**Материалы**

**ХXIV научно-практической**

**конференции**

**«лицейские чтения»**



**Томск 2022**

Томский государственный университет

Департамент образования Администрации г. Томска

Региональный центр развития образования

Гуманитарный лицей г. Томска

**Лицейские чтения**

**Материалы**

**ХXIV научно-практической**

**конференции**

**Томск 2022**

**Лицейские чтения: Материалы XXIV научно-практической конференции -** Томск, 2022

Данный сборник содержит результаты исследовательской работы обучающихся старшей ступени школ, гимназий, лицеев города Томска и области, а также методические и научные статьи учителей томских школ.

Целью организации в образовательном учреждении поисково-исследовательской деятельности является создание условий для наиболее полной самореализации формирующейся личности, обеспечение многоуровневости, вариативности образовательного процесса. В сборнике представлены тезисы докладов научно-практической конференции «Лицейские чтения – 2022».

Содержание сборника отвечает направлениям государственной образовательной инициативы «Наша новая школа» по разделам «Работа с одаренными детьми» и «Формирование содержания образования в старшей профильной школе».

Издание состоит из нескольких разделов, в которых рассматриваются проблемы современной филологии, истории, общественных наук, лингвострановедения, краеведения и математики.

Издание предназначено для учителей и обучающихся старших классов, занимающихся исследовательской работой.

**филология**

**Онирический мотив в произведении Макса Фрая «Так берегись»**

*Арефьева Александра, Мезина Анастасия, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

«Лабиринты Ехо» - серия фантастических повестей о приключениях Сэра Макса, работника Тайного сыска в городе Ехо. «Лабиринты Ехо» написаны Светланой Мартынчик в соавторстве с Игорем Стёпиным и опубликованы под псевдонимом «Макс Фрай».

Известно совсем немного писателей, работающих или работавших ранее в соавторстве. Среди них знаменитые братья-фантасты Аркадий и Борис Стругацкие, Ильф и Петров и многие другие. В большинстве творческий тандем воспринимается как единое целое, творческий союз.

Творческий процесс в таких объединениях всегда проходит по-разному. В одном случае «один сидит за машинкой, другой ходит по комнате» (как описывали этот процесс братья Стругацкие), а в другом писатели распределяют свои обязанности, например, один отвечает за непосредственный сюжет, а другой за написание диалогов, описание персонажей и т.д. Первый способ, подразумевающий непосредственную работу вместе, требует полного взаимопонимания (поэтому в таких союзах часто работают братья и сестры), а второй – еще и настоящего профессионализма.

Большинство таких союзов пишут и издаются под своими настоящими именами, но есть и те, кто скрываются за так называемой авторской, или, литературной маской. Литературная маска – это особый тип литературного псевдонима, превращающий его использование в литературный прием. Создание литературной маски предполагает, что тексты приписываются вымышленному автору с собственной биографией, чертами характера, ориентирами. Писатель не выступает в литературе от своего лица, а полностью отдает свой текст вымышленному автору.

Наверное, самым известным случаем литературной мистификации является Козьма Прутков, за которым скрывалось четыре писателя: Алексей Константинович Толстой и братья Жемчужниковы (Алексей, Владимир и Александр). Козьма Прутков имел развернутую биографию, родственников и даже должность «по министерству финансов». Его жизнь была изложена в книге «Биографические сведения о Козьме Пруткове». Можно найти даже его многочисленные портреты, гравюры и другие изображения.

Но не менее знаменит Макс Фрай, за которым скрывались поначалу два автора – Светлана Мартынчик и Игорь Степин. Сама Светлана говорит о решении взять литературную маску так: «Дело в том, что мне совершенно не нужна была литературная мистификация. Я не просыпалась по утрам с криком «Ой, мне нужна литературная мистификация!!!», просто эти книжки придумывались и писались, это был достаточно долгий процесс, и публиковать их никто не собирался» [1]. Светлана писала, а Игорь отвечал за проработку мира, географические названия и имена героев.

С выходом первой книги в 1996 году в издательстве «Азбука» создатели не задумывались о коммерциализации. Ни литературная мистификация, ни иностранное имя персонажа не считались продуманным маркетинговым ходом. В 1990-е приток зарубежной фантастики на российский рынок был очень высок. Но имя Макса Фрая не затерялось среди других, а наоборот, получило большую известность.

Читатели в большей степени подозревали в авторстве именно Игоря Степина. Светлану Мартынчик не волновал огромный успех Макса Фрая, пока издательством не была предложена идея зарегистрировать имя Макс Фрай в виде торговой марки. Чтобы никто больше не вмешивался в творческий процесс, Светлана раскрыла личность Макса Фрая, а затем дала интервью Линор Горалик, где и рассказала о причинах своего решения: «Издательство «Азбука» имела такую гениальную, можно сказать, затею – им очень хотелось, чтобы под именем «Макс Фрай» писали книжки какие-то посторонние дяди и тёти, потому что им казалось, что нужно иметь тридцать тонн книжек Макса Фрая в год. И они как-то тайно от меня зарегистрировали словосочетание «Макс Фрай» в Торгово-Промышленной Палате как свою торговую, извините, марку. Собственно говоря, только сказать публично несколько раз правду, показать своё личико – это был способ заставить их как-то эти бумажки вежливо, через адвоката, мне отдать. Потому что, если бы псевдоним не был раскрыт, ну и читали бы все сейчас какую-то макулатуру, подписанную этим прекрасным именем. А имя это для создания макулатуры не приспособлено. Не затем он родился» [1]. После этого Игорь Степин отделился от творческого дуэта, и Светлана продолжила самостоятельно писать и публиковать книги под именем Макса Фрая.

Следует упомянуть, что все книги о сэре Максе являются постмодернистскими тестами. «Постмодернизм – основное направление современной философии, искусства и науки. В первую очередь постмодернизм отталкивается, естественно, от модернизма (постмодернизм и означает – «все, что после модернизма»). Непосредственными предшественниками постмодернизма являются постструктурализм и деконструкция как философский метод. Последние два понятия чрезвычайно близки основным установкам постмодернизма – постструктурализм и деконструкция “свели историю к философии, а философию к поэтике”» [3]. Для постмодернизма как направления в искусстве характерно такое понятие как интертекст. «Интертекст - основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Поэтика интертекста опосредована основной чертой модернизма ХХ в., которую определяют как неомифологизм. В неомифологическом тексте в роли мифа, конституирующего смыслы этого текста, выступают, как известно, не только архаические мифы, но античные и евангельские окультуренные мифы и, наоборот, мифологизированные тексты предшествующей культурной традиции, такие, как “Божественная комедия”, “Дон-Жуан”, “Гамлет”, “Легенды о доктора Фаусте”. Что касается цитаты, то она перестает в поэтике интертекста играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, цитата становится залогом самовозрастания смысла текста» [3].

В произведениях Макса Фрая можно заметить как характерный для постмодернизма интертекст, так и отказ от серьезности и всеобщего плюрализма. Этот прием является неотъемлемой частью постмодернистского текста, к которым относятся произведения Макса Фрая.

Предметом нашего исследования в основном является онирический мотив в произведении «Так берегись», в последней книге цикла «Сновидения Ехо», название которого многое объясняет.

«Онирический мотив состоит из множества мотивов, которые можно охарактеризовать как ирреальные, то есть те, которые соотносятся с понятием потусторонности. Их трудно различить между собой, так как сложно провести границы между явью и сном. Сюда входят мотивы галлюцинаций, сновидений, бредовых видений, фантасмагорий, пограничных состояний. Если литературные приемы часто направлены на пробуждение фантазии, то онирические мотивы направлены на бессознательное.

Темы, которые «выбирает» онирический мотив, связаны с реальностью, где все на грани: трансцендентность, эзотерика, смерть, раскаяние, сверхъестественность, загробный мир, наркотические состояния, тайны мироздания» [4].

В цикле ониризм реализуется в основном через мотив сна, который играет тут большую роль и проходит красной линией через всю фабулу и часто является целью или способом сюжетных поворотов, можно отметить также часто встречающиеся упоминания смерти и загробной жизни.

Мотив сна встречается во всех книгах и циклах, но особенно точно он реализован в «Сновидениях Ехо».

В целом под определение пограничных состояний сознания здесь подходят и наваждения, иногда наложенные кем-то извне («Сладкие грезы граави», «Зеленые воды ишмы») и использующиеся как оружие. «Вспомнил, что в Ехо, кроме невиданного разгула традиционной угуландской Очевидной магии, которой, будем честны, за глаза достаточно, чтобы свести с ума впечатлительного человека, существуют ещё чужие сновидения разной степени достоверности. Большинство из них подобны цветному туману из тюрбана ярмарочного фокусника и рассеиваются от первого же пристального взгляда, но некоторые реальнее самой нашей здешней жизни» [2. С.23].

Мир, окружающий героя книги, настолько связан с мотивами сна и ирреальности, что он материально воплощается и является частью относительно бытовой реальности. Это демонстрирует такую характерную черту мира, как шаткость и тонкость границы между сном и явью, реальностью и выдумкой, существующим и не существующим. Свидетельства этого неоднократно встречаются в тексте, и ради уточнения этой мысли ~~нам~~ стоит перевести ещё несколько примеров.

Действительность понимается в тексте как неочевидное явление с условными границами. Люди могут быть удивительны, и в целом характеризоваться как существующие в реальности личности при том, что являются всего лишь частью сна. Также читается мысль о незначительности отличий между такими на первый взгляд точными понятиями как реальный и не реальный, граница этих понятий достаточно условна, чтобы допустить ее смещение.

«Я как завороженный смотрел на пассажиров поезда-наваждения и искренне думал: «Какая же у них чудесная жизнь!» Теоретическое понимание, что никакой жизни, ни чудесной, ни заурядной, у этих людей нет вовсе, потому что они всего лишь снятся кому-то, а мне мерещатся просто так за компанию, ничего не меняло» [2. С.24].

По сути, уже нет разницы между человеком и его фантазией. Сон может не только существовать, но и жить, мыслить и иметь свои личностные характеристики и принимать решения.

Шаткость границ подтверждается размышлениями главного героя: «Вполне обычное сновидение, а что я оказался в нём наяву – так мне ли всерьёз полагать чем-то незыблемым границы между явью и сном» [2. С.26].

Сюда же можно отнести и это высказывание: «на твоём месте я бы давно перестал гадать, что настоящее, а что не очень. Всё, что с тобой происходит, и есть настоящее» [2. С. 38]; «<…> почти бессознательно предпринимая усилие не исчезнуть, остаться, где есть, не утратить себя, не спать, не спать» [2. С.28].

В мире, где сон достаточно реален, он также может оказывать значительное влияние на этот мир.

Сон в зависимости от контекста может пониматься и как потенциальная угроза или состояние, граничащее со смертью, уход из существующей реальности и переход в другую.

Тонкие границы сна и реальности приводят также и к возможности их плотного взаимодействия, ощутимого присутствия несуществующих явлений и возможность оказать на них действительное влияние. Сон может стать реальным с посторонней помощью и, возможно, без неё. Означает ли это, что какой-либо объект действительности может трансформироваться во что-то призрачное и выдуманное со временем самостоятельно или благодаря чьим-то усилиям?

Сон опасен не только сам по себе как изменение состояние человека, но и вкупе с другими условиями. Состояние, обычно означающее спокойствие, может делать положения человека более уязвимым, вводить его в заблуждение, изменять сознание. А в условиях реальности, граничащей с выдумкой, не только сознание.

«Да я от одной мысли о том, что иногда случается с уснувшими на Тёмной Стороне, холодею» [2. С.37].

«<…> иногда люди умирают во сне. И это последнее сновидение может стать чем-то гораздо большим, чем просто сон. Я сам не раз становился свидетелем рождения недолговечных, но очень ярких, достоверных реальностей из таких вот снов».

«<…> из человеческих грёз, не осуществившихся потаённых желаний, отчаяния умирающего тела и могущества последнего выдоха. И меня приохотил к этим фантастическим зрелищам» [2. С.43].

Имея связь с жизнью человека, сон также нераздельно связан с ее событиями, чувствами и переживаниями. Он отражает внутренний мир сновидца и, соответственно, его угасание, смерть.

Несмотря на распространенность мотива сна в произведении, онирический мотив реализован не только через него. Важной частью мира романа являются так называемые пограничные состояния, которые здесь представлены, например, в виде так называемой Тёмной стороны.

«И я принялся думать о Тёмной Стороне. О том, что она, конечно, не конкретное место, а состояние, в котором маг способен взаимодействовать с тайной, подлинной сутью привычных вещей; собственно, с самим нашим Миром, можно сказать, с его личностью, чьи проявления мы, согласно древней традиции и называем «Тёмной Стороной». Но штука в том, что слабому человеческому уму Тёмная Сторона всё равно кажется не состоянием сознания и не личностью Мира, а именно местом» [2. С.100].

