: непосредственно сам образ Сикстинской мадонны и образ Рафаэля. Основными понятиями при описании картины выступают вера, христианство и талант художника. В образе мадонны Гончаров видит идеал матери богочеловека, но при этом и девы. Силу такого образа писатель находит в верующей душе художника (немаловажно обращение Гончарова к романтической легенде В.-Г. Вакенродера о создании картины). Но, высоко оценив мадонну (чистейшая и нежнейшая материнская красота), писатель признает слабую художественную силу в изображении младенца (нельзя передать божественный образ, опираясь только на сферу чудесного). Главная особенность и сила картины для Гончарова заключена во всемирной, всеобщей красоте (красота матери и ребенка в их неразрывной связи), когда ни национальность, ни другие разли-

чительные факторы не играют роли, потому что такая сила чувств может быть доступна каждому человеку.

Обращение к мадонне Рафаэля и к самому художнику можно найти и в романе «Обрыв» (1869 г.), а также в примыкающих к нему текстах («Предисловие к роману “Обрыв”» 1869 г., «Намерения, задачи, идеи романа “Обрыв”» 1872 г.). Значение данного обращения объясняется в «Предисловии...», в котором, помимо характеристики персонажей, прописана четкая позиция писателя по отношению к искусству. Главным и ключевым вопросом здесь становится природа искусства и образ творца (Гончаров выступает против эстетики «чистого искусства», объясняет причины низвержения великих творцов). Писатель выводит свою формулу истинного искусства, реабилитируя гениев прошлого, против которых выступали представители демократической эстетики. С этой позиции становится видна оценка художника Райского, в фамилии которого чувствуется отголосок почитаемого Гончаровым Рафаэля, но который не соответствует идеалу истинного творца.

Таким образом, можно сказать, что в текстах Гончарова образ мадонны существует в нерасторжимом единстве с концепцией творчества, которая воплощается в отношении писателя к Рафаэлю (через образ мадонны репрезентируется все творчество художника в целом). Экфрасис Гончарова соединяет и противопоставляет в себе разные толкования картины нескольких эстетических направлений, а также совмещает в себе как традиции экфрасиса «возвышения души», смещая фокус от внешнего мира к внутреннему, так и традиции просветительского экфрастического описания, целью которого становится просвещение читателя и выражение личных теоретических установок писателя.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. О. Б. Лебедева

Ольфакторная поэтика повести И. С. Тургенева «Затишье»

М. И. Краснянская

Алтайский государственный университет, г. Барнаул

Художественная картина мира И. С. Тургенева уникальна тем, что в ней воспроизводятся звук, цвет, а что самое главное — запах [1]. Ольфакторная образность И. С. Тургенева является предметом пристального внимания современных ученых, в научном творчестве которых определены основные принципы анализа и интерпретации языка запаха в художественном мире писателя.

Запахи в повести И. С. Тургенева «Затишье» можно классифицировать на две большие группы — запахи, выраженные эксплицитно, и запахи, выраженные имплицитно. Н. А. Рогачева считает, что даже номинативное выражение запаха выражает не «объективное» содержание. Это, как правило, внутренние реакции, которые могут быть вызваны посредством юношеских воспоминаний или наслаждением гармонией мира [2].

Ключевым источником ольфакторной поэтики в повести И. С. Тургенева является старинный сад в усадьбе Михаила Николаевича Ипатова. Сладкий запах цветущих лип, сирени, акаций, дубов, сосен, орешника в летнюю пору уже создают романтическое настроение и настраивают читателя на любовную историю. И. С. Тургенев показывает, что сад начинает иметь загадочную власть над Владимиром Сергеевичем Астаховым. Он еще не знаком ни с кем из семейства Ипатова, но на подсознательном уровне он уже в сетях этого места и людей.

Все эксплицитные запахи повести делятся на более мелкие подгруппы, самые важные из которых — запахи мужские и женские.

Вино, водка, табачный дым — с помощью этих запахов И. С. Тургенев изображает характер Веретьева. Здесь они несут отрицательные коннотации [3]. Герой сравнивает утро с вином, от него пахнет померанцевой водкой, а в конце повести Веретьев отправляется в туманную от табачного дыма комнату. Таким образом, И. С. Тургенев постепенно вырисовывает «погибшего» человека.

Запах цветов в повести «Затишье» играет ключевую роль в раскрытии женских образов. Марья Павловна говорит Астахову, что очень любит этот запах [4]. Однако здесь запах цветов — не столько женственность и кокетство, сколько трудолюбие и сила духа, ведь Марья Павловна режет сухие сучья в саду, копает грядки и не носит перчаток во время работы. Парадоксально, что, несмотря на использование автором мужского кода при описании Марьи Павловны, она становится «рабыней» мужчины, чувства любви.

Образ другой женской героини, Надежды Алексеевны, раскрывается полностью на балу у Гаврилы Степаныча [4]. На ней голубое платье с белыми цветами, а на голове — веночек из тех же цветов. Считалось, что только женщины способны изготовить зелье и приворожить избранника [1].

Таким образом, единый женский идеал персонифицируется у Тургенева в женских образах-персонажах, составляющих антонимичную пару [1]. Глубина чувства и мужское начало Марьи Павловны противопоставляются беззаботности и женственности Надежды Алексеевны.

Ольфакторная образность активно используется как художественный прием для передачи неживописных представлений [2]. В составе метонимии имплицитно выраженные запахи в «Затишье» могут обозначать даже положение в государстве. Например, Ипатов выписывает вина не из Москвы, а всего лишь из губернского города. В данном случае запахи выражены не прямо, а косвенно, оставляя в подтексте намеченную И. С. Тургеневым тему разоряющихся дворянских гнезд.

Таким образом, многообразные запахи в повести, выраженные и эксплицитно, и имплицитно, являются участниками основных событий, влияют на судьбу героев.

1. Козубовская Г. П., Фадеева Е. Н. Мифологема запаха в романе И. С. Тургенева «Дым» // Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/mifologema-zapaha-v-romane-i-s-turgeneva-dym> (Дата обращения: 25.02.2018).

2. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха. Автореф. дисс ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2011.

3. Бельская А. А. Обонятельный сегмент художественного мира романа И. С. Тургенева «Дым» // Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/obonyatelnyy-segment-hudozhestvennogo-mira-romana-i-s-turgeneva-dym> (Дата обращения: 19.02.2018).

4. Тургенев И. С. Затишье // Тургенев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. Повести и рассказы 1852–1868 годов. М.: Русская книга, 1994. С. 128–193.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент Е. Ю. Сафронова

**Образ Ивана Грозного в повести
И. С. Тургенева «Степной Король Лир»**

И. О. Волков

Томский государственный университет

В докладе рассматривается вопрос об особенностях творчества И. С. Тургенева второй половины 1860-х — начала 1870-х гг. Кризисное пореформенное десятилетие стало для Тургенева временем напряженных творческих поисков. В жанре повести он создает национальный тип русского человека, который обретает черты глубокого драматизма, выражающего суть современной действительности. Теория типизации, которая оформляется у Тургенева, тесно взаимосвязана со значением и содержанием традиций Уильяма Шекспира, что подтверждают письма и критические статьи указанного периода.

Показательным в этом отношении произведением оказывается повесть «Степной Король Лир» (1870). Она представляет собой опыт осмысления человеческой природы в категориях шекспировской образности через обращение к эпическому плану русской истории. Образ главного героя помещен в значимый для его интерпретации «текст» позднего Русского Средневековья и прямо соотносится с царем Иваном Грозным. Интерес писателя к личности Ивана IV вызван, во-первых, ее грандиозным историческим характером, а во-вторых, крайней противоречивостью содержания.

Во время работы над повестью в круг тургеневского чтения об эпохе Ивана Грозного входили труды С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова, Н. Г. Устрялова. Особая значимость придавалась писателем традиции Н. М. Карамзина. Вместе с научно-историческим контекстом интерпретации личности царя Тургенев был погружен и в художественно-публицистический: от трагедии «Борис Годунов» (1825) А. С. Пушкина и «Песни про царя Ивана Васильевича...» (1837) М. Ю. Лермонтова до «Рассказов из русской истории» (1869) А. Н. Майкова.

Эпоха Ивана IV становится временем зарождения рода Харловых. Главный герой гордо и самодовольно рассказывает о том, как его далекий предок швед Харлус «в княжение Ивана Васильевича Темного» приехал в Россию. Очевидное смещение имен князя и царя оказывается совершенно сознательной установкой героя.

В виде отдельных вкраплений в повести «Степной Король Лир» содержатся значимые указания на «царственную» природу главного героя. Большинство из них связаны со своеобразием его поступков и действий (в том числе и речевых), их символическим значением. Отдельного внимания за-

служивает пренебрежение к шведско-финскому подданству, которое выражает Харлов через определение «чухонский граф». Это наводит на параллель личных неприязненных взаимоотношений Ивана Грозного с королем шведским и герцогом финляндским Юханом III.

Образная связь провинциального помещика с русским царем усиливается в момент совершения героем раздела имения, когда он оставляет себе небольшой удел и называет его опричным. Сознательное отождествление введенной в 1565 г. политики опричнины с обыкновенным разделением поместья уже на уровне поэтики подтверждает образное соответствие между Мартыном Харловым и царем Иваном Грозным.

После написания и публикации повести Тургенев не оставляет свои размышления о личности русского царя. В 1871 г. в газете «Санкт-Петербургские ведомости» он помещает «Заметку о статуе Ивана Грозного М. Антокольского». В скульптурном изображении Ивана IV писатель находит живой отклик на свои собственные представления. Пристально вглядываясь в каждую деталь статуи, Тургенев в словесной форме выводит его психологический рисунок, который абсолютно точно соответствует созданному им образу.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Э. М. Жиликова

**Рецепция повести А. С. Пушкина «Гробовщик»
в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди»**

В. А. Берсенева

Томский государственный университет

Рецепция Ф. М. Достоевским творчества А. С. Пушкина и способы ее претворения в поэтике — разносторонне изученная тема, отмеченная именами выдающихся ученых. Не является исключением и ранняя проза Ф. М. Достоевского, насыщенные пушкинские влияния в которой неоднократно становились предметом внимания. Между тем в рецептивных отношениях «Повестей Белкина» и «Бедных людей» остается ряд недостаточно освещенных моментов, репрезентативных для логики диалога двух писателей.

Семантика самоослепления / самосознания позволяет включить в рецептивную сферу романа образ пушкинского гробовщика из «Повестей Белкина». Адриан Прохоров — герой из низшего сословия, который пытается подчеркнуть ценность своего существования. Конфликт последней, озвученный в защитной речи Адриана Прохорова, построен на несовпадении самооценки гробовщика с пренебрежительным мнением окружающих. От обиды он обращается за поддержкой к потустороннему миру, от обитателей которого и находит признание. Мир посмертия становится пространством, где открывается оскорбленная гордость и жажда самооправдания, столь близкая героям Ф. М. Достоевского.