Мысль о том, что пограничные состояния и наваждения – это часть самого человека, и поэтому существуют в реальности этого человека наравне с ним, а их пограничность и вымышленность относительны, можно заметить в рассуждении о «темной стороне», топосе, о котором в контексте произведения говорится как об изнанке мира, живой стороне привычной реальности. Однако главный герой отмечает, что темная сторона является не местом, а внутренним состоянием, которое отражает личность человека.

Онирический мотив в «Так берегись» существует для нескольких целей, первой из которых, на наш взгляд, является отражение особой философии относительно существующих в социуме жизненных приоритетов. Общество склонно преуменьшать значение духовной части человеческой жизни, делая акцент на бытовых достижениях. Людей, предпочитающих путь духовного познания материальным достижениям значительно меньше. Однако отношение к фантазиям и духовным переживаниям как к менее значительной части жизни человека означает утверждение о практической пользе, как о наиболее важной человеческой задаче, что, в свою очередь, четко разделяет личность человека и то, что он делает. Оба этих жизненных аспекта существуют равноправно, как сон и реальность, и только человек может решать, где пролегает его личная граница между этими понятиями. Людям свойственно обращаться к окружающему миру и обществу за поиском ответов, которые они возможно могли бы найти в себе и своём сознании, которое часто отрицают и считают неважным.

Внутренний, невидимый окружающим мир человека не менее важен, чем его социальная личность.

Помимо этого, онирический мотив напрямую воздействует на сюжетную линию, становясь центром повествования и оказывая значительное влияние на фабулу повести.

Удачная реализация совмещения двух этих задач создаёт цельную картину мира, где сон это не «просто сон», и где он имеет значение как для главного героя лично посредством его переживаний, так и для фабулы, облекая эти переживания в сюжетный элемент.

**Литература**

1. Литературный вечер Светланы Мартынчик // http://max-frei.net
2. Макс Фрай «Так берегись» // Издательство АСТ. – М.: 2019
3. Руднев В.П. «Словарь культуры ХХ века» // https://www.booksite.ru
4. Интернет-издание «Язык. Культура. Коммуникации» // https://journals.susu.ru

**Дружба как высшая ценность «потерянного поколения» в романе Э.М. Ремарка «Три товарища»**

*Буданова Алёна, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

После Первой Мировой войны в Германии, как и во всем мире, началась эпоха осмысления произошедших событий. Сформировалось два противоположных течения общественной мысли. Первое наиболее репрезентативно представлено в творчестве Эриха Марии Ремарка (1898–1970), наследие которого называют «антивоенной прозой», так как в своих произведениях автор показывал ужасы войны, изломанных молодых людей, жертвы которых не стоили того, чтобы их приносить. Он показывает «потерянное поколение» и то, как после войны его представители буквально прозябают в мирной жизни, не могут обрести достойного пристанища и ищут своего рода «спасательный круг» в высших человеческих ценностях.

Второе течение стало результатом реакционных и реваншистских настроений большей части населения и породило расцвет нацизма. В нем, напротив, заявляются идеи о недостойно проигранной войне, не оставляются и мысли о мировом господстве, а война сохраняет свое значение как способ достижения этой цели. Такая философия жизни, отражающаяся в творческой системе, была представлена в Германии такими авторами, как Ханс Фридрих Блунк (1888–1961) и Ханс Гримм (1875–1959). Жесткое пресечение попыток высказаться несогласных с такими взглядами вынуждало большинство молчать.

Ремарк, в свою очередь, изначально был аполитичен – его интересовало только то, что он хочет написать и как он хочет написать безотносительно партий и идеологий. Но уже к моменту написания романа «Три товарища» (1936) отношение писателя к этому вопросу изменилось. В 1929 году Ремарк написал роман «На Западном фронте без перемен», которой был переведен на 36 языков и переиздавался 40 раз. В 1933 году Ремарк под натиском нацистских настроений и недовольства его позицией бежал в Швейцарию. Гнев и ненависть в его адрес были настолько сильны, что в этом же году нацисты демонстративно сожгли копии «На Западном фронте без перемен» на площади как антинародную книгу.

В 1936 году был завершен роман «Три товарища». Преследование не только не сломило желание Ремарка писать о войне как об ужасном и бессмысленном событии, показывать в образах героев истинных людей, прошедших войну, но также привело к высказыванию антинацистской позиции.

Термин «потерянное поколение» был введен в употребление американской писательницей Гертрудой Стайн, которая употребила его в разговоре с Эрнестом Хемингуэем. Он, в свою очередь, сделал высказывание эпиграфом к первому своему роману – безрадостной истории мужества «Фиеста (И восходит солнце)».

В культурном контексте «потерянное поколение» – это группа писателей ХХ века, к которым также относятся характеристики «потерянного поколения» в общем; это Эрнест Хемингуэй (1899–1961), Эрих Мария Ремарк, Луи-Фердинанд Селин (1894–1961) и др. «Потерянное поколение» же как таковое определяется как генерация людей, которым во время Первой мировой войны только исполнилось 18 лет, людей, страдавших от лишений, рано научившихся убивать. Следовательно, большинство из этих людей только закончили школу и еще не успели «встать на ноги» ни в материальном, ни в психологическом планах, они еще не успели найти свое место в жизни, а его уже определила война.

Так, надежды и иллюзии молодых людей оказались сломлены ужасами войны. Их идеалы и стремления потеряли значимость, так как происходившее с ними показало их бессмысленность. Возвращаясь с фронта, такие люди не понимали, зачем и как жить дальше, им приходилось приспосабливаться к совершенно иным условиям, которые максимально противоречили опыту войны.

Все это очень ярко отражено в романе «Три товарища», в котором «потерянное поколение» показано не только как своего рода итог войны, неуместный в мирное время, но как живые люди в современном автору мире, где человек, формировавшийся как личность в безжалостных реалиях военного времени, пытается бороться с несправедливостью согласно своим установкам, не осознавая, что вне «чудовищной мясорубки войны» они не применимы.

Автор показывает, как герои в относительно мирное время пытаются найти себе опору. Одни в алкоголе, другие в работе или политике, третьи в любви, но для всех героев очень важно товарищество, порожденное тем, что люди, что рядом с ними, прошли через те же чудовищные испытания и остались верны.

Главные герои романа Отто Кестер, Готфрид Ленц и Роберт Локамп, от лица которого ведется повествование, были товарищами во время войны, после ее окончания вновь встретились в 1921 году (в 1920 Ленц и Кестер были арестованы) и начали работать в «Авторемонтной мастерской Кестера и К⁰».

Отто – механик и гонщик – очень любил собранную лично им гоночную машину – «Карла». С одной стороны, кажется, что он наиболее трезво оценивает окружающий мир, но реакция героя на убийство Ленца ярко показывает, что на него, возможно, еще более, чем на остальных, оказало влияние военное прошлое.

С именем Роберта связана любовная линия в романе. В начале произведения герой показан опустошенным, единственная поддержка, которая у него есть, – это друзья и алкоголь. В течение повествования в этом отношении мало что меняется, за исключением того, что Роберт находит смысл жизни в Патриции Хольман. Любовь наполняет его бытование светом, жизнь становится значимой и нужной для кого-то, значит, она, по мнению героя, не бессмысленна.

Готфрид Ленц – один из трех товарищей, которого и автор, и герои называют «последним романтиком». Он много путешествовал по Южной Америке, больше, чем другие, любит кутеж и веселье, имеет успех у женщин и очень трепетно относится к друзьям и к «Карлу». Отличительной чертой этого героя является то, что он интересуется политикой и даже посещает собрания партий. Это характеризует его как единственного сохранившего голос, но в то же время, когда Роберт и Кестер объезжали партийные собрания, они увидели людей, которые на них ходят, и сделали на этот счет свои выводы: «Отто, − сказал я Кестеру, шедшему впереди меня, – теперь я знаю, чего хотят эти люди. Не нужна им никакая политика, им нужно что-то вроде религии. – Ну конечно, они хотят снова во что-нибудь верить. Все равно во что».

Основная сюжетная линия строится на отношениях Патриции и Роберта. В конце романа героиня умирает от туберкулеза, а главный герой примерно с середины произведения предпринимает отчаянные попытки спасти ее.

Герои вместе со школьной скамьи и через многое прошли. Их дружба, как и любая другая, опирается на помощь и поддержку. Тем не менее, ее нельзя назвать очень доверительной, что видно по тому, что Роберт сначала не хочет рассказывать друзьям, что идет на свидание, не хочет во время свидания появляться в баре, где его может увидеть Ленц. Их дружба построена не столько на доверии и взаимопонимании, сколько на том, что каждый из них должен быть «спасательным кругом» для другого, потому что только такие люди, как они, могут друг друга понять: «– Я спросил, потому что вы назвали его своим товарищем… – Он мой товарищ по фронту, – сказал Кестер», – пребывание на войне становится определяющим фактором взаимодействия героев.

В начале романа Роберт утверждает саморазрушительную позицию: «Есть ли на свете что-нибудь, кроме одиночества? Я закрыл окно. Нет, ничего другого нет. Для другого у человека слишком мало почвы под ногами». После знакомства с Патрицией герой во время второго свидания замечает, что все стало «как-то совсем по-другому». Он как будто испытывает стыд за то, что отступил от позиции одиночества. Но герой закрепляет в себе уверенность в том, что он прав, благодаря Готфриду, какого-либо вмешательства со стороны которого он опасался: «– И нечего тебе краснеть. Ты прав во всем… все остальное дерьмо, Робби. То, что в наше время нет ничего стоящего», – Ленц говорит о том, что в современном мире тяжело найти что-то настоящее, истинную опору, то, что будет иметь смысл, а Роберту это удалось, и ему не стоит это терять. Дружеский разговор стал для Роберта аналогом почвы под ногами, придающей уверенность.

Готфрид – властитель своей судьбы. Он не просто довольствуется теми возможностями, которые предоставляет существование в Берлине бывшему военному, но и выходит за их рамки. Прежде всего это выражено в том, что Ленц после войны и заключения путешествовал по Южной Америке. Воспоминания об этом путешествии очень важны для героя, так как его комната вся заполнена вещами, привезенными оттуда: «Логово Готфрида было своего рода достопримечательностью. Оно было сплошь увешано сувенирами, привезенными из странствий по Южной Америке. На стенах пестрые соломенные циновки, маски, высушенный человеческий череп, глиняные кувшины причудливых форм, копья и главное сокровище – великолепные фотографии, занимавшие целую стену: индианки креолки, красивые, шоколадные, податливые зверьки, необычайно грациозные и небрежные». Еще одним немаловажным «следом» этого путешествия становится чемодан Ленца, который «был весь в пестрых наклейках его авантюрных странствований». Еще одним подтверждением того, что Ленц хочет влиять на мир вокруг, является его желание участвовать в политике. Он ходит на партийные собрания, митинги, единственный из товарищей и их окружения не смирившись с предрешенностью.

Но автор показывает и другую сторону увлечения политикой, говоря о том, что простым людям, таким как Ленц, на самом деле политика не нужна, в эпизоде, когда Роберт и Отто посещают собрания партий и наблюдают за присутствующими. Тогда увлечение Ленца политикой можно трактовать иначе: во время войны представители будущего «потерянного поколения» потеряли веру в справедливость, в добро, в свои идеалы. Если рассматривать это с такой точки зрения, то Ленц так же, как и другие герои, потерял опору во время войны, а путешествие было попыткой найти себя, политика же – обрести смысл в жизни.

После того, как Роберт и Отто забрали Готфрида с партсобрания, товарищи идут по улице, пересекаются с четырьмя мужчинами, один из которых стреляет в Ленца и убивает его. Эту нелепую смерть можно расценить как высказывание автора против фашизма. Судя по описанию того мужчины, что стрелял в Ленца, можно предположить, что он был действительно приверженцем Гитлера. Единственная деталь, которую автор упоминает о нем, – желтые краги на черных ботинках. Такой элемент одежды был характерен для поддерживавших Гитлера.

Здесь важно то, как товарищи отнеслись к этой трагедии. Роберт был склонен обратиться в полицию и решить все согласно букве закона. Кестер же считал по-другому. Во-первых, он захотел забрать тело и оставить его у себя дома. Это связано с недоверием ко всем, кроме близких людей, и свойственной ему чертой – делать все самому. Недоверие как будто отделяет Кестера и его товарищей, представителей «потерянного поколения», от остального мира, что вызывает у героя мысль о том, что тот, кто не был на войне, не знает, как правильно поступать. Во-вторых, он не захотел обратиться в полицию, а решил найти убийцу сам и убить его. Кестер объясняет свое желание в разговоре с Робертом: «Потому что это дело наше, а не полиции. Неужели ты думаешь, что я отдаем его полиции? Чтобы он схлопотал пару лет тюрьмы? Сам знаешь, чем кончаются такие процессы! Эти парни прекрасно знают, что строго их не накажут (скорее всего под «этими парнями» подразумеваются нацисты, приверженцы Гитлера) …Готфрид мертв, а он жив! Не будет этого!» – в этой фразе выражена та самая обособленность от мира, которую ощущает герой. Но чуть позже Кестер дает и другое объяснение своему поведению: он рассказывает о том, как убил на войне в бою, где силы были неравны, 18-летнего мальчика-англичанина и смог заглушить совесть лишь присказкой «Война есть война!», и говорит, что если он не отомстит за Готфрида, то тот его поступок был страшным преступлением. Другими словами, герой считает, что подобные убийства невинных людей могут быть оправданы лишь жестокостью войны и не могут совершаться в жизни, следовательно, убийца должен понести высшую меру наказания. Такой подход к жизни создает непреодолимую пропасть между «мирным» обществом и «потерянным поколением». Кестер переносит законы военного времени на обычную жизнь и применяет их к людям, не знающим и не готовым к этому, независимо от того, насколько ужасный поступок они совершили. И Роберт соглашается с ним, хотя сначала имел другую точку зрения.

Кестер после войны открыл свою автомастерскую. Он человек слова и дела, это подтверждается и его сферой деятельности – он механик и гонщик, но это скорее символически связано с машиной. Ремарк дружил со многими видными немецкими гонщиками еще со времен своей работы в журнале «Континенталь». Именно в это время он научился по-гоночному водить машину и заботиться за ней. После выхода романа «На Западном фронте без перемен» Ремарк смог позволить себе купить дорогой гоночный автомобиль «Лянча – Дилямбда». Именно на этой машине он уехал из Германии, когда нацистами был подписан ордер на его арест, а затем и из Франции, где он поселился после побега, обратно в Швейцарию, так как Франция была под угрозой оккупации фашистской Германией. Следовательно, машина стала для писателя символом свободы, так как дважды спасла его от нацистов (так он выразился в своем рассказе об этой машине в 1963 году: «Эта машина всю жизнь верно служила мне и дважды спасала жизнь, когда мне пришлось убегать от нацистов»). Карл в романе выполняет такую же функцию, символизируя волю, и потому так важен.

Патриция Хольман, возлюбленная главного героя, больна туберкулезом, о чем Роберт узнает во время их отпуска. У Пат случилось кровотечение, что очень напугало героя, но он сразу позвонил Кестеру и рассказал о случившемся. Отто бросил все дела, нашел врача Патриции и доставил его «к морю». Герой снова оказался в сложной ситуации, с которой он вряд ли справился, если бы не Кестер.

Подлинным же спасением для героев, а именно для Пат и Роберта, Кестер и «Карл» становятся в конце произведения. Когда Патриция в санатории понимает, что умирает, и просит Роберта остаться с ней, герой в растерянности и отчаянье, так как понимает, что его любовь гибнет и он должен быть рядом, но в то же время у него нет денег, чтобы оплатить свое проживание и даже проживание Пат в санатории, где она проходила лечение (оно было оплачено только до 15 февраля). Кестер продает «Карла», несмотря на то, что для него машина была самым дорогим, и отправляет вырученные деньги Роберту.

Кестер понимает, что Патрицию уже не спасти, но он должен помочь товарищу. Это продиктовано мироощущением представителей «потерянного поколения». У него нет иллюзий и идеалов, а есть лишь представления о том, что он считает в данной ситуации справедливым. Кестер знает, что ничто не вечно: ни машина, ни близкие люди, но если он может, то должен продлить светлые моменты жизни, если есть возможность, нужно стоять за товарища. «Пока был жив Кестер, не мог умереть я. И пока живы мы оба, не может умереть Пат», – эта фраза, принадлежащая Роберту, подтверждает идею «спасательного круга». Героев выбросило в бурное море самой беспощадной жизни, и они понимают, что погибнут друг без друга, поэтому для них так ценны любовь и дружба.

Таким образом представители «потерянного поколения» отличаются не столько тем, что для них превалируют общечеловеческие ценности, сколько тем, что они не адаптированы к послевоенной жизни и несут в мир частицу разрушения. Они не могут больше жить спокойно: «Теперь никакого покоя мы бы не вынесли». Но волны новой эпохи и нового времени захлестывают их, и чтобы не утонуть, они держатся за тех, в ком уверены, кто знает, через что прошел каждый из них, и потому для них так важна дружба, товарищество.

**Литература**

1. Образ «потерянного поколения» в немецкой культуре ХХ века (электронный ресурс): <https://nauchkor.ru/pubs/obraz-poteryannogo-pokoleniya-v-nemetskoy-kulture-xx-veka-587d36355f1be77c40d5895f>
2. «Потерянное поколение» и Гертруда Стайн (электронный ресурс) : <https://cyberleninka.ru/article/n/poteryannoe-pokolenie-i-gertruda-stayn/viewer>
3. Ремарк Э.М. Три товарища. М. : АСТ, 2014. 480 с.
4. Эрих Мария Ремарк – писатель, которого ненавидела и обожала вся Германия (электронный ресурс): <https://cameralabs.org/10777-erikh-mariya-remark-pisatel-kotorogo-nenavidela-i-obozhala-vsya-germaniya>
5. [Эрих Мария Ремарк биография, творчество, цитаты (электронный ресурс): ReadCafehttps://reedcafe.ru/author/erih-mariya-remark](https://reedcafe.ru/author/erih-mariya-remark)

**«Мощный властелин судьбы»: образ Петра в мозаике**

**М.В. Ломоносова «Полтавская баталия» и поэме А. С. Пушкина «Полтава»**

*Габдрахманова Эмилия, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

В 1828 году А. С. Пушкин заканчивает работу над поэмой «Полтава», где всего одна из трех песен представляет собой центральный эпизод – описание Полтавской битвы, произошедшей 8 июля 1709 года в шести верстах от города Полтава. Именно в этом эпизоде «полтавский победитель» изображен «во весь рост» [7. С.114]. Остальные песни в поэме «Полтава» содержат в себе частную трагическую историю любви Мазепы и Марии. Но важнейшее место, безусловно, занимает кульминационная глава, описывающая полтавскую баталию; колоссальный образ Петра I является центральным в поэме. Белинский говорил об этой заключительной песне как об «отдельной поэме в эпическом роде» [13. с. 72-73]: песня существует подобно вещи независимой, особой.

В поэме образ «мощного властелина судьбы» (по позднему обозначению А. С. Пушкина) интерпретируется в аспектах героизма: его сила в том, что он совершает государственные деяния. Образ Петра I не сосредоточен только на одном: личностные качества, индивидуальность Петра I составляют фоновую действительность, в то время как народная деятельность государя выдвигается на первое место [13. С. 73], тем самым реализуя целую историческую концепцию личности Петра I.

В истории России Петр I предстает живым воплощением радикального реформаторства. Говоря о государственной деятельности Петра I, важно учесть то, как его личность повлияла на науку: многочисленные реформы привели её к существенному развитию. Еще в 1701 году Петр Великий обращал основную прибыль с отдачи церковных и монастырских имений в управление светским людям на школы, госпитали и прочее. Им также был подписан указ об «установлении в художники» незаконнорожденных. Во время праздников, в 1724 году, Петр I вместе с Феофаном Прокоповичем вводят образцовые духовные заведения. Занимаясь планом Академии наук, Петр I 22 января определил для Академии доходы с Нарвы, Дерпта, Пернова, Аренсбурга [11. С. 352]. Так, по распоряжению Петра I 28 января 1724 года была учреждена Российская академия наук. На нее возлагалось обеспечение государства новшествами в сферах науки.

Для развития отечественной химической науки необходима была научно-исследовательская лаборатория, в которой будут происходить многочисленные эксперименты и опыты. М. В. Ломоносов дважды (январь 1742 года, май 1743 года) представлял академической канцелярии свое настояние на организации и осуществлении плана по созданию химической лаборатории. Однако ответ не единожды был отрицательным: у Академии наук не было денег. И только в последний раз, в марте 1745 года, Ломоносов запрашивает финансирование для реализации плана по строительству химической лаборатории и получает положительный ответ [16]. Добившись своей цели, в 1748 году Ломоносов реализует проект химической лаборатории и организует начало своих химических опытов по производству разноцветных стекол – смальты [15. С. 76].

М. В. Ломоносов был первым в России, кто смог освоить технику мозаичного набора в конце 1740-х гг. Я. Я. Штелин, товарищ Ломоносова по Российской Академии наук, писал о нем: «Профессор химии и советник Академии г-н Михаил Ломоносов начал изготовлять удивительный запас окрашенных стеклянных сплавов всех оттенков, какие только можно придумать, резать их на мелкие и мельчайшие кубы, призмы и цилиндры» [9].

К концу 1752 года, проведя около 3 тысяч химических опытов по изготовлению цветных стекол [16], М.В. Ломоносов разработал богатейшую палитру мозаичных смальт и был сосредоточен на создании мозаичных полотен.

В это же время, в декабре 1752 г. Ломоносов пишет «Письмо о пользе стекла к его высокопревосходительству господину генерал-поручику, действительному ея Императорского Величества камергеру, Московского университета куратору и орденов белого орла, святого Александра и святыя Анны кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову, писанное 1752 года». В этой классицистической эпистоле, обращенной к фавориту дочери Петра I Елизаветы Петровны, поэт и ученый перечисляет все возможные достоинства стекла и в числе прочих: «коль пользы от Стекла приобрело велики, доказывают то Финифти, Мозаики»; идея создания мозаичных панно, прославляющих завоевания отца императрицы, великого Петра, вызревала в сознании Ломоносова и требовала финансирования. Длинная адресация «Письма» была обращена совсем не к Шувалову, но к Елизавете, т.е. Ломоносов вполне понимал значение деяний Петра для России и искал возможности прославления его русской наукой и искусством.

В 1758 году М. В. Ломоносов выдвигает идею о монументе – грандиозном надгробном памятнике из серии мозаичных панно для усыпальницы Петра I. А в 1761 году этот проект получает финансирование [16. С. 6].

М.В. Ломоносов, болеющий душой за мозаичное искусство, выступает с публичным сообщением о необходимости через искусство передать «баснотворные деяния России в любопытном свете и украсить ими домы вашего величества» [16. С. 6].

Одна из частей серии мозаик, задуманных Ломоносовым для внешней отделки Петропавловского собора, апологитирующего деяния Петра I, – мозаика «Полтавская баталия». Монументальное мозаичное панно огромных, невероятных размеров достигает 309,764 кв. м. Сплошной ковер из мозаики содержит в себе один миллион тридцать тысяч кубиков из смальты, созданных М. В. Ломоносовым. Они все составлены и плотно зафиксированы на медном плоском подносе, вес которого составляет 1280 кг.

Сам план Ломоносова подразумевал мозаичный декор колонн, украшение стен собора двенадцатью мозаичными панно. Главные крупнейшие мозаичные полотна представляют собой мозаики «Полтавская баталия» и «Взятие Азова». Они должны были располагаться на противоположных стенах собора: северной и южной. В простенках же должны были находиться мозаики меньшего размера. Все они, как и крупные, соответствуют историческому содержанию периода царствования Петра I. «Начало службы великого государя», «Избавление от стрельцов», «Начало строения флота», «История отъезда государя в чужие края», «Гангутская победа» и пр. [16. С. 6]. Ломоносов принялся за воплощение этих грандиозных замыслов, начиная с мозаичного панно «Полтавская баталия».

«Полтавская баталия» Ломоносова и поэма Пушкина «Полтава» согласуются с одним из сюжетов Петровского времени – битвой русских и шведских войск под Полтавой. Несмотря на то, что работы выполнены в разное время, Полтавский бой и образ Петра I воспринимаются ими одинаково.

Полтавский бой на мозаичном панно «Полтавская баталия» Ломоносова еще не закончен, но поле (посередине картины) уже заполнено неприятельскими трупами. Победа над шведами предопределена, они терпят поражение. На заднем плане лежат кучами разнообразные доказательства того, что шведы побеждены: мертвый швед, лошадь, пушка шведов с переломанным лафетом.

С левой стороны мозаичного панно, ближе к центру, представлен отважным военным начальником Петр I. Он сидит на скачущем, поднявшимся на дыбы коне, принимая позу величественную, динамичную, как бы стремящуюся вверх: лошадь, опираясь на задние ноги, будто подготавливается к дальнейшему полёту, в то время как орлиный взор Петра I вонзен в небо, а шпага в руке приподнята. Он ведет русские войска в бой. Сам «полтавский победитель» не одинок – он сопровождается известнейшими генералами, солдатами и соратниками: среди них Шереметьев, Меньшиков, Голицын – сподвижники Петра I.