В Макаре Девушкине проявлены черты самосознающего, «протестующего героя», который отказывается признавать свое униженное положение. Это вариант того «гордого человека», который, по замечанию Ф. М. Достоевского, впервые метко схвачен именно А. С. Пушкиным. Вместе с тем Ф. М. Достоевский находит в пушкинском тексте решение проблемы гордости, заключенное в смирении.

В философии «Повестей Белкина» за нежеланием смириться с существующим положением дел и попытками самовольно устроить свою судьбу стоит сомнение в Божием Промысле. Те герои, которые принимают его, приходят к благополучной развязке, остальных ждет жестокое наказание или урок. У Ф. М. Достоевского эта дилемма усложняется вопросом о праве на вмешательство в жизнь других людей — в виде своеобразной узурпации роли Отца Небесного.

Природа бунта Макара Девушкина определена не столько внешними факторами, сколько подспудными процессами самосознания. Девушкин постоянно находится в состоянии внутреннего конфликта, он подавлен чем-

то, что не может до конца объяснить, как не находит объяснения странная грусть Адриана Прохорова.

Тихий бунт Девушкина провоцируется «предательством» Вареньки, «подсунувшей» ему гоголевскую «Шинель». Оно стало причиной гневной речи и дальнейшей переоценки ценностей. Подобно Адриану Прохорову, «преданному» будочником Юрко и ощутившему свою неравноправную роль в обществе, с момента обиды Девушкин перестает довольствоваться званием переписчика бумаг. Он чувствует, как у него «формируется слог».

И образ будочника также не остается без внимания в «Бедных людях». Недалеко от дома процентщика Маркова Девушкин встречает будочника, негативная оценка которому дается героем, если не принять во внимание пушкинского претекста, едва ли не беспричинно. Насмешник Юрко отозвался в памяти Макара Алексеевича при столкновении с его коллегой-двойником.

Еще одним сближающим мотивом двух произведений выступает добровольный переезд, знаменующий начало действия: Прохоров перебирается в новый дом, где произойдет его сновидческое погружение в мир посмертия, Девушкин из прежней удобной квартиры уходит в тесное жилище, напоминающее гроб.

Образ сапожника как воплощения человеческой природы тоже мог быть подсказан пушкинским текстом. Таков в «Гробовщике» немец Готтлиб Шульц, поглощенный, подобно Прохорову, домашне-ремесленными хлопотами, но неизменно оптимистичный. По Девушкину, чью жизнь постоянно омрачают изношенные сапоги, это принцип существования всех людей — забота о хлебе насущном. С точки зрения Девушкина, сапоги — это еще и знак социального признания, к которому так стремится герой. В этом смысле претензия на статус покровителя и забота о сапогах — предметы очень близкие.

Так, контекст «Повестей Белкина», в частности повести «Гробовщик», подсвечивает душевную эволюцию Макара Девушкина — самосознающего героя и «тихого бунтаря». Прочтение пушкинских повестей возвращает в нем качества, от которых герои А. С. Пушкина страдают и погибают, если не находят в себе смирения. В последующих романах реминисценции «Повестей Белкина» будут сопровождать авторский анализ противоречий человеческой природы.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. В. С. Киселев

**Комплекс персональных мотивов в поэтике романа
Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»**

Н. С. Науменко

Новосибирский государственный университет

В докладе предпринята попытка выявить динамику персональных мотивов в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», а также исследовать соответствующие им тематические блоки. Интересующие нас мотивы связаны с основными персонажами романа: Иваном, Дмитрием, Алексеем и Федором Павловичем Карамазовыми, а также лакеем Смердяковым.

Помимо родственных связей, перечисленных персонажей объединяет «карамазовщина» — совокупность отрицательных антропологических качеств одной семьи, часть которых «кристаллизуются в символы» [1]. Изначально «карамазовщина» проявляется в «отце семейства» Федоре Павловиче, «сладострастнейшем человеке во всю свою жизнь» [2]. Психобиологической доминантой членов семейства Карамазовых и основной составляющей «карамазовщины» является именно сладострастие, которое в разных соотношениях передается карамазовским сыновьям. В характере Федора Павловича оно соединено с шутовством и, следовательно, с юродством, которое частично передается Алеше.

Более другим мотиву сладострастия подчинен Дмитрий Карамазов, который выступает носителем полярных истин. Он находит красоту даже в пороке и разврате, не отрицая вместе с этим эстетики божественного поступка. Такие противоречия Дмитрий объясняет тем, что в человеке слишком велико искушение страстями и в то же время — стремление избавиться от них. Мотив сладострастия приводит к любовному соперничеству между Федором Павловичем и Дмитрием, что актуализирует архетипический мотив хаоса, который, в свою очередь, связан с мотивом отцеубийства.

Отцеубийца Смердяков воплощает иную карамазовскую черту — подлость. Вдохновленный идеей вседозволенности, которую транслирует Иван, он не только убеждает того оставить отца в смертельной опасности, но и совершает страшный грех. Смердяков лишен способности к раскаянию, он пытается избежать наказания за преступление и призывает к ответу идейного вдохновителя. Это отличает его от Ивана Карамазова, который испытывает стыд и чувство вины. Одним из основных мотивов, сопровождающих образ Ивана, является мотив гордыни, что выражено, например, в адресованных ему словах черта: «Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?» [3]. С полюсом греховности этого персонажа

соотносит отказ от веры, повлекший за собой одержимость идеей вседозволенности.

Сладострастию Карамазовых в какой-то мере противостоит «дикая, ступенная стыдливость и целомудренность» Алеши [2]. Он молча переносит обиду и не держит зла, в нем эксплицитно не проявляется сладострастия, ему чужды подлость и жажда денег. Однако даже в его характере присутствуют негативные черты «карамазовщины», что отмечает Ракитин: «Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне — стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор» [2]. Двойственность персонажей, их внутренняя борьба и душевные противоречия, а также напряженные взаимоотношения друг с другом и запутанные ситуации, которые они же и провоцируют, коррелируют в романе с архетипическим мотивом хаоса, одним из основных в творчестве Ф. М. Достоевского. Даже в сердце кроткого Алеши есть место для «карамазовской червоточины» и «бесенка», однако благодаря вере в Бога и наставлениям старца Зосимы он не попадает под влияние греховной сферы [2]. Алеша менее всех подвержен хаосу и влиянию «карамазовщины» и соотносится с полюсом святости в романе — в противовес полюсу греховности, к которому тяготеет большинство персонажей. С мотивом целомудрия в образе Алеши неразрывно связан мотив стыда, который проявляется в его психологическом варианте — стыдливости, как черте личности. Непорочность и духовная чистота также соотносят Алешу с полюсом святости — в противовес карамазовскому сладострастию.

Таким образом, составляющие сущность «карамазовщины» мотивы — сладострастие, подлость, гордыня и юродство — в разных соотношениях проявляются в образах основных персонажей, образуя сложный комплекс, истоками которого служат архетипические мотивы хаоса и отцеубийства. В представлении Ф. М. Достоевского одним из способов преодоления греховности является духовное «делание», выраженное в актах раскаяния, обретения веры и установления связи с почвой. Мы убедились, что в финале романа к «божественной» сфере тяготеет и Дмитрий Карамазов, укрепившийся в вере и прошедший испытание мытарствами. Композиционно это оформлено как последовательность глав с соответствующими названиями.

1. Беллэн П. Л. Структура «Братьев Карамазовых». СПб.: Академический проект, 1997. С. 40.

2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1991. Т. 9. С. 5–570.

3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1991. Т. 10. С. 259.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Л. Н. Синякова

**Структура образа Евгения Иртенева в повести Л. Н. Толстого
«Дьявол»: художественно-антропологический аспект**

А. О. Бессонова

Новосибирский государственный университет

Художественная антропология — активно развивающееся направление в современном литературоведении. Антропоцентричность русской классической литературы требует рассмотрения ее основного концепта «человек» в структурно-системной целостности.

Существует множество исследований, посвященных позднему творчеству Л. Н. Толстого (М. Ю. Белянин, Г. Я. Галаган, Т. А. Касаткина, Е. В. Николаева и др.). Однако рассмотрение толстовских произведений в аспекте художественной антропологии до настоящего времени остается одной из актуальнейших научных задач.

В целом для позднего Л. Н. Толстого характерно пессимистическое умонастроение. Писатель обращается к созданию религиозно-философских сочинений «Исповедь» (1879), «Соединение и перевод четырех Евангелий» (1902) и др. Активное богоискательство, разочарованность в политической и социальной обстановке в России, противоречивость и стремление к социальному и моральному обличению составляют ведущие тенденции толстовского творчества в период 1890–1900-х гг. Важными вопросами становятся вопросы семьи, брака, плотского и духовного начал в любви, что отразилось и в дневниках писателя.

Как раз в это время появляются такие произведения, как «Крейцера соната» (1887) и «Дьявол» (1889). Чуть позже Л. Н. Толстой обращается к написанию «Отца Сергия» (1890). Во всех трех повестях базовыми антропологическими оппозициями являются «душа — тело», «дух — плоть», которым сопутствуют мотивы греха и стыда.

В повести «Крейцера соната» главный герой Позднышев в исповедальной манере рассказывает о своей семейной трагедии. Интимно-личную проблему он при этом возводит в разряд социальных, развенчивая современные представления о семье и браке. По тому же пути идет герой повести «Дьявол» Евгений Иртенев.

Этот персонаж лишен твердого нравственного мировоззрения. Оказавшись в замкнутом пространстве деревни, Иртенев полностью сосредотачивается на хозяйстве и своем финансовом благополучии и не пытается осмыслить собственных духовных ориентиров и обдумать свое положение. Герой действует в соответствии со своими инстинктами, поддаваясь одолевающему его плотскому началу. При этом Евгений не раз приводит

различные самоуспокоительные доводы, намеренно ставя себя в положение человека, который не несет ответственности за овладевшую им плотскую стихию. В этом отношении ведущий персонаж не представляет собой личности, способной на осознанный выбор. В дальнейшем Иртенев может лишь бороться с одолевающим им вожделием, рационально аннигилировать его, но не контролировать.

Олицетворением той «дьявольской» силы, которой пытается противостоять Евгений Иртенев, является Степанида, чей образ на протяжении всей повести наделяется соответствующими коннотациями. Об этом говорят многие параметры образа: портрет, система колоративов и др. Более того, хотя долгое время Иртеневу не удастся идентифицировать ту силу, во власти которой он оказался, в одном из вариантов финала герой дает ей имя — дьявол, соотнося его с образом Степаниды.

Однако демонизация образа героини происходит в первую очередь в восприятии Иртенева. Герой находится в плену своей плоти. Степанида лишь воплощает собою похоть и влечение, которые изначально были свойственны и привычны для натуры Евгения. Не образ героини владеет им, а плотское желание.

Образ Лизы, жены Иртенева, также наделен знаковым контекстом. Лиза олицетворяет собой идею супружеской жизни в целом: ее покой, неизменность и в какой-то мере тусклость.