В поэме «Полтава» Полтавское сражение является кульминацией текста: любовная коллизия Мазепы и Марии, предательство Мазепы, донос Кочубея, его казнь, безумие Марии, т. е. частные судьбы героев, втянутых в большую историческую игру, отступают перед величием события и его главного участника, великого Петра:

Его глаза

Сияют. Лик его ужасен.

Движенья быстры. Он прекрасен,

Он весь, как божия гроза [12].

Это событие – Полтавская битва – в изображении Пушкина не просто сражение, это нечто совершенно великое: бой за будущее государства, за существование целой нации. Государь, полный страсти свершений, предстает неустрашимым, мудрейшим, могучим властителем, преданным Отечеству: «Могущ и радостен, как бой, он поле пожирал очами» [12].

Само явление Петра I в поэме, представленное красками пламени, «говоря словами Пушкина, производит на него такое впечатление, как будто бы он видит перед глазами совершение какого-нибудь таинства, как будто бы некий бог, в лучах нестерпимой для взоров смертного славы, проходит перед ним, окруженный громами и молниями…» [2].

Вокруг Петра I «птенцы гнезда Петрова» – участники боя, главные военачальники. Это фельдмаршал Шереметев, генерал Репнин, генерал-поручик Боур, генерал князь Меншиков и генерал-поручик Брюс. Как и на мозаике Ломоносова, эти «птенцы» рядом с царем, они окружают его:

За ним вослед неслись толпой

Сии птенцы гнезда Петрова -

В пременах жребия земного,

В трудах державства и войны

Его товарищи, сыны:

И Шереметев благородный,

И Брюс, и Боур, и Репнин,

И, счастья баловень безродный,

Полудержавный властелин [12].

Очевидно, что Пушкин, как и Ломоносов, понимал значение Полтавской баталии и ведущую роль Петра в этой победе. А. С. Пушкин говорил о Полтавском сражении: «Эта битва должна была решить судьбу России, Польши, Швеции и двух государей, привлекавших взоры Европы. <…> Оба соперника рисковали далеко не в одинаковой степени. Если бы Карл лишился жизни, которую столько раз расточал напрасно – в конце концов, было бы только одним героем меньше <…> Швеция <…>, истощенная в отношении и людей и денег, могла найти основание, чтобы утешиться: но если бы погиб царь, вместе с ним оказались бы погребенными огромные труды, полезные всему человечеству, и обширнейшая на земле империя снова впала бы в хаос, из которого она едва была извлечена» [6. С. 449-450].

«Облик Петра Пушкиным освещается в духе того идеала просвещенного, устанавливающего разумные законы, любящего науку и искусство, понимающего свой народ правителя, который рисовался воображению Гольбаха и Дидро, а в русской литературе до Пушкина – Ломоносову и Радищеву» [10. С. 532]. Задолго до Пушкина Ломоносов сумел понять роль и место императора Петра I в истории России и средствами иного искусства – живописно-прикладного – создать столь же мифологизированный образ.

**Литература**

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений // Изд-во Акад. наук СССР – М., 1953-59 – Т. VII – с. 114
2. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Московский наблюдатель – С.-ПБг., 1838 – №7 // http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/belinskij-pushkin/statya-sedmaya.htm
3. Бонди С.М. О Пушкине. Статьи и исследования // Худож. лит. – М., 1978. //http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/bnd/bnd-478-.htm
4. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Глава вторая. «Граф Нулин» и «Полтава». Пункт 2. // ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы – М., 1948
5. Жданов И. Н. Пушкин о Петре Великом // Столич. тип. – С.-ПБг., 1900
6. Измайлов Н. В. К вопросу об исторических источниках «Полтавы» // Временник Пушкинской комиссии – М.-Л., 1939 – с. 449-450 // http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v39/v39-435-.htm
7. Коплан Б. И. Полтавская битва и оды Ломоносова // Пушкин и его современники – М., 1930 – с. 114
8. Лотман Ю.М. «Посвящение «Полтавы» // Искусство СПБ. – Л., 1995
9. Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России. // Искусство – М., 1990 – т. I
10. Петров С.М. Художественная проза Пушкина // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. – М., 1975 – №5 – с. 532
11. Пушкин А.С. История Петра // Издательство Академии наук СССР – М-Л., 1951 – с. 352
12. Пушкин А.С. Полтава // Северная пчела – С.-ПБг., 1829 // https://ilibrary.ru/text/447/p.1/index.html
13. Сидяков Л.С. «Арап Петра Великого» и «Полтава» // Р., 1983, с. 72-73
14. Скатов Н. Н. Русский гений // Современник – М.,1987
15. Советов Н.М. Жажда познания. Век XVIII // Мол. гвардия –М.,1986 – с. 76
16. Ширшов Е. В. «Ломоносоведение» // ИПЦ САФУ – А., 2013 // https://iknigi.net/avtor-e-shirshov/101378-lomonosovovedenie-e-shirsho

**Влияние культуры и истории на человека: тема семьи в романе «Маленькие женщины» Луизы Мэй Олкотт**

*Гольцева Дарья, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

«Маленькие женщины» – знаменитый роман воспитания, созданный американской писательницей Луизой Мэй Олкотт и опубликованный в 1868 г.; широкую популярность приобрело и его продолжение «Хорошие жены» (1869).

Олкотт привнесла новаторские черты в традицию американского семейного романа: до «Маленьких женщин» для юных читателей публиковались в большинстве своем сказки и аллегорические истории, в финале которых добро всегда побеждало зло. Олкотт же удалось написать реалистический роман, который ставит своей целью правдивое воспроизведение действительности. Автор пишет об истории взросления четырех сестер, раскрывая тему трудностей жизни женщин. Сюжетные линии в романе переплетаются, репрезентируя ход процесса жизни. Олкотт пишет о первой любви, надеждах, бедах и неудачах, сестринской взаимовыручке.

Как уже было отмечено, главные героини – четыре сестры Марч: Мэг, Джо, Бесс и Эми. Олкотт наделила образы девушек некоторыми биографическими чертами: так, Джо во многом схожа с самой писательницей; прототипом Мэг стала ее старшая сестра Анна, бывшая актрисой и влюбившаяся в будущего супруга, когда они вместе играли в пьесе; образ Бесс основан на младшей сестре Элизабет, умершей от скарлатины в 23 года (как и Бесс, Элизабет подхватила болезнь от бедняков, которым помогала ее мать); наконец, образ Эми Луиза писала со своей сестры Мэй, художницы, жившей в Европе и первой женщины, чьи работы выставлялись в Парижском салоне.

Существует несколько вариантов толкований названия. Согласно мнению литературного критика Сары Элберт, «Маленькие женщины» «символизирует период <…> когда детство сменяются юностью». Называя так своих героинь и вынося это в наименование романа, писательница подчеркивает то, что девочкам, в которых еще присутствует детская наивность, предстоит пройти неизбежный путь взросления. Господин Марч называет своих дочерей «маленькие женщины» в письме с войны. Также есть интерпретация, утверждающая, что слово «маленькие» акцентирует внимание на социальном статусе и «неполноценности» женщин по сравнению с мужчинами в XIX веке.

В первой главе «Игра в пилигримов» сестры договариваются, что каждая будет стараться стать лучше. В основе игры – сюжет религиозно-дидактической поэмы писателя и проповедника Джона Баньяна «Путешествие пилигрима» (1678–1688), часть которой вынесена в эпиграф к роману. В поэме Беньяна повествуется история о тяжком пути Христиана к Небесному Городу, куда он отправляется, убедившись, что Город Разрушения, в котором герой жил до сих пор, обречен на гибель. Гражданская война между Севером и Югом США, несущая разрушение и приводящая к крушению привычной, мирной жизни, становится одним из препятствий на пути взросления девочек, но и толчком к началу глубоких внутренних изменений сестер. **Глава семейства Марч ушел на фронт, все заботы по дому вынуждены были взять на себя его жена и дочери: «**Нет у нас папы и долго не будет. Она не произнесла: “Быть может, никогда”, но каждая из них добавила эти слова про себя, задумавшись об отце, который так далеко от них – там, где сражаются».Старшие сестры становятся наставницами младших; самые же мудрые уроки девочки получают от матери. Также окружающие люди так или иначе помогают молодым девушкам делать выводы, исправлять ошибки: «Наши котомки всегда за спиной, наша дорога перед нами, а стремление к добру и счастью – тот проводник, что ведет нас через множество огорчений и ошибок к душевному покою, который и есть настоящий Небесный Город». Так раскрывается аллегорический смысл фразы.

Действие романа начинается с трагедии войны, но тема войны не становится его лейтмотивом, потому что репрезентируется как своего рода драматический «фон», на котором демонстрируется повседневная жизнь девочек. Их связь проявляется, помимо указанного выше, в том, что героини готовы на самопожертвования и ограничения, переживая личностный рост. Из слов Мэг, старшей сестры, читатель узнает, что их «мама считает, что нам не следует тратить деньги на удовольствия, в то время как мужчины несут все тяготы фронтовой жизни. Мы мало чем можем помочь им, но все же способны принести свои маленькие жертвы и должны делать это с радостью».

**Для сестер успех в решении внутренних проблем и поиске ответов на личные вопросы так же важен, как возвращение отца домой живым и здоровым.** «Мне иногда кажется, что держать себя в руках дома куда труднее, чем сражаться с мятежниками на Юге» – но и, конечно, важен не более, ибо **героини справляются с трудностями за счет нерушимых семейных уз и человеческого отношения членов семьи не только к друг другу, но и к другим.** Примером того служит сцена, когда сестры с матерью относят рождественский завтрак бедной многодетной семье, живущей в полуразрушенном доме.

Противопоставление ужасу окружающей действительности подлинных человеческих основ жизни становится основой для ярко выраженного в тексте чувства патриотизма:«Я отдала самое дорогое стране, которую люблю, и удержусь от слез, пока он вдали от нас. Как могу я жаловаться, когда мы оба просто исполнили свой долг и в конечном счете непременно будем счастливее от этого?». В конечном счете жизнь основных героев оборачивается счастьем и продолжается в дальнейших романах Олкотт «Хорошие жены», «Маленькие мужчины», «Мальчики Джо» – почти все произведения, созданные писательницей в дальнейшем, перекликаются с «Маленькими женщинами».

Действительно, Олкотт многократно доказывает в романе, что духовная связь между членами семьи является ключевой ценностью в жизни. Сопоставляя дом Марчей, «старый, потемневший от времени, который в зимнюю пору, когда побеги плюща не закрывали его стен, а под окнами не было цветов, казался голым и запущенным», и особняк мистера Лоуренса, расположенный по соседству («По другую сторону изгороди располагался величественный каменный особняк, где все – от большого каретного сарая и ухоженных газонов до оранжереи и видневшихся между богатыми занавесями в окнах красивых предметов обстановки – говорило о всевозможных удобствах и роскоши»), писательница доказывает, что богатство духовное значит куда больше, нежели материальное: «И все же этот великолепный дом выглядел унылым и безжизненным: на лужайках не резвились дети, не улыбалось в окне материнское лицо и очень мало людей, кроме старого мистера Лоуренса и его внука, входило в дом и выходило из него». При этом, узнав ближе Лори и мистера Лоуренса, Джо, а затем и вся ее семья понимают, что Лоуренсы не «тупые и чопорные люди», и вскоре особняк за изгородью, одухотворенный человеческими узами, становится для Бесс и ее сестер «прекрасным дворцом».

В романе Олкотт присутствуют многочисленные обращения к классике английского романтизма («Айвенго» Вальтера Скотта) и реализма («Посмертные записки Пиквикского клуба», «Домби и сын» Чарльза Диккенса). Упоминаются также герои древнегреческих мифов, трагедии Шекспира, немецкие поэты-романтики… Все это демонстрирует поиски своего пути каждой из героинь, скажем, Джо, к примеру, выбирает занятия литературой, тогда как Эми увлекается живописью, и ее именуют «маленьким Рафаэлем».

Очевидная отсылка к знаменитому роману Уильяма Теккерея в главе «Мэг на ярмарке тщеславия» раскрывает влияние изменившейся среды на Мэг, одной из духовных целей которой является избавление от тщеславия. Перед поездкой на бал Мэг произносит: «Какое счастье, что эти дети заболели корью именно сейчас». После бала старшая сестра делится тем, что с ней произошло, и мисс Марч преподает ей один из многочисленных нравственных уроков: «Хотеть нравиться другим – совершенно естественное и вполне невинное желание, если только оно не становится всепоглощающим и не ведет человека к глупым или нескромным поступкам. Учитесь узнавать и ценить похвалу, которая заслуживает того, чтобы ее получить, и вызывайте восхищение хороших людей тем, что вы настолько же скромны, насколько и красивы».

Бесс очень музыкальна, и это неудивительно. Мисс Марч все время поет дочерям, воплощая эталон ответственной и хозяйственной матери. На формирование ее образа, очевидно, повлияла мать самой Олкотт, занимавшаяся хозяйством, растившая четырех дочерей, много внимания уделявшая благотворительности**.** Так или иначе, в романе **«**мать оказала ей доверие, и сознание, что не одной ей приходится вести борьбу со своим характером, придало ей сил и уверенности, что она обязательно одержит верх над собой».

Акцентируя внимание на связи каждой сестры с искусством, автор подчеркивает их стремление к высоким идеалам. Олкотт водит аспект влияния культуры как необходимую составляющую становления личности человека.

Раскрытие темы семьи – пожалуй, ценнейшая часть творчества Луизы Мэй Олкотт. Произведения, в которых основой художественного метода писательницы всегда были неугасаемый оптимизм, юмор и жизненная правда, всегда будут привлекать как юных, так и взрослых читателей. Несмотря на простоту истории о метафорическом путешествии четырех сестер от детства до совершеннолетия, роман «Маленькие женщины» при чуть более внимательном рассмотрении оказывается весьма многогранным произведением, и как его культовый статус, так и неоднократность экранизаций оказываются оправданы.

**Литература**

1. Олкотт Л.М. Маленькие женщины. – М. : Эксмо, 2021. – 352 с.
2. Соболькова И.В. Обзор книги Луизы Мэй Олкотт «Маленькие женщины» с психологической точки зрения [Электронный ресурс]. – URL: https://www.b17.ru/article/little\_women/ (дата обращения: 18.04.2022)

# Фуйзайлова В.Б. Специфика изображения женских характеров в романе Луизы Мэй Олкотт «Маленькие женщины» // Молодой ученый. – 2020. – № 38 (328). – С. 211–213

# Elbert S. A Hunger for Home. Louisa May Alcott and Little Women. – Philadelphia, 1984. – 278 p.

**Мотив безумия и бесовства в декадентской книге Ф. Сологуба «Мелкий бес»**

*Григорьева Алиса, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Ф. Сологуб известен как поэт-декадент, символист. Его псевдоним, которым он заменил своё непримечательную фамилию Тетерников, он взял у известного на тот момент аристократического рода Соллогубовых, к которым относился Владимир Соллогуб, известный беллетрист, автор пушкинской эпохи, получивший известность за счёт своих очерков о дворянской жизни в России. Сологуб заявлял о том, что псевдоним он взял по наставлению издателей, не вкладывая в него иного умысла. Однако, зная личность поэта, можно полагать, что данный выбор был сделан, в силу противопоставления и сходства между двумя авторами. В их творчестве пересекается тема российского общества в эпоху перемен, переосмысления старого взгляда на мир. Для Владимира Соллогуба это эпоха эмоционального и духовного подъёма, для Фёдора Сологуба – упадка и кризиса целой системы.

Значительная часть сологубовского литературного творчества пропитана духом тоски и неизбежной смерти. Ярко это выражается в его ранней прозе, завязка которой происходит не только вокруг смерти, но и окружающей ее нечисти, несущей бесовство в повседневную и мирную жизнь, делая ее безумной и отчаянной, приводящей героев к крайней точке морального упадка. «Мелкий бес» наиболее полно раскрывает данный мотив творчества писателя, оборачивая его вокруг гротескного провинциального городка, где порок не просто аспект жизни каждого человека, но способ восприятия мира вокруг.

Роман «Мелкий бес» – это продолжение гоголевской мысли о провинции, которая работает как магнит для любой нечистой силы, что приходит к людям, взращивая в них безумство и порок. Провинция Сологуба есть ни что иное, как продолжение гоголевского провинциального города, доведённое до критической формы. В «Мелком бесе» не раз подчёркивается то, что жители города N – это мёртвые души, неспособные более проживать свою жизнь, исполняя механические действия и также механически реагируя на окружающий мир. «Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. Но все это только казалось» [5. С.23]. Сологуб проводит параллель с «Мёртвыми душами» Н. Гоголя для создания облика действующих лиц, о чём говорил в 1908 г. А. Белый: «Персонаж Сологуба всегда из провинции, и страхи его героев из Сапожка: баран заблеял, недотыкомка выскочила из-под комода, Мицкевич подмигнул со стены – ведь все это ужасы, смущающие смертный сон обывателя города Сапожка» [1. С.446].

Ощущение всеобъемлющей смерти и безумства несёт в себе Передонов, чувствуя угрозу от окружающего мира и людей вокруг. «Варвара отрезала кусок булки, и, заслушавшись затейливых речей Володина, держала нож в руке. Острие сверкало. Передонову стало страшно, – а ну, как вдруг зарежет»; «Кого же он высматривал? Доносчиков. Они прятались за все предметы, шушукались, смеялись. Враги наслали на Передонова целую армию доносчиков» [5. С.62]. Однако борьбы с дисгармонией не ведётся. Наоборот, в таком миропорядке герой ищет способ к спасению. Он прибегает к поддержке тех, кого презирает. Человеческая жизнь ему важна постольку, поскольку может исполнить его корыстное желание. «С княгиней-то как же? – подумал он. – За теми гроши, и протекции нет, а с Варварой в инспекторы попадёшь, а потом и директором сделают» [5. С.26]. Но даже на пути к своей цели он боится, ощущая нападения от всех, а особенно от тех, кто «значительное лицо в городе» [5. С.82]. «Кажется, самые необходимые в его положении люди – исправник и прокурор окружного суда. С них бы и следовало начать. Или с предводителя дворянства. Но начинать с них Передонову стало страшно. Предводитель Верига – генерал, метит в губернаторы. Исправник, прокурор – это страшные представители полиции и суда» [5. С.87]. Конфликт героя с окружающим миром деконструируется в конфликт героя с самим собой. Передонов видит мир, отражающий его духовный мир – мир обмана и корысти, где никто ему не доверяет, как и он не доверяет людям. Видит безумным мир, потому что сам поглощён безумными мыслями о своём величии и уникальности, ради которых готов совершить самые низкие поступки.

Передонов окружает себя людьми, отражающими его внутренний мир: Варвара, Володин, Грушина, Рутилов, Вершина и т.д. Каждый из них – это не самостоятельный персонаж, а лишь проявление одной из черт Передонова. Эти проявления представлены в крайней форме, тем самым выделяя главного героя на их фоне, как не поглощённую бесом нелицеприятную фигуру, но, в определённой степени, культурного человека. Сделано это с целью нагнетания атмосферы всеобщей враждебности и зависти к Передонову, расчеловечивания города.

Бесовство и безумие всё глубже и глубже проникают в окружающей мир, становясь его постоянным состоянием. Передонов боится всех и всего вокруг, каждый раз ощущая обман и ненависть к себе со стороны других. «Передонов хмуро смотрел и не отвечал на поздравления. Злоба и страх томили его. «Везде выследят», – тоскливо думал он» [5. С.218]. Мир трансформируется в дьявольскую Недотыкомку и её приспешников, наблюдающих и смеющихся над героем.

Так карты, издавна символ бесовства, начинают следить за Передоновым, разговаривать с ним. На их фоне выделяется особый страх перед дамами: Передонов рубит их беспощаднее всех. Позже этот страх становится более конкретным – это страх перед княгиней. Она перевоплощается не то в пиковую, не то червонную даму, отражая тем самым двойственность чувств к княгине – неприязнь и влечение, страсть. Сжигая колоду, княгиня является кричащим и шипящим бесом, доводящим до ужаса Передонова, и состояния на грани безумства.

Анималистические образы захватывают разум Передонова. Люди для него становятся неотличимы от животных, все они наблюдают за каждым его провалом и смеются. Кот начинает мстить хозяину за прежние издевательства, насмехаясь над ним как в виде животного, так и в виде человека. «Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек, которого даже и не знал Передонов. Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком?» [5. С.218]. «Кот вырастал до страшных размеров, стучал сапогами, и прикидывался рыжим рослым усачом» [5. С.253]. А лучший друг Володин становится главным подозреваемым в заговоре по устранению Передонова. «Успел уже и сюда прибежать, – подумал он, – может быть, сговариваются с Варварою, как бы меня околпачить» [5. С.186]. Проводится прямая параллель Володина с бараном: он глуп и покорен, следуя за Передоновым повсюду. «Иногда Володин мерещился ему: облака плыли по небу, как стадо баранов, и между ними бегал Володин с котелком на голове, с блеющим смехом; в дыме, вылетающем из труб, иногда быстро проносился он же, уродливо кривляясь и прыгая в воздухе» [5. С.250].

За всем этим стоит Недотыкомка – «маленькая тварь неопределённых очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка» [5. С.125]. Недотыкомка аморфна, она не конкретна, но она есть во всём и во всех, так как является порождением уже больного и безумного города. Передонов остро чувствует любое проявление недотыкомки, воспринимает её как объективный образ. «Мрак метнулся, прыгнул на потолок, и оттуда угрожал и кривлялся» [5. С.234]. Постепенно вместе с собой Недотыкомка начинает приносить и кровавые мысли о смерти. «Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенною, она стонала и ревела, и рёв её ломил голову Передонову нестерпимою болью» [5. С.252]. Передонов желает расправиться не просто с инфернальной сущностью, но с воплощённым в ней бесом, что доводит до безумия всю жизнь героя. Мировосприятие его притупляется и более не несёт за собой смысла, Передонов уже проиграл, но безумство в нём ещё живёт. Доведённый до отчаяния, Передонов идёт на убийство, уже не видя границы между своим бредом и реальностью, дьявол уже с ним. «Володин показался ему страшным, угрожающим. Надо было защищаться. Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина, и резнул ему по горлу» [5. С.284]. Бес не умирает, а лишь ликует, ломая Передонова полностью.

Мотивы безумия и бесовства являются инструментами, с помощью которых Ф. Сологуб показывает своё полное неверие в лучшую жизнь, разочарование как в человеке, так и в мире. «Тотальный пессимизм, всепоглощающее ощущение конфликтности бытия и смертоносной дисгармонии человеческих отношений» [8. С.10] – основная характеристика декадентского романа. Сологуб использует традиционные для русской литературы мотивы в новой форме, переосмысливая «Мёртвые души» Н. Гоголя и «Бесы» Ф. Достоевского.

**Литература**

1. Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Зелёный луг. М.: 2012. 589 с.
2. Бугаева Л. Идея безумия и ее языковое воплощение в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // <https://cheloveknauka.com/v/481745/a?#?page=1>
3. Волегов А. О феномене городской культуры в прозе Ф. Сологуба // <https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/36795/1/sprz_2021_10_004.pdf>
4. Ерохина Т. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // <https://cyberleninka.ru/article/n/provintsialnyy-tekst-i-kontekst-romana-f-sologuba-melkiy-bes>
5. Сологуб Ф. Мелкий бес. Томское книжное издательство. Томск: 1990. 288 с.
6. Тан Цзин Мотив «безумия» и «смерти» в творчестве Ф. Сологуба и Лу Синя («Мелкий бес» и «Записки сумасшедшего») // <https://cyberleninka.ru/article/n/the-motif-of-madness-and-death-in-the-works-by-f-sologub-and-lu-xun-the-little-demon-and-diary-of-a-madman>
7. Кулагина Н. Образ сатаны как символ бунта против несправедливости в русской культуре начала 20 века // <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-satany-kak-simvol-bunta-protiv-nespravedlivosti-v-russkoy-kulture-nachala-hh-veka/viewer>
8. Долгенко Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // <https://cyberleninka.ru/article/n/mifizatsiya-klassicheskogo-naslediya-v-romane-f-sologuba-melkiy-bes/viewer>
9. Чеботаревская А. О Фёдоре Сологубе: критика, статьи и заметки. Шиповник. СПБ: 1911. 365 с.
10. Хазова М. Тема безумия в русской прозе 20 века // <http://oreluniver.ru/public/file/defence/Hazova_Margarita_Aleksandrovna_12.12.2016.pdf>

**Рецепция классического текста в фанфикшене на основе романа**

**М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»**

*Дёмина Елизавета, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

В современном интернет-сообществе получило широкое распространение такое явление, как фанфикшен (от англ. Fan «поклонник» и fiction - «вымысел, выдумка»), или попросту фанфик – любительское сочинение, основанное на других произведениях: книгах, комиксах, фильмах, сериалах, играх и т.д. [6] Главная задача автора фанфика – передать читателям собственную интерпретацию оригинального произведения. Фанфик может представлять собой продолжение, предысторию, пародию, «альтернативную вселенную», кроссовер. Существует несколько способов классификации фанфикшена: по размеру, по соответствию оригинальному произведению, по сюжету, по характеру отношений между героями и способу создания. Создаётся фанфикшен исключительно в развлекательных целях и на некоммерческой основе. Фикрайтеры скрывают свои настоящие имена под псевдонимами. Работы публикуются на специальных сайтах [1, 2] или в сообществах, посвящённых определённому фандому, в различных социальных сетях.