Основной конфликт в мировосприятии героя заключается в том, что он достаточно нравственен, чтобы осознавать, что связь между ним (уже женатым человеком) и Степанидой — моральное преступление; но неспособность совладать с плотским желанием доказывает Иртеневу его нравственную несостоятельность.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Л. Н. Синякова

**Жанр календарного рассказа
в прозе А. П. Чехова: сюжет о «визитерах»**

Я. О. Козлова

Новосибирский государственный университет

Начиная с 20-х гг. XIX в. в отечественной литературной среде наблюдается возрастание интереса к календарной словесности, куда относились произведения, обладающие определенным сюжетным наполнением и приуроченные к конкретному времени года или празднику. Периодические издания не могли обойти вниманием подобное явление. К 1880-му году календарная словесность переживает настоящий подъем: в газетах и журналах печатаются рассказы, новеллы, сценки, фельетоны, стихотворения и проч., связанные с рождественской, святочной, пасхальной или новогодней тематикой. На этой почве, по мнению Е. В. Душечкиной, и было сформировано «календарное» мышление раннего А. П. Чехова [1].

Как известно, литературная карьера писателя и драматурга началась с коротких заметок, комических новелл и рассказов анекдотического характера, которые Чехов отправлял в различные юмористические журналы («Осколки», «Будильник», «Зритель» и т. п.). По требованию издателей писатель был вынужден постоянно ориентироваться на «сезонность» и «календарность» своих произведений с целью привлечения большего количества читателей. Так, мы находим множество текстов, приуроченных как к церковному, так и к светскому, сельскохозяйственному календарю: «Петров день», «Весной», «Святой ночью», «Красная горка», «Двадцать девятое июня» и т. д., однако особенное место в раннем творчестве А. П. Чехова занимают различные святочные и новогодние рассказы, среди которых можно выделить так называемые «новогодние побрехушки», где писатель высмеивает устаревший ритуал праздничных визитов поздравлений.

В докладе мы проанализируем несколько ранних комических новелл А. П. Чехова, где встречается сюжет о «визитерах»: «Орден», «Либерал», «Раз в год», «Праздничная повинность», «Новогодние великомученики», «Новогодняя пытка». Все они были написаны в период с 1883 г. по 1887 г. Кроме того, в эту группу может быть отнесена бесфабульная зарисовка «Визитные карточки», персонаж которой не сам наносит визиты distinguished лицам и не ожидает гостей у себя, а знакомит читателей с визитками комического содержания, присланными знакомыми.

В названных выше текстах, как и во всех произведениях писателей конца XIX в., обращавшихся к календарным жанрам, наблюдается изменение жанрового канона. Календарные рассказы оказываются оторванными от

фольклорной традиции, они подвергаются литературной обработке. В них отсутствует элемент описательности, нет строгого композиционного рисунка и развернутых характеристик персонажа. Появляются юмористические и даже сатирические элементы, высмеивающие мещанский быт, старые нравы, господствующие в обществе того времени. Возникают парадоксальные сюжетные линии, комизм ситуаций и положений. Сама суть календарных праздников меняется. Так, чеховскими персонажами в указанных произведениях Новый год воспринимается как тяжкая повинность, «картина ада в золотой раме» [4], которую должны отбывать чиновники, нанося визиты власть имущим не из-за уважения и искреннего расположения, а исключительно потому, что «так принято». Добиться особого комизма и парадоксальности происходящего А. П. Чехову помогает так называемая «чеховская деталь», мелкая подробность, за которой скрывается глубинный смысл. Например, в «Новогодней пытке» и «Новогодних великомучениках» упоминаются «кусочки фраков» и непременный орден «Станислава», владельцы которого создают кутерьму и попадают в неловкое положение. А. П. Чехов также иронично описывает пожилых вдов и старых помещиков, с нетерпением ожидающих визитеров.

На примере нескольких комических новелл раннего периода творчества писателя мы попытаемся показать видоизменение жанра календарного рассказа к концу XIX в. и его бытование в периодической печати, а также угадать в газетных юмористических зарисовках будущность зрелого А. П. Чехова.

1. *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина. СПб.: СПбГУ, 1995. 258 с.

2. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 2. 580 с.

3. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 3. 682 с.

4. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 4. 544 с.

5. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 6. 736 с.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Л. Н. Синякова

Поэтика сюжета об апостоле Петре в русской литературе

И. Н. Илюшин

Томский государственный университет

Анализ художественных текстов русской литературы, пронизанных религиозной тематикой, зависит от осмысления большого историко-культурного контекста. При этом евангельский сюжет об апостоле Петре и его трансформация в русской литературе, очевидно, семантически связаны, но все же внутренне различаются между собой. Эти различия проявляются на таких уровнях образного преломления в литературе, как авторская рецепция сюжета об апостоле Петре (ранее автор исследования обращался к творчеству Чехова), его презентация в фольклорной традиции и в Петербургском тексте русской литературы (А. М. Ремизов «Украш-венец»).

1. Сакральный сюжет об апостоле Петре

В Евангелиях и Деяниях апостолов данный сюжет осмысляется как сюжет инициации. Он включает в себя а) призвание Симона; б) его ученичество у Христа и смена имени на Петр; в) его предательство, покаяние и прощение; г) его апостольское служение после смерти Христа в качестве главы христианской церкви (в литературе, как правило, осмысляется только один из этих элементов).

2. Фольклорные тексты об апостоле Петре

В русских народных легендах (например, А. Н. Афанасьев «Христос-странник») о Петре говорится в контексте его ученичества у Христа, где учитель всегда выше своего ученика. Притчевая коммуникативная ситуация указывает на доминирующий учительный дискурс, который проявляется с помощью аллюзивных отсылок к притче о блудном сыне и поучительному дискурсу в ней, разделяя тем самым участников коммуникации на поучающего и поучаемого.

3. Сюжет об апостоле Петре в рассказах А. П. Чехова

В «Студенте» А. П. Чехова акцентируется момент испытания самого Петра, в «Архиерее» — тоже испытание, но только в проекции на испытание верой архиерея Петра.

При этом, обращаясь к историко-культурному контексту, невозможно обойти стороной основные моменты процесса формирования Петербургского текста в русской литературе. Если рассматривать историю культуры как систему символов, можно обнаружить, что среди этой системы выделяется конструируемый художественными текстами миф о Петербурге. Интересен тот факт, что лейтмотивы мифологических циклов, с которыми связан Петербургский текст, также коррелируют с евангельским сюжетом об апо-

столе Петре (например, повесть Б. Пильняка «Повесть Петербургская, или Святой-Камень-Город»).

Такое явление, как Петербургский текст русской культуры, исследовали Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, В. Н. Топоров и др. Так, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский в статье «Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого» выделяют категорию «город-имя» и раскрывают связь образа города с его концентрическим (имеющим общий центр) и эксцентрическим (не имеющим общего центра) положением в знаковом пространстве. Результатом этого важного замечания явился вывод о том, что город как знак семантически может затрагивать не только категорию пространства, но и рассматриваться как «имя-образ» вне его контекста. И с этой точки зрения связь между двумя парадигмами «Санкт-Петербург — город святого Петра — святой апостол Петр» и «Санкт-Петербург — святой город Петра — Петр I» также оказывается репрезентативной.

Связь сюжета и мифа в данном случае раскрывается через реализацию семантики имени Петр (Камень) и через идею духовного и государственного служения человека миру. Петр как старший из апостолов и глава христианской церкви, несущий через Слово спасение миру, соотносится с именем императора Петра как главы русского государства и основателя нового города, возведенного посреди воды из камня. Мысль о духовной деятельности, соединенной с деятельностью государственной, практической, воспринимается как единство Слова и Поступка. Само же это единство становится знаком подлинной Веры, своего рода Камнем Веры.

Петербургский миф связан с именем апостола Петра и императора Петра, то есть имеет сакральное, религиозное и светское, государственное измерение. Оба этих начала присутствуют в петербургском мифе и могут реализовывать то одно, то другое, то оба значения сразу. Мифы по своей природе дуальны, поэтому космогонический миф о Петербурге тесно связан с мифом противоположным — эсхатологическим. Образ апостола Петра используется в создании космогонических и сотериологических мифов о Петербурге, а образ Петра I связан в большей мере с космогоническими и эсхатологическими мифами и мифом о культурном герое.

Определив структурные особенности сюжета об апостоле Петре в Новом Завете, нам важно посмотреть, какие элементы из этого сюжета входят в поле русской литературы. Т. е. нас интересует связь литературы и религии и то, что русская литература (на данном этапе работы в зеркале фольклорных текстов, чеховских произведений и петербургского текста) из этого религиозного сюжета воспринимает, осваивает, на какие духовные запросы русской литературы и культуры этот сюжет отвечает.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. И. А. Поплавская

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВВ.

УДК 821.161.1

Категория редукции в поэтике А. П. Чехова (повесть «В овраге»)

М. Э. Новикова

Новосибирский государственный педагогический университет

«В овраге» — повесть, принадлежащая к позднему периоду творчества А. П. Чехова. Впервые она была опубликована в первом номере журнала «Жизнь» за 1900 год.

Ведущим принципом организации художественного целого повести является, на наш взгляд, принцип редукции. Редукция — сложное понятие, в основе которого лежит постепенное упрощение; иногда под редукцией понимают постепенную утрату каких-либо структур.

Цель нашего доклада — рассмотреть мотивировку и происхождение этого процесса и влияние его на события в квазиреальности повести А. П. Чехова «В овраге».

Демонстративность данного принципа проявляется в тексте уже на уровне характеристики персонажей, почти каждый из которых отличается неким «умалением» картины мира или физическим недостатком.

В. Шмид в своей работе «Проза как поэзия» связывает редукцию с дефицитом событий и, как следствие, «мотивировкой познания в момент смерти». В рассматриваемой повести тезис немецкого нарратолога может быть проиллюстрирован на примере Григория Петровича Цыбукина. Хотя его прозрение не является полным, «так как [он] по-прежнему не любит мужиков», оно все же имеет последствия и обнажает в герое другое качество, нежеле в начале повествования: «Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали, и глаза были полны слез». Григорий Петрович раскаивается в том, что не смог противостоять Аксинье и допустил смерть Никифора, а затем позволил ей выгнать Липу. Он совершает своеобразное покаяние, исповедь грехов, которые ему отпускаются, после «преломления хлеба»: «Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему». Следующая за этим эпизодом пейзажная зарисовка выступает в роли своеобразного параллелизма, мы понимаем, что герой близок к смерти, и его *прозрение* не может повлиять на события.

По мнению А. Д. Степанова, «препятствиями-раздражителями [диалога] служат речевые дефекты и косноязычие героев», к этому можно добавить и уже отмеченную нами редукцию органов чувств. Старший сын Григория Петровича Цыбукина Степан лишен слуха, что, однако, не мешает ему задавать окружающим вопросы, хотя ответов он не слышит, а также другим

героям обращаться к нему. Т. е. полноценная коммуникация при подобных обстоятельствах никак не может быть осуществимой.

В противовес нарушениям взаимодействий героев друг с другом Степанов приводит позитивный пример общения — это общение с собой: «Наиболее полное общение возможно при автокоммуникации», т. е., как считает ученый, наиболее комфортное и беспрепятственное общение происходит у героя только с самим собой. Однако, на наш взгляд, данный аспект имеет исключения. Например, в одном из эпизодов глухой Степан подносит к уху подаренные ему золотые часы, чем проявляет неумение адекватно оценивать свои возможности и, как следствие, неспособность к самоанализу: «Глухому Степану Хрымины Младшие подарили золотые часы, и он то и дело вынимает их из кармана и подносит к уху». Таким образом, провал коммуникации обнаруживается и на уровне восприятия героями самих себя и используется как анекдотическая ситуация, осуществляемая через прием редуцирования.

«В овраге» — одно из произведений, где анекдот тесно граничит с притчей. При этом проявление данных первичных жанров выступает своеобразными компенсаторными механизмами редукции.

Основу притчи чаще всего составляет библейский сюжет, что мотивировано мифотектоническими связями. В данной повести это легенда о строительстве Вавилонской башни: в эпизоде встречи Липы с фирсановскими мужиками, один из них носит имя Вавила, что отсылает к названию библейского Вавилона.

О притчевости «В овраге» писал и С. Я. Сендерович в работе «Чехов с глазу на глаз», указывая на появление проекции битвы Георгия Победоносца со Змеем, специфически трансформирующейся у Чехова. Таким образом, по мнению Сендеровича, Чехов представляет своеобразный религиозно-экзистенциальный феномен русской духовной жизни деревни.

Если анекдот ситуативен и эпизодичен, то притча накладывается на все повествование и является главенствующим жанром в этом произведении.

Итак, проанализировав прием редуцирования и его влияние на цепь событий в произведении, мы пришли к следующим выводам.

1. Редукция — характерное явление поэтики Чехова, которое в данной повести проявляется, прежде всего, через психофизические ощущения героев, осуществляя различные функции.

2. Возникновение редукции может быть обусловлено релятивным озарением перед смертью.

3. Редукция используется как средство демонстрации провалов коммуникации и указывает на жанр притчи.

4. Редукция также может указывать и на крах автокоммуникации и, как результат, неспособность к самоанализу, что создает анекдотическую ситуацию.

5. По отношению к редукции компенсаторным механизмом выступают первичные жанры анекдота и притчи.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент Н. А. Муратова

Особенности поэтики абсурда в «Случаях» Д. Хармса

А. А. Отинова

Новосибирский государственный педагогический университет

В словаре Н. Д. Тмарченко термин поэтика абсурда (лат. *absurdus* — нескладный, негармоничный) трактуется как разрушение в художественном тексте логических и ассоциативных связей, ведущее, с обыденной точки зрения, к бессмыслице и вместе с тем стимулирующее столкновение смыслов и порождение новых.

Применительно к творчеству Д. Хармса категория абсурда используется очень часто. Ольга Буренина говорит о том, что в 20–30-е гг. в кружке «чинарей», куда входил Д. Хармс, была разработана теория речевой бессмыслицы. В этом, первом понимании абсурд включает в себя такие семантически близкие слова, как *абракадабра*, *бред*, *бессмыслица*, *вздор*, *заумь*, *нонсенс*, *чепуха*, *чушь*, которые обозначают не то, что лишено смысла, а то, в чем смысл уловить трудно или почти невозможно.

По мысли М. Ямпольского, творчество Хармса можно описать через категорию абсурда: «Система «переворачивания», обращения, превращения верха в низ, а низа в верх, вся система нарушения ассоциативных цепочек, столь важная для хармсовской поэтики, исходит из фундаментальной упорядоченности мира».

Проанализировав «Случаи», мы выявили, что для поэтики абсурда в данном сборнике характерны особая телесность, мотив исчезновения тела и мотив театральности.

В «Случаях» происходит деформация телесного образа человека, а именно органов зрения, лица и головы. Более того, тело персонажа в данных произведениях «стремится к исчезновению» при помощи различных средств. Так, в рассказе «Математик и Андрей Семенович» текст композиционно построен в виде пьесы и имя в первой реплике выглядит так: «Андрей Семенович», во второй — «Андрей Семен.» и далее — «Андр. Семен», т. е. герой исчезает на «графическом» уровне. Также в текстах телесный образ представлен неполно, разрозненно — через рассечение тела происходит смерть героев.

Телесность у Хармса имеет прямую связь с философией абсурда. Тема деформированного зрения связана с философским представлением о мире, о котором пишет Жаккар: мир недоступен во всей его целостности, человек может видеть лишь отдельные его части. Герои в рассказах видят мир деформировано, по частям.

Событие смерти в литературе абсурда воспринимается как норма данного мира, тогда как жизнь является антинормой. Смерть тела приводит к приравнению человека к материальному началу, ее можно трактовать как стремление к нулю, что порождает «череватую бесконечность» возможностей.

Событие сценического исчезновения можно трактовать как смерть героя. Об этом пишет О. М. Фрейндерберг, интерпретируя «вход, приход как идею бога, а уход — как идею гибели». Несмотря на то, что ОБЭРИУТЫ декларировали отказ от традиционных форм искусства, принцип построения текстов Хармса в этом отношении повторяет принцип построения античных трагедий. Но этот принцип дан в комическом ключе и подчеркивает идею абсурда: действие не может иметь результата, т.к. далее неизбежно следует его повторение. Прием нарушения причинно-следственных связей делает каждое событие равновозможным, т. е. абсолютно любое событие может как случиться, так и не случиться.

Таким образом, было выявлено, что главными художественными приемами «Случаев» являются особая деформированная телесность персонажа, мотив исчезновения субъекта и мира, понимание смерти как обыденного события, повторы действий персонажей и нарушение причинно-следственных связей.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Г. А. Жиличева

**Дискурсивные стратегии в повести
С. Д. Кржижановского «Штемпель: Москва»**

М. П. Сингх

Новосибирский государственный педагогический университет

Повесть С. Д. Кржижановского «Штемпель: Москва» обладает сложной дискурсивной природой: иронический дискурс повествования смешивается с «исповедальным». Рассказчику присущи ретроспективные размышления: «Даже странно: в первый день, когда, оттянув плечо чемоданом, я смотрел с Дорогомилковского моста на кучу домов под кучей огней...». Он не успевает за Москвой, в которой «что ни день» меняются обложки, вывески — городской текст, трансформирующий Москву в «огромный спутанный клуб», которому и уподобляется нарратор. Игровому «я» присущи попытки заполнить собою ролевую границу: «Понемногу я стал втягиваться в эту игру души с пространством...». Таким образом дискурс, реконструированный героем, является проекцией его самого, он сам становится текстом: «Да, для того, чтобы начать бы т ь в строках и строфах, надо перестать быть во времени и пространстве: имена говорят лишь о тех, которых нет».

Текст повествователя «теряется» за текстом города, становится его частью. Повествователь сливается с Москвой и повторно шифрует ее, но уже собственными знаками. Ракурс зрения нарратора настроен на восприятие знаков города. Москва, которая для героя соответствует всему миру, в то же время является и текстом, что коррелирует с эстетикой барокко, где за каждым предметом и явлением скрывается его символическое значение.

Несмотря на то, что герой прочитывает текст города, их диалог постоянно прерывается, возникает метастратегия диалогического разногласия. Дискурс города, создающий закон, по которому живут все безликие жители Москвы, присутствующие в тексте в виде «других», «такие же вот, как и я» и т. д., предопределяет и цензурирует жизнь в Москве.

Дискурс города программирует персонажей на «додумывание» и интерпретацию полученного сообщения, однако Москву невозможно понять до конца. Нельзя предугадать, как изменятся существующие надписи, стабильна только одна функция городских текстов: «они берут пустоту и одевают ее».

Исповедальная модальность дискурса проявляется в произведении, главным образом, на композиционном уровне. Повествователь отправляет свои письма получателю, строит свой монолог-исповедь. На возможные ответы адресата, указаний в письмах, кроме последнего, нет. Герой создает коммуникативную стратегию понимания, в этом цель его писем: «Это-то вы простите и поймете, милый друг, потому что вы... милый друг».

Написание каждого письма спровоцировано происшествием, связанным с «поисками» Москвы. Однако модус согласия между городом и героем-повествователем отсутствует — воспринимающее сознание отчаянно пытается понять креативное, но в итоге не получает ничего, кроме мучительного уединения со словами. Таким образом формируется стратегия провокации, характеризующаяся модальностью мнения, игровым взаимодействием с читателем, авантюрной картиной мира.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. Г. А. Жиличева

**Репрезентация героев А. Платонова
в контексте неофрейдизма: религия vs. вера**

И. В. Сонич

Томский государственный университет

В понимании Эриха Фромма религией можно назвать «любую разделяемую группой систему мышления и действия, позволяющую индивиду вести осмысленное существование и дающую объект для преданного служения» [1]. Согласно этому определению, с психологической точки зрения любая идеология, имеющая последователей, будет одновременно являться еще и религией.

Фромм разделяет религии на авторитарные и гуманистические — такое деление может относиться как к теистическим, так и к нетеистическим религиям. Основание для такого деления — отношение чего-либо высшего к человеку: авторитарные религии подавляют человека, обязательным условием является подчинение богу или некому феномену; гуманистические религии, наоборот, считают высшей целью счастье человека, которое может быть достигнуто посредством его самореализации, раскрытия способностей и положительных качеств.

Религия как определенный способ мышления и действия не может оказывать влияние на индивида. Так, герои произведений Андрея Платонова становятся понятнее, если мы рассмотрим их действия в контексте их религиозных убеждений.

В произведениях «Родина электричества» [2] и «На заре туманной юности» [3] мы можем найти примеры как авторитарной, так и гуманистической религии. Когда главный герой рассказа «Родина электричества» подходит к деревне Верчовке, первое, что он видит, — крестный ход, впереди которого шел «обросший седою шерстью, измученный и почерневший поп». На его лице было «озлобление и отчаяние». Поп угнетен своей же религией — это становится ясно из его внешнего описания. Его действия описаны как безнадежные: «махал кадиллом на *дикие, молчаливые* растения», «в своем обращении в *глухое* сияние солнца». Толпа, следовавшая за попом, тоже оказывалась в безысходном положении: «народ крестился в *пространство*» — отсутствует даже объект, на который направлены действия людей; люди напуганы «бесконечностью мира и слабостью ручных иконных богов».

В не менее беспомощном и угнетенном состоянии пребывает и тетка Ольги в рассказе «На заре туманной юности»: она помешана на материальном — ее религия не теистична, но авторитарна. Племяннице она совершенно не рада и встречает ее вопросом: «Ты что сюда явилась?» Узнав о смерти сестры, она отвечает практически равнодушно: «Наша родня вся недолго-

вечная» — тетка не сожалеет о случившемся, ей нет дела до других, если это не касается ее достатка. Понимая, что теперь ей придется предоставить Ольге ночлег и покормить ее, тетка «вздыхает мужу»: «От своих детей бог избавил, зато нам их родня подсыпает». Из-за того, что вся ее жизнь была ограничена материальным, она ощущает себя уже мертвой — «Все одно, жить теперь мне — не судьба...» — и теряет себя как человека — «Уж ты видишь, какая я стала — совсем на человека не похожа...»