Фанфик впервые появился в тридцатые годы XX в. в Англии, когда возникло «Литературное общество Шерлока Холмса», созданное для того, чтобы продолжать и развивать дело Артура Конан Дойла. В современном виде фанфики впервые появляются в семидесятые годы среди поклонников научной фантастики. В России же история развития фанфикшена, как явления интернет-культуры, началась примерно в середине двухтысячных годов с появлением форумов и фанатских сайтов.

Одним из факторов, влияющих на выбор фикрайтером произведения для создания фанфикшена, является наличие недоговоренностей в сюжете или в отношениях героев. Заполняя эти пробелы, фанаты выдвигают своё предположение о ходе событий. Также немаловажным фактором для создания фанфика является наличие развитой системы персонажей в произведении. Это позволяет фикрайтеру создавать новые сюжетные линии и продумывать возможные варианты развития отношений между героями, не взаимодействующими в оригинальном тексте. Зачастую персонажи, которые в оригинальном произведении являются второстепенными, в фанфиках выдвигаются на первый план. Таким образом у авторов появляется больше возможностей для создания новых сюжетов. Также распространённым приёмом является введение в сюжет новых выдуманных персонажей или автора произведения [3].

Роман Михаила Юрьевича Лермонтова «Герой нашего времени» пользуется большой популярностью среди фикрайтеров. Роман вызывает интерес, так как является довольно известным классическим произведением, включённым в школьную программу. Также в сюжете романа есть много недоговорённостей, что создаёт простор для воображения авторов.

К примеру, в работе «Навстречу кавказскому солнцу» [1] автор делится с читателем своей интерпретацией смерти Григория Печорина. Повествование ведётся от лица выдуманного персонажа, который по сюжету является другом главного героя романа. Помимо вымышленных персонажей и героев оригинального текста автор включил в свою работу и самого Лермонтова, который становится одним из главных действующих лиц. Посредством введения этих персонажей автор раскрывает характер главного героя и даёт читателю лучше понять свое видение события, описанного в романе.

Другой фанфик под названием «Игра с Печориным» [2] написан на основе главы «Княжна Мери». Повествование, как и в оригинальном тексте, ведётся от лица Григория Печорина. В работе более подробно рассказывается об отношениях Печорина и Веры. В этой работе фикрайтер заполняет авторские недоговорённости и продумывает свою версию развития сюжетной линии.

Учитывая сказанное выше, можно сделать вывод, что посредством создания фанфикшена, поклонники взаимодействуют с исходными объектами (событиями, героями и т.д.). Создавая собственные интерпретации, фанаты пропускают оригинальное произведение через собственные чувства, эмоции, представления и делают его ближе и понятнее в первую очередь самим себе. Фанфик позволяет посмотреть на произведение с позиции, отличной от позиции автора.

**Литература**

1. Douce Souffrance. Навстречу кавказскому солнцу. URL: https://ficbook.net/readfic/10418627
2. Mademoiselle de la province. Игра с Печориным. URL: https://ficbook.net/readfic/11589943
3. Линор Горалик. Как размножаются Малфои. URL: https://magazines.gorky.media/novyi\_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html.
4. Сайт Фикбук, книга фанфиков. URL: https://ficbook.net/
5. Сайт Wattpad. URL: https://www.wattpad.com/?locale=ru\_RU

Черняк В.Д., Черняк М. А. Фанфик (фэнфик), Фанфикшн // Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник. – 2-е издание, стереотипное. – М.: Флинта, 2015. – С. 174-176. – 192 с.

**(Де)конструкция мифа в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы»**

*Журавлева Полина, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

В работе использовано понятие мифа как системы фантастических представлений о мире в соответствии с «Мифологическим словарем» под редакцией Е.М. Мелетинского. Под (де)конструкцией мифа понимается процесс создания автором элементов мифа в романе и дальнейшего их частичного разрушения. Нарушение «горизонта ожиданий» читателя происходит в процессе включения в реалистический мир романа сакральных, мифологических и символических элементов, которые не всегда реализуются автором в полной мере. Они, с одной стороны, проступают сквозь ткань произведения в своей художественной, детализирующей, расширяющей смыслы текста функции, но, с другой стороны, во многом являются сюжетообразующими основами романа. Их совокупность создает особые причинно-следственные связи в романе, мир, балансирующий между объективно реальными и мифологическими категориями, которые формируют магический реализм Дины Рубиной.

Например, Захар Кордовин волею судьбы, «высокой игры» находит на чердаке старые холсты своего деда, идеально подходящие для фальсификации его собственных полотен. Однако рок, «карающая длань» в судьбе Кордовина – бандиты, безликие, неназванные, пришедшие из действительности, из профанного мира как грубая и неизбежная сила. В контрастах этих миров и заключается парадокс романа «Белая голубка Кордовы»: главный герой обнаруживает потрясающую своей значимостью картину ученика Эль Греко – и автор иронически снижает пафос находки семантикой места и обстоятельств. Картина Zaccarias’а Cordovera расположилась в «стенной неглубокой нише» рядом с туалетом в маленькой испанской кофейне, название которой, правда, соответствует мифологическому пласту повествования, – «Бланка палома». Хозяин кофейни рассказывает историю «мытарств» полотна по сараям и неприкаянности, хотя, скорее, непризнанности. Кордовин даёт «картине без имени» вторую жизнь, реставрирует ее, пытается узнать истинную историю её создания, чувствует особую связь с ней («Все чаще он застревал перед старым холстом, словно человек в сутане взглядом хватал его за рукав или за полу рубашки и требовал поговорить!» [3. С.458]), обнаруживает при изучении картины пиратскую сущность изображенного святого. И всё же вновь следует возвращение, снижение к действительности. Кордовин продаёт картину в пинакотеку Ватикана и спустя время задает себе вопрос: «Зачем, вдруг подумал он со странной, неизвестно откуда налетевшей тоской, *зачем я отдал его — туда?*» [3. С.531]. Создаётся контраст судьбоносного, великого обретения и иронично-тоскливой, жизненной потери.

Подобная же ситуация происходит и с фамильной реликвией – «наследным кубком», который был чудом спасен во время военной эвакуации Жукой и сокрушительно сдан в антикварную скупку Кордовиным. Второй кубок из пары близнецов будет найден героем в последней главе романа, превращая шум фонтана в безжалостное слово «приговор». Кубок как магический, с точки зрения мифологического пласта повествования священный для рода предмет, после потери становится самым главным кошмаром, уделом, «крестом» Кордовина.

Фамильный кубок как деталь романа заключает в себе особую ценность еще и потому, что для автора крайне важна тема рода. «Рассказ о событиях прошлого служит в мифе средством описания устройства мира, способом объяснения его нынешнего состояния. Мифические события оказываются “кирпичиками” мифической модели мира» [2. С.634]. Такими «кирпичиками» служит и кубок, и история рода как объяснение причинно-следственной связи во всем романе. Стоит отметить, что это проявляется во всей трилогии «романов о людях воздуха». Анна из «Почерка Леонардо» – предполагаемый потомок Вольфа Мессинга, чем объясняются её таинственные способности, Лиза из «Синдрома Петрушки» – носитель гена болезни Ангельмана, то есть «синдрома Петрушки», передающейся по наследству. История рода Захара Кордовина уходит в XV век, когда «Кордовера», предположительно, были испанскими пиратами.

В романе важен мотив воспроизведения, мультипликации личности в истории рода. Так, не раз подчеркивается связь Захара Кордовина и его деда, поразительная схожесть их облика и нрава. Это отвечает установке автора на мифологизацию бытия: «Для мифа характерно, что различные духи, боги (а тем самым и представленные ими стихии и природные объекты) и герои связаны семейно-родовыми отношениями» [2. С.635]. И если миф превращает хаос в космос, то у Дины Рубиной миф охватывает, конечно, не всё человечество, природу его происхождения и бытие в целом, а историю рода, его представителей и окружающих их людей. Можно сказать, что автор создаёт «микрокосм» в каждом из «романов о людях воздуха», где вокруг главного героя сплетаются воедино история рода, магические атрибуты, судьбоносные события, странные, даже романтические герои (как в «Белой Голубке Кордовы» появляются слепой старец Умберто и цыганка Сильва).

Как уже было сказано, у рода Кордовина предположительно богатая и древняя история происхождения. Имя «Захар» с древнееврейского символически переводится как «память Господня». В родословной главного героя можно встретить и испанских пиратов, и художников, и служащих королевской армии времён Альфонсо Шестого, и купцов. Стоит отметить, что любой из описанных автором персонажей рода отмечены одной общей чертой – неимоверным талантом и вместе с тем трагичностью судьбы. «Если вдуматься – человече настолько бездарен, что на протяжении своей запутанной истории повторяет и повторяет одни и те же убийственные ошибки» [3. С.87-88]. Человек в романе «повторяет ошибки» не только на историческом уровне, но и на частном, родовом. Что же касается таланта, то Кордовин повторяет судьбу своих одаренных предков. То, как он реализует свою гениальность, пристало бы назвать её «растрачиванием». Вновь происходит ироническое «снижение», смена пласта повествования на бытовой, профанный. Пожалуй, главным вопросом романа становится: «Может ли быть гением человек, создающий подделки?». Более того, тема гениальности, сопряженной со злом, поднимается во всех трех «романах о людях воздуха».

Бытовой пласт повествования связан с историей рода в XX веке: репрессиями, войной, блокадой, Холокостом, эмиграцией. Мифологический пласт – с изгнанием рода Кордовера из Испании, пиратством и так далее. Прапамять как особенность мифологического сознания и память о трагедии единокровного рода также относятся к конструированию Рубиной мифа в романе. Разные уровни мифа работают в одном направлении: судьбы размываются, мифологизируются. И только сам главный герой сознательно конструирует миф о себе и создает мифы, или провенанс, о своих же картинах. Мифотворчество Кордовина также основано на (де)конструкции: он разрушает историю создания картины и создаёт свою собственную, кропотливо выбирая места, обстоятельства, людей. Автор пишет об этом: «Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол сотворения мира: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью судьбы. Да-да: “и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...”» [3. С.49-50]. Так, прослеживается идея сюжетной декомпрессии: движение вниз – от созданного автором мифа о художнике к художнику, творящему миф. Описание сотворения картины и ее провенанса, а именно: «<…> “и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...”», – ассоциативно связывается с мифом о рождении Венеры и той самой подделкой картины Боттичелли «Рождение Венеры», с появления которой началась личная преступная деятельность Кордовина. Хотя до этого он написал вместе с Андрюшей подделку портрета Наполеона, именно «Рождение Венеры», пожалуй, можно назвать «отправной точкой» предательства и Андрюши, ведь Кордовин писал это втайне от него, и своего таланта. «Близнец» картины Боттичелли, по своей сути прекрасный, наделен деструктивными свойствами, влияющими на жизнь главного героя и его близких. Подделка Кордовина словно является «злым гением», каким в «Почерке Леонардо» был Абрам.

В «Белой голубке Кордовы», как и в других двух «романах о людях воздуха», крайне важна близнечная тема, мотив двойничества. Однако учитывая синтетическую структуру повествования, близнецы, нареченные или буквальные, не пребывают в гармоничном состоянии друг с другом или с действительностью. В них проявляются болезненность, дисбаланс, а взаимоотношения часто заканчиваются трагически, что и можно назвать примером (де)конструкции мифа. Начиная с легенды о двух братьях и рыцарях доне Мануэле и доне Саккариасе, появляется мотив «потерянного» близнеца. Легенда начинается подчеркиванием идиллии, гармонии между братьями. Затем они становятся «морскими разбойниками» и получают два фамильных кубка, на которых написано: «Князьям изгнания братьям Кордовера Заккарии и Иммануэлю дабы не разлучались во мщении отлил эти два кубка из священной чаши иерусалимской в день отплытия галеона мастер Раймундо Эспиноса» [3. С.545-546]. Однако гармония нарушается, дон Саккариас исчезает. В конце романа Мануэла, являющаяся одновременно нареченным близнецом и матери Кордовина, и самого Кордовина, радуется тому, что метафорически дон Саккариас и дон Иммануэль соединились, что главный герой и она нашли друг друга. Хотя Кордовин наконец разгадывает тайну своей судьбы, ему всё же не суждено восстановить гармонию мифа. Драгоценный кубок отдан ещё в студенчестве за «томик» Плавта, что весьма иронично: «Самые яркие образы в комедиях Плавта – это умные, ловкие, необыкновенно энергичные рабы. Они помогают своим молодым хозяевам устроить их личную жизнь. Они неистощимы в остроумии, от них так и пышет весельем, они на каждом шагу сыплют шутками. Вообще в комедиях Плавта царит дух веселья, оптимизма, жажда жизни, желания действовать, расчищать себе дорогу к счастью» [1. С.176]. Воссоздать идиллию, предотвратить трагедию рода невозможно – Кордовин погибает, расплачиваясь «за многочисленные свои прегрешения». Однако автор даёт надежду читателям: у Пилар рождаются близнецы, «поразительно здоровые и крепкие», которые, быть может, смогут восстановить гармонию, «создать из хаоса космос». Если же говорить о Пилар, то она в некотором аспекте также становится двойником Кордовина. Основанием можно назвать трагичную общность судьбы – сиротство в юном возрасте: «Она развернулась к нему, и несколько мгновений они глядели друг на друга новыми глазами – давних сирот, почти родственников» [3. С.165]. Более того, и Кордовин, и Пилар связаны одним архетипом Хранителя: «С одобрением он отметил, что она тоже принадлежит к породе хранителей, кто не дает упасть ни колоску с телеги воспоминаний — и не только своих. Она с душевной готовностью принимала и несла в себе то, что составляло приметы обыденной жизни близких людей еще до ее рождения, — всё, о чем рассказывали ей покойная мать, бабушка, тетка-монахиня…» [3. С.170]. Имя Пилар с испанского означает «колонна». По легенде, когда апостол Иаков проповедовал в Сарагосе, над колонной, стоящей на берегу реки Эбро, он увидел образ Девы Марии. Впоследствии на этом месте был построен собор Нуэстра-Сеньора-дель-Пилар. Первой своей картиной спустя много лет Кордовин напишет именно портрет Пилар. Важно, что часть фамилии Пилар «Морос» с древнегреческого переводится как «фатальная судьба» или «насильственная смерть», что перекликается с линией Кордовина. Более того, в современном греческом языке от «морос» произшло слово «моро», т.е. новорожденный. Этим подчеркивается магическое продолжение рода Кордовина в близнецах Пилар.