Противоположность попа, следующей за ним толпы и Ольгиной тетки — главный герой «Родины электричества». Именно он отправляется в эту деревню, чтобы действительно решить проблему засухи. Главный герой — простой рабочий, проходящий практику; когда он вместе с председателем губисполкома читает письмо из сельсовета, понимает, что «надежда на будущий мир коммунизма» — «надежда, единственно делающая нас людьми» — «превратилась в электрическую силу» (с помощью усовершенствования маленькой электростанции герой может спасти деревню от засухи). Героем и председателем руководит религия — их вера в коммунистическое будущее. Главный герой и местный механик устанавливают систему орошения — первая попытка оказывается неудачной. Несмотря на то, что неудача была связана с отсутствием необходимых инструментов и материалов, герои выслушали жалобы людей со стыдом, но «без боязни» — они знали, что, приложив еще усилий, они смогут усовершенствовать установку и исправить положение. Их религия содвигала их именно на *деятельность*; и только эта деятельность могла повлиять на внешний мир.

Саму Ольгу тоже можно противопоставить людям, подчинившимся авторитарным религиям. Ольга осталась без родителей, когда ей было 14 лет, но она продолжила жить; добравшись до тетки и поняв, что у нее не сможет остаться, она уходит и начинает обучаться в университете. Когда настает сложный период, она берет на себя ответственность за пропитание для себя и своей соседки Лизы. Апофеозом ее веры становится готовность пожертвовать своей жизнью для того, чтобы остановить оборвавшийся состав. Она не боится смерти, ее главная забота — остановить состав, полный красноармейцев — «пусть за меня все люди на свете живут...»

Таким образом, герои, придерживающиеся гуманистических религий, способны повлиять на внешний мир, изменить его в лучшую сторону, потому что они не ограничены служением чему-либо, они — те, кто готов прийти на помощь.

-
1. *Фромм Э.* Психоанализ и религия. Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат. 1990. С. 143–221.
 2. *Платонов А.* Родина электричества. Litres, 2017.
 3. *Платонов А.* На заре туманной юности. Litres, 2017.

Научный руководитель — О. А. Глушенкова

Геронтологические мотивы в творчестве О. Э. Мандельштама и Н. А. Заболоцкого

А. Е. Трошина

Алтайский государственный педагогический университет

Актуальность представленной работы состоит в необычности «философии старости», представленной в поэтических текстах О. Э. Мандельштама и Н. А. Заболоцкого. В статье приводятся и анализируются не только поэтические тексты, но и воспоминания современников, которые доказывают биографическую основу появления данных мотивов. Осуществляется попытка проведения параллели между особенностями геронтологических мотивов у двух поэтов, не связанных общностью времени и поэтики.

Данная тема изучается на основе раннего творчества О. Э. Мандельштама, раннего и зрелого Н. А. Заболоцкого. Методологической базой послужили работы В. В. Каблукова, И. Е. Сурат, О. А. Лекманова, воспоминания современников.

Мотивы старения, увядания обнаруживаются уже в первом сборнике стихотворений Мандельштама «Камень» (1908–1915). В стихотворении 1908 года «Только детские книги читать...» О. Э. Мандельштам затрагивает мотивы конца жизни, усталости от нее: «Я от жизни смертельно устал». Мотивы конца жизни перекликаются с мотивами детства, восприятия мира глазами ребенка («Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять»). У Мандельштама возникает пространство, отделенное от реального мира природой — «...я качался в далеком саду...». Сад — это хронотоп Рая. Так, пространство лирического «я» приобретает черты идеального места, наполненного особым содержанием. Возвращение к детству происходит и в финале стихотворения: «качался...на простой деревянной качели». Лирическое «я» теряет способность адекватно воспринимать окружающий мир: «И высокие темные ели // Вспоминаю в туманном бреду». Лирическое «я» словно находится в пограничном состоянии: он еще не видит тот мир, но уже и этот мир не воспринимается им в полном объеме, отсюда возникает своеобразный мотив слепоты, который отчетливо зазвучит у Заболоцкого в стихотворении «Слепой» (1946).

Образ лукавого старца, в котором гармонично сочетаются внешний вид пожилого человека с детским озорством, отображен в стихотворении Мандельштама 1913 года «Старик». В глазах — «лукавый», «детский» «огонек», что еще раз возвращает к феномену восприятия старости через возвращение к детству. Состояние детскости, веселья и непосредственности, игры продолжается в дальнейших строках — «нацепил» «турецкий платок», «несвязные слова», все это отсылает к поэтике балагана, карнавала.

Имя и фамилия поэта этимологически связаны с библейскими старцами. «Мандельштам» в переводе с идиш означает «ствол миндаля» и соотносится с миндальным жезлом первосвященника Аарона, который, согласно Библии, расцвел в скинии пророков (Числа 17.1-10) и, как утверждает исследователь И. Е. Сурат, «явил собой чудо, которым Господь отметил избранника». А «имя «Иосиф» на иврите означает: «Бог да умножит». Кроме этого Иосиф — пророк, толкователь снов, переселившийся весь род Израиля в Египет, в округ Гесем. В стихотворении «Отравлен хлеб, и воздух выпит» (1913) Иосиф упоминается в одном семантическом ряду со словом «тоска» — «...Иосиф...// Не мог сильнее тосковать».

Проявление геронтологических мотивов, изображение старцев в творчестве О. Э. Мандельштама отнюдь не случайно. Есть целый ряд воспоминаний современников, среди которых К. Чуковский, Б. Зубакин, В. Шкловский, Р. Ивнев, А. Ахматова, Н. Штемпель — все они подчеркивают, что внешне Мандельштам, действительно, походил на старца, патриарха, но было ощутимо, что внутри него горит огонь, глаза по-детски сияют.

Геронтологическим мотивам и образам уделяется значительное внимание и в творчестве Н. А. Заболоцкого. Образ слепого старика из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Слепой» (1946) привлекает к себе внимание. Он лишний во всем окружающем его мире, существует в своем пространстве. Люди не понимают и не принимают его — слишком торопятся, но, прикасаясь с миром героя, преображаются: «...напев его грустно-сердитый, // Ударяя в сердца, // Поражает прохожих на миг». Фольклорность образа старика ощущается не только в особой атмосфере, царящей вокруг него, но и в характеристике, которую дает ему автор. Герой лишний, он словно возник из ниоткуда, явился из другого, сказочного мира — «он торчит у ворот» «с головой непокрытой». Вокруг него шумит жизнь («А вокруг старика // Молодые шумят поколенья...»), но он так и остается недвижим, суров и печален, в этом его предназначение — «В глубине векового тумана, // Научился смотреть // В вековое лицо темноты...».

Наряду с мотивами слепоты и старости звучит у Заболоцкого мотив преодолимости творческого рока. Если Муза выбрала человека, то ему уже никак не изменить свою жизнь: «Никогда не хотел // Подчиняться я власти твоей...». Муки творчества, поиск своего творческого пути ведут от слепоты к прозрению. Этот мотив отчетливо проявляется в последней части стихотворения — «...сама ты мне душу пронзила», «...ты сама указала мне // На великое чудо земли». В финале стихотворения образ слепого старца вполне может соотноситься с образом великого «слепца» Гомера, прародителя всех поэтов, и финальное восклицание звучит уже не как благословение на творчество одного человека, а всех людей, способных создавать что-то новое.

Единство мотивов творчества с геронтологическими мотивами обнаруживается и в стихотворении «Поэт» (1953). Вновь создается отдельное про-

странство — в центре его «старый дом», его ограждают от всего остального мира «черен бор», «поле да овсы». Поэтом разрабатывается весьма интересный образ — «юноша с седою головой». Возникает переключка двух поэтов. Внешне показан старец («седою головой»), но внутренне он ощущает себя молодым. Старость и свежесть соединяются и на уровне деталей — «старинный медальон» и «ромашка полевая». Завершается стихотворение вновь изображением темных лесов и полей, Заболоцкий создает кольцевую композицию по принципу концентрических кругов — внешнее окружение (лес, поля) — старый дом — внутренний мир лирического «я».

Научный руководитель — д-р филол. наук, доцент Е. А. Худенко

**Литературное слово и его «киноперевод»
(по материалу одного эпизода романа «Мастер и Маргарита»
М. А. Булгакова и его экранизаций)**

Р. И. Мосейков

Всероссийский государственный институт кинематографии

Эстетическая теория Ивана Смеха гласит: «Прекрасным может быть только то искусство, которое представляет собой что-то новое по содержанию, по форме, или же является новым сочетанием содержания и формы» [1]. Роман «Мастер и Маргарита», безусловно, является уникальным с этой точки зрения произведением, но являются ли таковым его экранизации?

Рассмотрим первый эпизод романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова (1–3 главы) и его же в двух отечественных экранизациях — в фильме Ю. В. Кары 1994 г., ТВ-сериале В. В. Бортко 2005 г., и зарубежных — «Пилат и другие» А. Вайды 1972 г. и четырехсерийном телефильме М. Войтышко 1988–90-х гг.

Экранизация художественного текста — это перевод произведения на киноязык, выражение позиции режиссера кинематографическими средствами, выбор которых направлен не только на отражение идей оригинального произведения, но и отношения режиссера к поставленным в произведении проблемам. Такие художественные приемы, как описание экстерьера, интерьера, внутреннего состояния персонажей и их действий, внутренний и лирический монологи, диалоги, различные литературные тропы — все это должно найти альтернативный вариант воплощения на экране, трансформироваться в аудио-визуальный образ, подразумевающий не только работу актеров в кадре, не только пластической палитры съемки в виде крупности планов, движения камеры, цветового и светового заполнения пространства, но также стилистики как горизонтального, так и вертикального монтажа.

При анализе указанного фрагмента в романе и экранизациях Юрия Кары и Владимира Бортко стало очевидно, что литературный язык в них доминирует над киноязыком, а следовательно, необходимо поставить вопрос об эстетической значимости такого «эклектичного» артефакта. Если использовать эстетические критерии процитированного выше фрагмента работы «Новая эстетическая теория» И. Смеха, то подобное воплощение литературного текста на экране обладает низкой художественной ценностью и создано, вероятно, только ради коммерческого успеха. Выбранный фрагмент в фильмах — «гениальный» пересказ первой, второй и третьей глав с единичными применениями строго кинематографических художественных решений. У обоих авторов можно проследить огромное количе-

ство почти идентичных кадров с «говорящими головами», свидетельствующих о документальном решении сцены режиссерами, которые оказались заложниками литературного первоисточника, а также о тщательном сохранении сценаристами «слова» Булгакова, которое, перенесенное на экран в виде диалогов, тоже не претерпело необходимых для кинематографического произведения метаморфоз. Таким образом, можно говорить о том, что, отказываясь от палитры выработанных столетним развитием киноискусства средств выразительности, режиссеры отстраняются от смыслового высказывания, выражения своей индивидуальности в экранизации, буквализуя литературный текст.

В фильме А. Вайды «Пилат и другие», несмотря на самобытность кинематографической образности и даже ее избыточность, авторская позиция выражена ярко, однако и здесь, как и в экранизации Войтышко, литературное слово диалогов и монологов осталось нетронутым, а их репрезентация сведена к точной и синхронной передаче, когда в кадре на среднем или крупном плане появляется говорящий персонаж.

Прекрасно лишь то искусство, что являет собой смелость мысли, смелость способа ее реализации, либо их совокупность. В вышеперечисленных экранизациях культового романа, за исключением фильма «Пилат и другие», отсутствует даже намек на желание авторов привнести что-то новое в сферу их деятельности. Учитывая, что кино — это относительно новое искусство и то, что оно является симбиозом других искусств, главной целью человека с киноаппаратом была есть и будет цель сказать новое слово на языке кино.

1. *Смех И.* Новая эстетическая теория // Лукошко Российского глубокомыслия. Ноябрь, 2016. URL: <http://lukrusglub.tumblr.com/post/152948326908/%D0%B8%D0%B2%D0%B0%BD-%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%85-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F-%D1%8D%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F>.

2. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1968.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент Е. В. Москвина

**К проблеме пространственно-временной организации
«Колымских рассказов» В. Т. Шаламова**

С. П. Скрыбина

Северо-Восточный федеральный университет, г. Якутск

Рассмотрение пространственно-временной организации «Колымских рассказов» Шаламова позволяет наиболее достоверно рассмотреть влияние сибирского ландшафта, в том числе и якутского, на поэтику рассказов. Исследователи определяют пространство в колымских рассказах как замкнутое, отгороженное от всего остального мира (Л. М. Тимофеев, А. В. Аношина и др.). Вместе с тем характерной особенностью колымских произведений Шаламова является не только описание замкнутой лагерной локальности, но и не менее значимой окружающей природы. Природа Колымы рассматривается как пространство вечной мерзлоты. Немаловажно и то, что мотив холода у Шаламова характеризует не столько внешний мир, сколько внутреннее состояние героев («Так и душа — она промерзла, сжалась и, может быть, навсегда останется холодной»). Люди даже за короткий срок работы в таких тяжелых условиях превращаются в материю, теряют силу воли, совесть, способность что-либо чувствовать, и, в общем — разум.

Некую схожесть точек зрения о влиянии природных условий на человека мы видим в рассказе В. Г. Короленко «Мороз» (который также отбывал ссылку в Якутии). Рассказчик упоминает легенду, гласящую о том, что зимой слова замерзают и лежат мерзлыми льдинами до тепла. Герой Короленко находит в этом глубокий смысл — также происходит и с человеком: «Стоит понизиться на два градуса температуре тела, и совесть замерзает... закон природы...».

Такое же противопоставление образов холода и тепла можем наблюдать в рассказе Шаламова «Хлеб». Как и в других рассказах, где в большей степени описываются мороз, голод и холод, мы видим здесь голубой снег, грязь, сырость, стужу, лужи, и то самое изолированное пространство лагерей — барак, нары, проволочная колючая загородка двора, конвоиры, собаки, строй. Но стоит герою, по случаю удачного распределения, попасть на хлебозавод, картина меняет свой контраст. Пространство в рассказе условно можно разделить на две части: лагерь, ужасающий читателя своей безысходностью, и хлебозавод, в котором проступают (даже изобилуют) долгожданные позитивные нотки. Смена обстановки так изменила каждодневную картину, что, кажется, герои на время попали в иное измерение — рабочие относились к ним доброжелательно, им удалось поесть теплой буханки хлеба, выпить кипятку с повидлом, даже закурить на перерыве па-

пиросу — роскошь, давно забытую. Герои, увидев что-то новое, словно на время вырвались из этого другого мира.

Иную пространственную позицию мы наблюдаем в рассказе «За письмом». В рассказе характеризуется время, когда Шаламов жил и работал на территории Якутии. Создается впечатление, что якуты воспринимались героем как суровый и таинственный народ («Собачья упряжка, быстрый взгляд черных глаз якута...»). Как обычно, сопровождает героя и мороз («ехать наверху нельзя в такую даль, в такой мороз»). Но этот мороз уже отличается от того мороза, который описывался в мертвом, отгороженном пространстве приисков и лагерей. Несомненно, смена местоположения автора, окружение, люди также влияют на поэтику его рассказов.

Шаламов в своих рассказах фактически не устанавливает конкретное время и пространство. Читатель как бы переносится в потусторонний, иррациональный мир, в котором нет точных хронологических характеристик. Ландшафт северного пространства проступает в мотивах холода и вечной мерзлоты. Следует отметить, что описания писателем севера местами разнообразны — как бы рассмотрены с разных точек зрения. Так, можно выделить два типа описания пространства в колымских рассказах, которые на протяжении всего повествования сменяют друг друга — это пространство лагерей, приисков и пространство после освобождения из лагеря. Шаламов, описывая замкнутое лагерное пространство, рассматривает Север в контексте, отсылающий большей частью к мифологической семантике, трактуемой в тексте символически. Для автора север — мистическое пространство вечного холода и белого безмолвия. В этом же символическом контексте рассмотрены и якуты: для Шаламова они являются неотъемлемой частью северной природы, чьи черные глаза и быстрые движения напоминают ему снежную мглу. По всей видимости, Шаламов в интерпретации природы опирается на мифологическую семантику, а в сюжетной организации текста продуктивно действует механизм воссоздания закрытого пространства и времени лагеря.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент А. И. Ощепкова

Семиотика танца в рассказах В. М. Шукшина

Е. В. Молева

Новосибирский государственный технический университет

В исследовательской традиции тема танца у Шукшина представлена очень глубоко. Интерес к ней возникает преимущественно в рамках других — более широких тем. Наиболее подробно к теме танца у Шукшина обращается Е. А. Московкина. Исследовательница говорит о танцевальном коде, который входит в инструментарий психологического анализа произведений Шукшина, она анализирует фрагменты прозы писателя, содержащие сцены с изображением танца. Е. А. Москвина приходит к выводу о том, что мотив танца в художественной картине мира Шукшина выступает как один из приемов психологического анализа персонажей.

Г. Ц. Бадужева в своей статье отмечает, что герои Шукшина не похожи на остальных людей, они ощущают «драматизм бытия», кроме того, многие из них талантливы: проявляющий свои способности в «Цыганочке» Колька Паратов из рассказа «Жена мужа в Париж провожала», отлично владевшей телом и умением пародировать Аркашка из «танцующего Шивы» и многие другие. Анализируя идейно-художественные особенности рассказа В. М. Шукшина «Далекие зимние вечера», Л. Н. Чернова отмечает, что несмотря на тяжелое военное время, герои рассказа продолжают жить, хранят тепло души, заботятся друг о друге. Тепло души позволяет дарить им друг другу маленькие праздники, так, главный герой мальчик Ванька танцует для младшей сестры «Барыню», вызывая у нее смех.

На наш взгляд, тему танца в прозе Шукшина можно рассмотреть более тщательно и глубоко. Об этом свидетельствует большое количество рассказов, в которых у Шукшина присутствуют сцены с танцем: «Верую», «Степка», «Далекие зимние вечера», «Танцующий Шива», «До третьих петухов», «Гринька Малюгин», «Классный водитель» и «Жена мужа в Париж провожала», и в семантике каждого из них танец играет ключевую роль. Учитывая поэтику автора в целом, и вслед за распространенной в шукшиноведении тенденцией мы рассматриваем тему танца у Шукшина с помощью мифопоэтического метода. Для анализа танцевальных сцен целесообразно поделить выбранные нами рассказы на две группы.

В рассказах первой группы танец представлен как сакральный акт. Танцующего главного героя при этом можно сравнить с шутом. В этих рассказах главные герои ведут себя противоестественно, они пляшут и их пляс необычен, его можно сравнить также с танцем шута. Герои пытаются увеселить окружающих, и это у них получается, они пытаются изменить каче-

ство социального мира. Это рассказы «Далекие зимние вечера», «Танцующий Шива», «До третьих петухов» и «Как жена мужа в Париж провожала». К ним примыкают рассказы, где образ танцующего можно метафорически соотнести с образом Танцующего Шивы, обновляющего мир (рассказы «Верую» и «Степка»). Танец в этих рассказах «держит» на трансформацию качества бытия. В рассказе «Верую» герой пытается изменить мир сообразно своему мировоззрению. В рассказе «Степка» же происходит псевдообновление мира, так как главный герой подает ложную надежду остальным.

В рассказе «Далекие зимние вечера» мальчик Ванька пляшет «Барыню», «и бабьим голоском вскрикивает». Подобно Шиве — от природы двуполому существу, мальчик вскрикивает женским голосом, причем ходит по кругу, выражающему идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства. Круг образует пространство, движение внутри которого бесконечно. В этом рассказе стоит уделить внимание и символике частей тела. Наиболее выразительно здесь описаны руки (включенные в обмен с миром, традиционно выражающие дихотомию «дать — брать») и зад. В этимологическом словаре М. Фасмера слово «зад» (др.-инд.) означает хвост (собаки, лисы, льва). Виляя «хвостом», мальчик делает свои движения еще смешнее, что доказывает его роль шута.

Во второй группе рассказов герои самоутверждаются посредством танца («Гринька Малюгин», «Классный водитель»).

Итак, в творчестве Шукшина можно выделить 3 основные смысловые тенденции интерпретации танца: танец шута, танец Шивы и танец как акт автосотворения. Автор посредством мотива танца выражает в своих рассказах «невыразимое». Уметь танцевать в художественном мире Шукшина значит быть внутренне нестабильным, психически-гибким человеком. Танец у Шукшина обнажает бестелесную сущность героя.

1. *Бадужева Г. Ц.* Духовный кризис современника в прозе В. Шукшина и К. Балкова // Вестник Бурятского государственного университета. Улан-Удэ, 2015. Вып. 10. № 20. С. 24.

2. *Буссальи М.* Тело человека. Анатомия и символика. М.: Омега, 384 с.

3. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия. 2003.

4. *Московкина Е. А.* Психопэтика прозы В. М. Шукшина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2016. 24 с.

5. *Чернова Л. Н.* Анализ поэтики прозы В. М. Шукшина на уроках литературы в средней школе: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. М., 2010. 24 с.

Научный руководитель — канд. филол. наук Е. В. Гилева

Роль топоса «Одесса» в биографическом сознании лирического субъекта С. И. Липкина

С. В. Кузнецова

Тувинский государственный университет, г. Кызыл

Одесса была воспета во многих литературных произведениях. Одесса — особый город, где пестрая палитра людей: жулики, врачи, сапожники и писатели. И это необычное соседство давало свои плоды, в том числе — и в литературе. Существует даже термин «Одесса литературная».

Семен Липкин родился в Одессе. В этом городе он провел самый нежный период своей жизни — детство и юность. Поэт достаточно часто обращается в своих произведениях к Одессе.

Так как город имеет очень важное место в творчестве Семена Израилевича и несет определенный смысл в его произведениях, рационально будет отнести данную географическую точку к понятию топос.