Ещё один двойник, хотя и сильно отличающийся от главного героя, – Андрюша. Андрей и Захар становятся частью близнечного мифа, они как бы дополняют и уравновешивают друг друга. Их взаимоотношения сравниваются автором с дружбой Микеланджело и Вазари. После смерти Вазари Микеланджело не представлял, как он сможет творить без своего друга. Захар же вовсе перестал писать собственные картины после смерти Андрюши: «Где-то за грядой кипарисов родилась и потянулась тонкая нить воинственного клича муэдзина; вплетаясь в сине-белесый невский воздух, она стежками простегивала *годы без Андрюши*, пульсировала в беглых предутренних снах, пронизывала многолетнюю его бессонницу. Порой, подстерегая забытье, вдруг вышивала его, Захара, погибшие картины: “Мама с белой голубкой на плече”… “Блаженный капитан Рахмил”… “Славная драка на Иерусалимке”… “Трейгер и его мамаша”, - погибшие картины, которые он упорно гнал из памяти, наложив на себя добровольную епитимью, запрет на творчество: Андрюша не напишет больше *своих*, но и ты – *своих* – не напишешь» [3. С.443]. Примечательно, что упомянутые в приведенной цитате кипарисы, – символ утраты и в то же время бессмертия души. Андрей погибает от грубой и неразборчивой силы пришедших «расквитаться» за факт подделки Захаром картины. Распространенный в мифологии сюжет мести повторяется – Кордовин решает убить антагониста Босоту и пытается добиться этого в течение многих лет. Однако Захар – человек, а потому совершенное им убийство в конце концов подавило бы его личность и талант своей в корне деструктивной, дегуманистической природой. Захара опередили в исполнении его замысла преступники, убившие Босоту на день раньше. Это также можно назвать (де)конструкцией мифа, поскольку автор не позволяет мести свершиться, хотя читатель ожидает от сюжета именно этого. Некая справедливость всё же торжествует: Босота покаран, но не рукой Кордовина. Несвершенная месть выглядит иронично – главный герой грезит об отмщении тому, с чьей лёгкой руки был убит Андрей, терпеливо выжидает наилучший момент десятилетиями, пересекает на самолёте полмира, чтобы, заглянув за штору типично американского дома, увидеть уже мертвого Босоту... Современный человек не способен опередить «десницу судьбы», пусть и выраженную в убогих «исполнителях» – бандитах. Уточняя сказанное, именно Захар Кордовин и его род носит на себе печать одаренности, не воплощенной в полной мере.

Раскрывая важность линии Захара и Андрея в романе, нельзя не упомянуть единство их творческого процесса: Захар создаёт, Андрюша «починяет», реставрирует. Облик Андрея сравнивается с нестеровским белоголовым отроком, написанным на картине «Видение отроку Варфоломею». Отрок Варфоломей станет будущим святым Сергием, что можно отнести к судьбе Андрея, погибшего мученической смертью. В этом смысле образ Андрея можно связать и с мифом о Святом Андрее, апостоле Иисуса Христа, распятом на косом кресте, впоследствии получившим название «Андреевский крест». Андрюша тоже своего рода «голубь», «белая голубка», в том числе и в картинах Кордовина, которые мифологизируются как картины Фалька, Ларионова, Эль Греко. Также стоит отметить сны Кордовина, в которых появляется и Андрюша. Онирический аспект в романе становится очень важным, так как «сны всё же не следуют за событиями, а именно предвосхищают их». Один из самых важных снов в романе – сон с Андреем и Босотой. «<…> из сердца Захара истекла, исчезла ненависть к этому жалкому затхлому старику [Босоте]» [3. С.481], а Андрей настаивает: «Да ладно, оставь его» и «Забудь всё». В этом сне не только проявляется будущее Кордовина – отсутствие ненависти к уже убитому Босоте, осознание того, что Андрею этой жертвы и не нужно было, но и перекличка с основными мифологемами романа: Андрюша находит тот самый кубок, будто «рождаясь» из воды, «весь в жемчужинах», словно повторяя подделанную Захаром картину Боттичелли. Сон заканчивается, опять-таки, ироническим снижением, внедрением бытового пласта повествования. На кубке написано: «Почему бы тебе, сукин сын, не завернуть по пути в Кордову?» [3. С.482]. Благодаря ещё одному витальному сну, увиденному матерью Захара Ритой, в котором ей явился дед Захара с просьбой оставить ребёнка, родился Кордовин.

Последняя отреставрированная и мифологизированная Кордовиным картина – «Святой Бенедикт». Примечательно, что в религии у святого Бенедикта по преданию была сестра-близнец Схоластика, а о своей близкой смерти святой узнал, когда ему пришло видение с голубкой, улетающей на небо. В картине, найденной Кордовиным, проявляется дихотомия сущности изображенного: с одной стороны, его поза и положение руки указывают на святость, с другой же стороны, просветив картину через рентген, Захар обнаруживает замазанный впоследствии кортик на поясе изображенного человека. «“Святой Бенедикт” (и не дай тебе бог оговориться там, где почему-то его хотят видеть исключительно святым Бенедиктом) – все больше волновал его, необъяснимо притягивал к себе. <…> Семнадцатый век, неизвестный персонаж… Отчего кажется, что ты смотришь на портрет самого себя? На портрет самого себя — в тот день, когда нашел замученного Андрюшу? Что за наваждение? <…> Нет, подумал он, так можно сойти с ума, надо поскорее сбыть его с рук, этот холст. <…> И тебе самому, повторил он в который раз, надо выкинуть из головы всякий бред, и мысленно повторять до полного отупения только: “Святой Бенедикт”, “Святой Бенедикт”, “Святой Бенедикт”!» [3. С.458-459]. Помимо странной связи, которую Захар чувствует со святым (или пиратом?) на картине, похожий «ритм» имеют их жизни: Захар, будучи одаренным, сам не до конца понимает свою сущность, окрестив себя «преступником» без шанса на помилование. Эпиграф романа: «Нет на земле ни одного человека, способного сказать, кто он. Никто не знает, зачем он явился в этот мир, что означают его поступки, его чувства и мысли и каково его истинное имя, его непреходящее Имя в списке Света...» (Леон Блуа «Душа Наполеона»), – подчеркивает таинственную сущность Кордовина и его рода. Картина «Святой Бенедикт», отданная в ватиканскую пинакотеку за 12 миллионов евро, становится последним и самым непоправимым, фатальным преступлением Кордовина. Если в изображенном святом Кордовин увидел нечто родственное, то выходит, что главный герой повторяет свою уже когда-то совершенную ошибку – продаёт незаменимый и уникальный «удел», свою связь с предками и родом. В логике автора это становится самой страшной виной, несмотря на все предыдущие прегрешения Захара.

Стоит отметить, что главное место действия в романе – город Кордова. В культурологическом смысле это межкультурный древний испанский город, Топос, соединяющий христианство, католицизм и иудаизм. В произведениях Рубиной, в том числе и в «Белой голубке Кордовы», часто существуют несколько пластов повествования, связанных с еврейским, христианским и католическим миропониманиями. Так, в «Белой голубке Кордовы», не раз упоминается еврейский квартал в Виннице и христианские символы, самый важный из которых, конечно, – белая голубка. Толедо же как один из Топосов романа связан с жизнью и творчеством Эль Греко.

Создание мифа и частичное его разрушение позволяют автору романа обнаруживать и подчеркивать в современной действительности ценностные основы, являющиеся ключевыми и непреходящими для художественного мира произведения. Несмотря на профанный пласт событий в «Белой голубке Кордовы», «подсвеченный» авторской иронией, некоторые установки мифологического представления о мире продолжают работать, демонстрируя возможность гармонизации хаотичного бытия: важность родовой принадлежности и следования «празаконам», сложившимся в истории рода и заложенным в основу человеческой личности; нравственный, духовный долг творца в реализации своего дара; верность человека не только по отношению к близким людям, но и к себе. Так, Кордовин погибает не потому, что незаконно подделывает картины, но потому, что «растрачивает» свой дар, продаёт картину, родовой «удел» в пинакотеку, и в целом совершает в течение жизни череду предательств, которые должны быть покараны, о чем знает главный герой, при этом понимая невозможность искупить вину. (Де)конструкция мифа позволяет «перекроить» мифологические представления о мире и соединить их со спецификой современного литературного дискурса, тем самым образуя своеобразную «мозаику», изображающую систему представлений о бытии и месте человека в нем в концепции «романов о людях воздуха» Дины Рубиной.

**Литература**

1. Лосев А.Ф. Античная литература – М.: Просвещение, 1973. – 439 с.
2. Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии / Мифологический словарь / Ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
3. Рубина Д. И. Белая голубка Кордовы – М.: Эксмо, 2021. – 576 с.

**Литературный код в поэзии Дмитрия Быкова**

*Коврижина Александра, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

«Я поэт, но на фоне Блока я не поэт. / Я прозаик, но кто сейчас не прозаик?» - таким образом Дмитрий Быков (1967-наст. время) описал свое положение в литературе. В действительности его роль в культурном наследии рассматривается гораздо шире. Филолог, учитель, поэт-философ, писатель, который обладает широкой эрудицией, является мыслителем своего времени.

В творчестве Дмитрия Быкова отразились оценки, суждения и реакции на существенные явления политической, общественной и культурной сфер жизни. Особенностью художественного мышления становится интеграция историко-культурных составляющих. Особым способом воздействия на читателя становится связь лирического произведения с различными культурными аспектами, выстраивание ассоциативных коридоров. Посредством применения такого метода при создании текста автор текста делает акцент на ассоциативном отношении читателя к произведению. Появление «чужого слова» [1] вносит новые смысловые эффекты. Быков вступает в полемику, в разговор с различными писателями, поэтами, создавая полифонию для поэтических текстов. Множественность ассоциаций, смысловых структур позволяет выразить собственное суждение об объекте. За счет искусственной имитации диалога Быков предоставляет возможность читателю взглянуть на мир через призму культурных традиций для воссоздания причинно-следственной связи в историко-литературном контексте. В произведениях появляется «зашифрованный» смысловой пласт, который проявляется в реминисценциях, жанрах, аллюзиях, именах, названиях, т.д. Литературный код воплощает транстекстуальность стихотворения в отношении к другим произведениям.

Для лирики Дмитрия Быкова характерно широкое использование реминисценций и аллюзий на творчество других писателей и поэтов. В основе произведения может лежать существенная деталь, которая уже сформирована как исключительная смысловая единица в художественном мире другого деятеля культуры. В качестве примера можно привести стихотворение «Шинель», название которого уже сопоставимо с одноименной повестью Н.В. Гоголя. В своем лирическом произведении автор осмысливает тему «маленького человека» и ее актуальность в современном мире. Шинель стала неким символичным порождением людей, не находящих в мире справедливость. Быков отметил Гоголя как основоположника темы «маленького человека», хотя появилась она гораздо раньше, еще А.С. Пушкин описал Самсона Вырина в «Станционном смотрителе» как человека, живущего в собственном мире с единственным смыслом существования. Гоголь же выводит образ «маленького человека» на новый уровень: Башмачкин уже часть огромного механизма, поэтому Петербург также становится главным героем повести. Так, в стихотворении поэт продолжает тему коллективной «загнанности» люди с тяжелыми условиями для самореализации, поэтому Быков делает акцент на городе: «Запахнет ленинградом», «питерском ветру», «питерский чиновник» и др. Кроме того, таким образом автор осмысливает положение поэта: «дрожит поэт в шинели, похожей на халат». В этом же стихотворении поэт вступает в культурный диалог с Ф.М. Достоевским, упоминая образ Макара Девушкина из романа «Бедные люди», который также является «маленьким человеком». На синтаксическом уровне Быков демонстрирует общность таких людей, создавая их имен собирательный образ через аллитерации: «Ах, Девушкин-Башмачкин, Акакий и Макар!»