Интересным для анализа представляется стихотворение С. И. Липкина «1919», написанное в 1989 г. Посвящено оно событиям Гражданской войны на Украине в 1917–1919 гг. Это нелегкое бремя пришлось на пору детства поэта: *«Мне восемь лет...»*. Здесь отчетливо слышится сожаление С. Липкина о том, что его лишили простых детских радостей, и на их место придут совсем не детские испытания: *«Но будет холод, будет голод, // И ангелам наперекор// Мир детства будет перемолот»*. Примечательно, что стихотворение написано спустя ровно 70 лет после описанных событий. Невольно напрашивается вывод о том, что, будучи в почтенном возрасте, поэт подводит итоги жизни. Анализируя данный эпизод своей биографии, С. Липкин приходит к умозаключению: Гражданская война и предшествовавшие ей факты истории отняли у поэта драгоценный миг детства.

Годам политики жесткой цензуры в СССР поэт приурочивает стихотворение «Бегство из Одессы» 1989 г. Когда вышел журнал «Метрополь» — сборник неподцензурных текстов известных поэтов, и начались гонения против его составителей и участников, Семену Липкину вместе с женой, поэтессой Инной Лиснянской, ничего не оставалось, как в знак протеста выйти из Союза писателей. Само название «Бегство...» красноречиво указывает на то, что поэт покидал родину не по своей инициативе. Он бежит от опасности. С. Липкина не устраивала окружающая его обстановка. Поэт понимает, что он должен бежать в безопасное для него место, но ничто не может заменить тепло родины: *«...будут неприветливы // Стамбул, София и Париж»*. Но тем не менее он надеется на лучшее: *«Но озарит его в изгнании // Дороги русской скорбный свет»*. Мотив дороги здесь угадывается как долгое скитание, поиск и непостоянство в жизни С. Липкина.

С заявленной темой исследования также связано стихотворение «Снова в Одессе» 1952 г. В отличие от предыдущего текста, где все проникнуто холодом, равнодушием, печалью, здесь наблюдается тенденция к успокоению, умиротворенности. С. Липкин делает для себя радостное открытие: «Оказалось, что родина есть у меня. // Не хотят от меня отказаться...». Душа поэта расцветает: он понимает, что, оказывается, родина, ждала его, не предавала. «Я в развалинах столько квартир узнаю, // Столько лиц, дорогих и знакомых...» — и вновь в сознании поэта появляются дорогие сердцу воспоминания, лед обиды тает. Завершает стихотворение анафора, которая усиливает мысль автора: «Оказалось, что родина есть у меня, // Я скреплен с ее тяжелой судьбой». С. Липкин подводит к мысли о неразрывной связи судьбы человека с судьбой родины — их объединяет одна история.

Завершающим в ряду стихотворений с топом «Одесса» в данной работе является стихотворение «Земля» (1983 г.) Данное стихотворение наиболее ярко отражает сильную связь поэта с Одессой. Он приходит к выводу о том, что он неразрывно связан со своей родиной. Он воспринимает любой поворот в истории Одессы как испытание, которое он непременно должен преодолеть. «Не знаю, что с нами станется. // Но будем всегда вдвоем, // Я избран тобой, избранница, // Провозглашен королем.» — в своей родине С. Липкин начинает видеть свою отраду, своеобразную миссию.

Обобщая вышеизложенное, скажем, что все события, произошедшие в Одессе, имели сильное влияние на сознание поэта. Семен Израилевич — свидетель многих исторических событий, а Одесса в этом отношении стала одним из тех мест, где поэт переживал многие изменения. Например, будучи ребенком, в этом городе он встретил революцию, гражданскую войну и пережил события из личной жизни.

После всех событий, имевших место в биографии Семена Израилевича, он четко осознает: он и Одесса — части одного целого. Все, что происходит с его родиной, непременно касается и его, поскольку он, как уже было ранее отмечено, «избран», «провозглашен королем». Большую значимость в биографии поэта Одесса приобретает еще по той причине, что именно в этом городе развивались литературные способности Семена Израилевича.

Научный руководитель — канд. филол. наук О. С. Боковели

Мотив борьбы в лирике В. О. Кальпиди

Д. М. Большаков

Новосибирский государственный университет

Виталий Олегович Кальпиди — один из самых ярких современных поэтов, его тексты имеют индивидуальный художественный стиль и уникальное содержание. Кальпиди является видной фигурой в кругу литературных деятелей Урала.

Актуальность работы заключается в исследовании творчества автора, принадлежащего к активно развивающейся уральской литературной школе, а также в перспективности и показательности художественных поисков Кальпиди применительно к современной поэзии в целом.

В процессе исследования мы выявили мотив борьбы и преодоления в книге стихов «Ресницы» (Кальпиди В. Ресницы. Кн. стихов. М.: Изд-во «Пушкинского фонда», 1998) и определили значимость исследуемого мотива в конструировании автором собственной мировоззренческой платформы в рамках художественной реальности стихотворений.

Методология исследования основана на работах, посвященных теории лирического мотива: Б. М. Гаспарова, Ю. Н. Чумакова и др.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что в цикле стихов «Ресницы» преобладает моргальный дискурс, тематика смерти, обреченности всего живого на умирание, обращение в пустоту. Но при дальнейшем анализе обнаруживается предельная нестабильность художественного мира автора, его подвижность и столкновение противоположностей. Таким образом, в анализируемых произведениях можно выявить мотив борьбы. Данный мотив реализуется в следующих ситуациях:

- Борьба жизни и смерти. Герои произведений Кальпиди не могут покорно смириться с фактом умирания. Более того, по мере приближения к смерти интенсивность противодействия ей и утверждения жизни только возрастает («Нас настигает жизнь, когда мы умираем, / и взглядом, и рукой мы раздвигаем смерть, / и смотрим на себя, и безупречно таем, / и продолжаем петь»). Примечателен в этом смысле образ «отчаянного бега» «вдоль смерти» из стихотворения «Мушиный танец звезд, на все, на все похожий». Эпитет «отчаянный» свидетельствует о возрастающем желании героя избежать смерти. Отметим, что агония, борьба со смертью может длиться скоротечно, но с высокой степенью интенсивности («твое кареглазое зренье дрожать / без тонкой, почти золотой, роговицы / сумеет четыре мгновения — / ждать / осталось немного»). В некоторых текстах жизнь и вовсе предпринимает

попытки доминировать над смертью («Жизнь в этом псевдогороде вышла из берегов / и затопила поймы смерти...»).

- Борьба противоположностей внутри одной сущности. Особенно ярко эта разновидность борьбы выявляется в стихотворении «Он не ревнует, а тебя влечет», где мужская сущность внутри женщины и женская сущность внутри мужчины (анима и анимус, если воспользоваться терминологией Юнга) противоборствуют, пытаются доминировать.

- Борьба против своей сущности, предназначения. «Горизонт» в пространстве художественного мира произведений Кальпиди «отменяет перспективу», ломая себя, т. е. устраняя саму суть феномена горизонта.

- Борьба как преодоление дискомфорта, боли и мучений в течение жизненных циклов. Жизнь, в том числе и в таких позитивно окрашенных явлениях, как красота, не может протекать без боли и мучений, и даже легкость мучительна (здесь стоит отметить свойственную для художественного метода Кальпиди игру на парадоксах).

Мотив борьбы является важным звеном в философской платформе текстов Кальпиди: жизнь возможна только в условиях борьбы, преодоления, страсти, непостоянства и протеста. С окончанием борьбы завершается и жизнь.

Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. И. В. Силантьев

Особенности научно-фантастической прозы Г. Угарова

В. С. Захарова

Северо-Восточный федеральный университет, г. Якутск

Литература Якутии примечательна тем, что она крепко связана с богатым фольклорным наследием. Жанр научной фантастики в якутской современной прозе только начинает свое развитие, но также имеет яркую ориентацию на устную традицию. Наблюдаются черты «рациональной» фантастики «<...> о социальных, научных, философских прогнозах; проецировании в будущее тенденций настоящего» [2]. По всей видимости, якутская фантастическая проза имеет черты научной фантастики, но стержнем сюжетной структуры является мифо-фольклорная традиция. Представляется интересным на примере конкретных художественных текстов рассмотреть своеобразие якутской научно-фантастической прозы.

Гавриил Угаров — один из зачинателей жанра научной фантастики в якутской художественной литературе, известный ученый в области биохимии, доктор биологических наук. В силу специфики его научных интересов в рассказах «Ель», «Кольцо земное», «Вернуть открытие» лейтмотивами проходят идеи о важных открытиях в биологии и медицине.

В рассказе «Ель» прослеживается контаминация элементов научной фантастики и народного эпоса олонхо. Применение терминов и профессионализмов («биотоки», «физиологические процессы», «электроды», «фотосинтез» и т. д.), а также подробное техническое описание опыта («<...> для интенсивного роста растений к лампам мы прибавляем лазер, работающий в режиме мигания») создают иллюзию достоверности [3]. Ученый Ходотов демонстрирует важное открытие, в котором в качестве подопытного растения не случайно выбрана ель: «он уподоблял ель женщине-богатырше из народных сказок. Никакие испытания, никакие тяготы не могли сломить ее стремления к счастью. Своей красотой, самим своим существованием ель украшала жизнь “Среднего мира” — всего сущего на Земле» [3]. Значимость женских образов из ранних сюжетов олонхо выделил фольклорист Н. В. Емельянов: «Образы женщин-богатырок — прародительниц якутов в какой-то мере перекликаются с образами героинь исторических преданий. Эти фигуры воительниц, надо полагать, имеют более архаические черты, чем образы мужчин-богатырей, и восходят к бытовым отношениям эпохи матриархата» [1]. Выросшее в лаборатории растение невозможно сравнить с воинственной богатыршей, чьей первостепенной целью является сохранение своей свободы. Таким образом, накладывая мифо-фольклорный элемент, Угаров ставит проблему противоестественных действий человека на

природу: «Ее ветки не впитали в себя медовый запах июня, они не дышали грозным воздухом. <...> Где зеленый алас? Где родная тайга?» [3].

Можно предположить, что в концепции пространственной композиции рассказа «Кольцо земное» лежит модель мироздания олонхо, согласно которому Вселенная по вертикали состоит из трех миров — Верхнего, Среднего и Нижнего. В рассказе выделяются три типа пространства: искусственно созданный объект «Кольцо земное» (Верхний мир), хранящий жизни людей; Земля (Средний мир), в котором количество населения тщательно контролируется; Царство вечной мерзлоты (Нижний мир), позволяющий представителям земной флоры и фауны находиться в нетленном состоянии. Стереотипная модель антиутопии отчетливо распознается в пространственно-временной структуре рассказа.

В «Вернуть открытие» речь идет о враче, нашедшем весьма неординарный метод распознавания родственности организмов по запаху. Писатель акцентирует внимание на священности животных и растений в представлениях якутов, как и других народов. Таким образом, тема тотемизма, характеризующая мифологическое сознание, стало базисом сюжета.

Поэтика произведений Угарова представляет собой синтез научно-фантастических и мифо-поэтических структур. Обращение к мотивам олонхо для Г. Угарова явилось, по-видимому, реализацией его фольклорных принципов в создании текста. Однако именно социально-философские вопросы стали основой его произведений и выступают как особые жанрообразующие элементы.

1. *Емельянов Н.* Сюжеты якутских олонхо. М., 1980.

2. *Ковтун Е. Н.* Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения. М., 2007.

3. *Угаров Г. С.* Ель // Помочь можно живым: сб. фантастики. М., 1990. С. 334–338.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент А. И. Ощепкова

Образ директора в романе М. Петросян «Дом, в котором...»

Ю. А. Ворошилова

Томский государственный университет

Роман М. Петросян «Дом, в котором...» вызвал большой интерес у критиков и исследователей современной литературы. Практически все исследователи относят роман к литературе для подростков и рассматривают в сопоставлении с другими произведениями современности на схожую тематику. Критики отмечают наличие черт таких жанров, как утопия, роман взросления, фэнтези, миф. На проблемном уровне пишут об инфантильности, толерантности, сиротстве, визуальности, выделяя ряд архетипических образов. Критики считают, что Петросян изображает мир чистого сверхчеловека, погруженного в собственные проблемы. Вместе с тем система персонажей романа мало изучена, а система взрослых персонажей еще ни разу не была затронута, что определяет актуальность и новизну исследования. Цель — определить семантику и функции образа директора в системе персонажей романа.

Директор не имеет в романе своего настоящего имени, так соблюдается основной принцип организации системы персонажей — все герои носят имена, данные им в границах пространства Дома. Образ директора создается на основе его деятельности внутри Дома, а вне Дома он существует как другой человек.

С точки зрения детского сознания директор представляет вершину социальной иерархии, поскольку занимает самую высокую должность в Доме и находится дальше всех от детского мира. Его образ строится через формальные встречи с воспитанниками. Курильщик вводит его в роман и дает ему внешнюю характеристику, в которой центральными оказываются образы пня и Акулы. Семантика этих образов двупланова. Так, пень, с одной стороны, представляет остаток дерева, сохранившего корень. Восприятие пня как человека связано с архетипической антропоморфизацией деревьев, поэтому существует переносное значение: пень — *глупый человек*. Эта оценка заложена в визуальном образе директора, который возникает у Курильщика, так ребенок оценивает внешнее и моральное состояние директора — непонимание, глупость. Эта оценка получает подтверждение в речи другого взрослого персонажа: «старый пень».

С другой стороны, в народной культуре пень наделяется функцией мирового древа, поскольку тоже является частью дерева и вписывается в космологическую систему. Локализуя под собой нижний мир, он соединяет с ним живых. Так в образ директора входит семантика посредника между живым

миром Дома и мертвым миром Наружности. Оппозиции «живое-мертвое» и «официальное-неформальное» накладываются друг на друга: официальное оказывается мертвым, а неформальное — живым.

Прозвище Акула тоже несет двойную семантику. Первая — хищник — выражает подсознательный страх детей перед директором, поскольку он воплощает в себе все социальное, от которого они дистанцированы. Акула, как хищная рыба, умеет поглощать свою жертву целиком, и эта семантика тоже отражена в прозвище, ведь само социальное пространство может поглотить, и этого боятся дети.

В восприятии воспитанников образ директора двоится: с одной стороны — недалекий человек, которого не воспринимают всерьез; с другой — хищник, которого боятся. Образ директора строится на пересечении двух названных оппозиций. Однако в восприятии воспитанников в его образе преобладает официальное и неживое.

Другая точка зрения дается со стороны его коллеги Ральфа и раскрывает его преимущественно с неформальной стороны.

Директор представлен и в своей самооценке, включающей его положение в мире и социальную деятельность: «*А кто поймет меня? Никто*». Непонятым оказывается то, что за внешней официальной стороной в нем не видят действительно человека. В своей речи Акула использует официальные, нейтральные и грубые выражения, что позволяет подчеркивать его превосходство в отношениях с другими.

Таким образом, в романе воспроизведены четыре точки зрения на образ директора: воспитанников, взрослых, повествователя и главного героя. Образ героя складывается на их пересечении: с точки зрения воспитанников, директор раскрывается преимущественно с официальной стороны, с точки зрения взрослых и с точки зрения самого персонажа, Акула предстает преимущественно с неформальной стороны драматическим героем, а с точки зрения повествователя, он как человек существует на границе оппозиции «официальное-неформальное».

Научный руководитель — д-р филол. наук, доцент В. А. Суханов

Фольклорная основа романа Юрия Арабова «Чудо»

А. А. Смагина

Омский государственный университет

Роман Юрия Арабова «Чудо», опубликованный в 2009 г. накануне выхода на экраны одноименного фильма (режиссер И. Прошкин), повествует о девушке, навлекшей на себя кару за кощунственные действия — танец с иконой и вследствие этого окаменевшей.

При выявлении фольклорной основы текста мы можем отметить три плана рассмотрения фольклорных элементов:

1) сюжетная линия, повествующая об одной из главных героинь Татьяне, восходящая к сюжету так называемой «Легенды о Стоянии Зои» и практически полностью ее повторяющая;

2) художественные элементы, вплетенные в канву повествования, бытующие в живой фольклорной традиции (такowymi являются художественные детали, актуализирующие смыслы народных поверий и примет, сюда мы также отнесем немногочисленные поговорки, встречающиеся в тексте произведения);

3) художественные элементы, созданные творческой фантазией автора в целях стилизации под фольклорные жанры, например, предания и христианские легенды.

Главная сюжетная линия — это история Татьяны. Девушка собирает друзей на вечеринку по случаю встречи Нового года. Поскольку ее кавалер Николай не приходит, Татьяна пускается в пляс с иконой Николая Чудотворца и каменеет с иконой в руках.

Так она простоят до Пасхи, когда из ее рук смогут наконец взять икону и сдвинуть несчастную с места.

Эта сюжетная линия полностью соответствует тексту легенды о Зое, или о стоянии Зои [1]. Ключевые моменты развития сюжета остаются неизменны: мотив кощунства над иконой, наказание за кощунственные действия, «оживление» в первый день Пасхи.

Далее мы выявили значение ряда художественных деталей (мертвая птица в доме, выпавший из рук матери половник, попытка сжечь заветную книгу, собачий вой в разгар вечеринки). Анализ проведен на основе сравнительного метода с привлечением материалов различного рода словарей.

В тексте романа обнаружены элементы, стилизованные под устные фольклорные повествования: предания с топонимическими мотивами и легенда о «старичке».

Юрий Арабов вводит в текст романа предания о происхождении названия города Гречанска, созданные им по известной модели на основе народ-

ной, то есть ложной, этимологии. Поскольку город вымышленный, то и рассказы о происхождении его названия являются авторскими.

Другое повествование восходит к историческим преданиям о братьях Демидовых, крупных промышленниках Урала при Екатерине. В подземных коридорах их завода якобы находились станки, на которых Демидовы незаконно чеканили серебряные монеты. Существует предание о том, что Екатерина, играя с одним из Демидовых, обнаружила фальшивые монеты у себя в выигрыше.

В текст романа также включена легенда о некоем «старичке» (Николае Угоднике). В народной традиции известны легенды, в которых в облике известного «старичка» фигурирует Николай Чудотворец.

По итогам анализа можно сделать несколько выводов. Текст романа Юрия Арабова создан на основе устной легенды о наказании за кощунственные действия с иконой Николая Чудотворца — так называемой «Легенды о стоянии Зои».

Проведенный анализ показывает, что фольклорная основа романа Юрия Арабова «Чудо» шире собственно христианской легенды и включает произведения различных жанров, собственно народные и творчески воссозданные по определенным моделям.

Книга и фильм, снятый по сценарию Арабова, получили большой отклик в среде читателей и особенно зрителей. После выхода на экран фильма «Чудо» легенда получила импульс к дальнейшему развитию и стала распространяться в средствах массовой информации. В результате появились новые варианты, работа над изучением которых ведется автором доклада с 2016 г.

1. *Шеваренкова Ю. М.* Нижегородские христианские легенды. Сборник народных христианских легенд / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. М. Шеваренковой. Нижний Новгород, 1998.

Научный руководитель — канд. филол. наук, доцент И. К. Феоктистова

Указатель авторов

Аносова А. Д.....	28	Кузнецова С. В.....	61
Берсенева В. А.....	34	Молева Е. В.....	59
Бессонова А. О.....	38	Мосейков Р. И.....	55
Большаков Д. М.....	63	Нарбикова Э. Ф.....	26
Власова М. В.....	20	Науменко Н. С.....	36
Волков И. О.....	32	Новикова М. Э.....	44
Ворошилова Ю. А.....	67	Отинова А. А.....	46
Голендухина М. А.....	18	Попович А. И.....	5
Данилова Н. Е.....	16	Самородова В. Н.....	21
Загоруйко Д. М.....	7	Сикацкая П. А.....	24
Захарова В. С.....	65	Сингх М. П.....	48
Илюшин И. Н.....	42	Скрябина С. П.....	57
Калачикова Е. В.....	9	Смагина А. А.....	69
Коваленко А. Н.....	12	Сонич И. В.....	50
Кожевников М. Г.....	22	Трошина А. Е.....	52
Козлова Я. О.....	40	Федоров А. С.....	14
Краснянская М. И.....	30		

Оглавление

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XI–XVII ВВ. ЛИТЕРАТУРНОЕ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ И АРХЕОГРАФИЯ

Попович А. И.	5
Загоруйко Д. М.	7
Калачикова Е. В.	9
Коваленко А. Н.	12
Федоров А. С.	14
Данилова Н. Е.	16
Голендухина М. А.	18
Власова М. В.	20
Самородова В. Н.	21
Кожевников М. Г.	22
Сикацкая П. А.	24

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.

Нарбикова Э. Ф.	26
Аносова А. Д.	28
Краснянская М. И.	30
Волков И. О.	32
Берсенева В. А.	34
Науменко Н. С.	36
Бессонова А. О.	38
Козлова Я. О.	40
Илюшин И. Н.	42

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВВ.

Новикова М. Э.	44
Отинова А. А.	46
Сингх М. П.	48

Сонич И. В.	50
Трошина А. Е.	52
Мосейков Р. И.	55
Скрябина С. П.	57
Молева Е. В.	59
Кузнецова С. В.	61
Большаков Д. М.	63
Захарова В. С.	65
Ворошилова Ю. А.	67
Смагина А. А.	69

Научное издание

МНСК-2018

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Материалы

56-й Международной научной студенческой конференции

22–27 апреля 2018 г.

Корректор *Я. О. Козлова*
Верстка *А. С. Терешкиной*
Обложка *Е. В. Неклюдовой*

Подписано в печать 15.04.2018 г.
Формат 60 × 84/16 Уч.-изд. л. 4,6. Усл. печ. л. 4,3.
Тираж 100 экз. Заказ № 77.
Издательско-полиграфический центр НГУ
630090, г. Новосибирск, ул. Пирогова, 2

Секция
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ISBN 978-5-4437-0761-7



N* Новосибирский
государственный
университет
***НАСТОЯЩАЯ НАУКА**