В стихотворении «Двести лет, получается, вместе», в котором поэт «обращается» к Достоевскому, автор размышляет над творчеством и жизнью писателя XIX века. Кроме того, давая оценочные суждения («Он как будто не чувствовал Бога», «Герои – отстой. Памфлетист в нем сильней, чем художник», т.д.), создавал образ личности, выражал его творчество в той манере, что была необходима. В таком случае он акцентирует внимание читателя на исключительных свойствах творчества Достоевского, в которых выражается демонстрация скрытой части личности человека и русского народа. Автор намеренно показал Достоевского и его художественное мышление как нечто, вызывающее отторжение («Зло он чувствует, видит, умеет»). Далее Быков пишет:

Он постиг наши вечные войны, сам участвовал в

этой войне: Достоевский, тебя мы – достойны.

Прочих – вряд ли, тебя же – вполне.

При описанных особенностях творчества Достоевского поэт говорит, что он является тем писателем, которому под стать существуем «мы», то есть люди, проживающие в России, так как позже он делает акцент на исключительной национальности («Достоевский, ты русская жопа!»). Демонстративное снижение до телесного низа, при котором зад воплощает изнанку страны [3]. В таком случае Достоевский показывает Россию и русского человека «наизнанку», видит в нем то, что человек намеренно или бессознательно скрывает, некую «теневую сторону». Быков закладывает мысль о том, что актуальность описанной России и русского народа сохраняется. «Мы», которые достойны написанного Достоевским, существуем в тех же социально-психологических факторах. Литературный код как проявление авторского «Я» через имитацию диалога: есть «мы» и есть «ты». Закодированная авторская позиция извлекается из смыслов текстов и слова.

Дмитрий Быков имитирует культурный диалог посредством экспериментов с жанрами своих произведений. Существует эволюция жанров, когда происходит «смещение», изменяются элементы формы. Суть данного феномена в том, что новые конструкции имеют смысл как новое использование старых приемов [2].

В большинстве случаев поэт выводит жанр в название стихотворения, тем самым подчеркивая принципиальное значение формата («Баллада для чтения вслух», «Элегия», «Песня о Бессмертном полке», «Три сонета» и т.д.). Одной из особенностей постмодернизма становится множественность в положении автора. Он не выбирает концепцию, олицетворяющую его творчество и художественное видение мира. Постмодернистская «игра» проявляется в определении своих стихотворений как некоего жанра, но при этом отсутствуют привычные и ожидаемые для читателя характерные особенности.

Так, сонет является твердой формой, сохраняя неизменную особенность - наличие четырнадцати строк в произведении. Быков выносит в название триптиха «Три сонета» жанровое определение, акцентируя направленность на создание сонета в условиях нового формата и эпохи. Такая ориентированность имеет значение для смыслового содержания и темы всего триптиха - определение себя и своего места в мире.

Сонет строится на приеме антитезы, которая в произведении играет ключевую роль. Своими грехами он называет «дивные качества»:

1. С какой-то виноватостью усталой

Я все свои грехи переберу.

Я не умру от скромности, пожалуй.

От сдержанности — тоже не умру.

2. Я не умру от стольких дивных качеств,

Что, видимо, мне оправданья нет.

Скромность, сдержанность, вежливость, чувство такта он называет одновременно «грехами» и «дивными качествами». Прием антитезы используется для выявления противоречий не в собственных убеждениях и чувствах, а в общественно значимых реалиях. Лирический герой признает свои «грехи» и «дивные качества» (понятия должны идти нераздельно из-за осознания их таковыми самим поэтом), но в стремлении высказать и возможности «оправдаться», испытывать вину и усталость прослеживается социальный аспект, т.е. перечисленные характеристики лирического героя не могут иметь высокой оценки у общества настолько, что автор имеет право назвать их “грехами”, хоть для него они и являются «дивными качествами».

У второго стихотворения появляется еще один способ для имитации культурного диалога - эпиграф из сонета Пушкина: «Поэт! не дорожи любовию народной!». Использование эпиграфов в творчестве Быкова также встречается нередко: внедрение «чужого слова» является непосредственным литературным кодом («Пророк», «Инструкция», «Вас вирус пугает?», «Прививка»). Автор сразу указывает на то, с чем ведется полемика в стихотворении. В таком случае Быков, используя высказывание Пушкина, начинает диалог о месте поэта в обществе. Кроме того, в стихотворении есть аллюзия на стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»: «я памятник сложил».

Диалог с суждением Пушкина о месте поэта в жизни продолжается в стихотворении «Пророк» (1988). Стремление определить место, занимаемое поэтом в историко-культурном и общественных процессах, является одним из важнейших в творчестве Дмитрия Быкова, дополняется, например, эпиграфом Горького «Не всякий лысый брюнетом был», приводящим к снижению пафоса Пророка.

Поэт в понимании автора предстает как человек, подверженный эмоциональным срывам больше других. Творчество поэта формируется под влиянием тягот жизни, воспринимаемых заметно иронически:

Пророком быть – тяжелый крест.

Пророк всегда угрюм и беден.

Живет в пустыне. Мало ест.

Такое отношение к поэту формируется у Быкова во многих его стихотворениях: «У меня насчет моего таланта иллюзий нет», «Поэту мужества не надо», «Жизнь выше литературы, хотя скучнее стократ», т.д.

При этом не каждый человек, что считает себя страдальцем, может быть назван поэтом. Для Быкова, как и для Пушкина и Державина, поэт все еще остается исключительным. Автор не дает суждений о его становлении, но ясно указывает на особенную природу:

Но мало быть босым и голым

И плечи подставлять под плеть,

Чтобы сердца людей глаголом

Не то что жечь – хотя бы греть.

В стремлении актуализировать и обратить внимание читателей на синтез нового и старого мировосприятий, Быков создает стихотворения, в названия которых выносит имя какого-либо поэта, делая акцент на своем стремлении «подражать» его творчеству, что способно привести к созданию литературного кода в поэзии Дмитрия Быкова.

В стихотворении «Подражание Блоку» автор нарочито устанавливает связь и уподобляет политическую ситуацию 2020 году революции 1917 года. Кроме того, Быков использует эпиграф из стихотворения Блока «Россия» 1908-го года, где поэт говорит об исключительной стойкости России, несмотря на обстановку, не связанную с поддержанием ценностей и целостности страны. Блок писал стихотворение «Россия» под натиском общественной тревожности, когда русская интеллигенция давала первые отклики на нарастающие революционные волнения.

Название имеет исключительную ценность, так как оно должно рассматриваться глубже, ведь в стихотворении Быков не стремится повторить или пародировать форму стихотворения. «Подражание Блоку» стоит понимать как «Подражание советскому времени». Даже на синтаксическом уровне постоянно создаются сравнительные конструкции, делается акцент на связи того времени и настоящего («Как сладкий бред выздоровления», «Как объектив с отверстым оком», «тот век», «Тот помнит облик безобразный», т.д.). В первых строфах Быков использует анафору, при которой повторяется слово «опять». Блок становится представителем, выступающим за любовь к России в тяжелейшие времена, когда патриотизм рассматривался поэтом как любовь к Родине, а не приобщение к политической системе:

Какому хочешь чародею

Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, -

Не пропадешь, не сгинешь ты.

Таким образом, Дмитрий Быков в лирических произведениях использует различные приемы для создания определенной системы идейно-культурных связей: реминисценции, аллюзии и т.д. Для его творчества применимо понятие «постмодернистской игры», при которой интертекстуальность становится одной из характерных особенностей. Кроме того, еще одно отличие направления и художественного мира поэта – стремление к экспериментальному авторскому подходу.

**Литература**

1. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. «Чужое слово» в поэтическом тексте. - Издательство «Искусство – СПБ», составление, 1996
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Издательство АЗБУКА, 2015
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Образы материально-телесного низа в романе Рабле. – Издательство АЗБУКА, 2021
4. Быков Д.Л. Ничья. 20:20 : стихотворения. – Эксмо, 2021

**Нарративная эстетика повествования в романе Вирджинии Вулф «Волны»**

*Коврижина Александра, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Вирджиния Вулф (1882-1941) имела жизнь, наполненную небезынтересными событиями. Она стала одной из культовых британских писателей-модернистов, но помимо этого стоит отметить столь существенные переломы в ее биографии. Интересен тот факт, что отец (Лесли Стивен) был женат на младшей дочери известного писателя Уильяма Теккерея (Харриет Мэриан), но ее ранняя смерть поспособствовала женитьбе на Джулии Стефен. А в последующие пять лет Джулия родила сэру Лесли четверых детей: двух мальчиков – Тобиаса и Адриана, и двух девочек – Ванессу, самую старшую из четверых, и Вирджинию. Помимо Ванессы, Тобиаса, Вирджинии и Адриана, в доме росли еще трое детей Джулии от первого брака. Два сына, Джордж и Джералд, и дочь Стелла. Еще была Лаура, дочка Лесли от первого брака, но она была обречена на жизнь в психиатрической больнице, куда ее определили еще в младенчестве. Так, детство и юность прошли в заботах и окружении немалого количества братьев и сестер, что, кстати, наталкивает на размышления о больших семьях в ее романах. При этом важнейшую часть составляют события, которые произошли после смерти многих членов ее семьи, что сильно отразилось на ней и ее творчестве. Первый приступ произошел после смерти матери, когда Вирджинии было лишь 13 лет. С тех пор она боролась с психическим расстройством, заключающимся в нервных срывах, которые станут причиной ее смерти впоследствии [3].

Творчество Вирджинии Вулф неразрывно связано с английским модернизмом. Она является ярким его представителем, отстаивая необходимость новых форм, находясь в пространстве присущих направлению эстетических веяний. Автор стал ключевой фигурой эпохи, так как ее произведения «пронизаны» постулатами, мотивами данного периода культуры, поэтому очень важно, говоря о Вирджинии Вулф, рассматривать модернизм как эпоху эстетических экспериментов.

Перелом столетий (Fin de siècle) требовал нечто принципиально нового. В первую очередь влияние оказали последствия первой мировой войны, революция 1917-го в России. Люди оказались дезориентированы на пути к истине. Теперь художников не волнует познание существующей реальности, которую нужно непременно описать. Теперь она перестает быть первичной, на смену ей приходит реальность, воспринимаемая человеком. Реальность – то, что рисует человеческое сознание. Пространство, время, бытие начинает распадаться на отрывочные мысли сознательного и бессознательного. При этом моделируемая действительность не поддается контролю. Скорее, все происходит наоборот: хаос жизни, в котором существует только сознание, а люди идут по пути разрушения. Мир модернизма – жестокий мир, стремящийся к самоуничтожению, поэтому самоубийство становится оправданной эпохой тенденцией. Сама Вирджиния Вулф также покончила жизнь самоубийством, утопившись в реке.

Жизнь XX века – борьба. Главной особенностью эпохи стало то, что люди пытались справиться с хаосом. Жизнь Вирджинии Вульф была своеобразной борьбой: она велась с ее собственными чувствами. Писательница была дезориентирована в собственных эмоциях: «В сорок лет я начинаю постигать закономерности собственного мышления», - пишет она в дневнике.

Роман «Волны» издан в 1931 году, и состоит он из солилоквиев, т.е. речей, адресованных самому себе. Солилоквии перемежаются девятью короткими интерлюдиями от третьего лица, описывающими береговую сцену на разных дневных стадиях — от рассвета до заката. В произведении показаны жизни и судьбы шестерых героев: Бернард (основной повествователь), Невил, Луис, Сьюзен, Джинни и Рода. Все, что происходит с героями, выражается в «потоках сознания» каждого из персонажей.

Изначально Вирджиния Вулф хотела назвать произведение «Бабочки». Есть предположение, что в данном случае говорится о бабочках-однодневках, которые проживают свою жизнь за один день. Прослеживаются параллели с описанием одного дня в интерлюдиях, но на фоне которого проходит вся жизнь героев. Так, персонажи бы символизировали бабочек с их полетом, легкостью и ветреностью. При этом главным образом бабочки стала бы Рода, так как в тексте автор принципиально отмечает их схожесть. Луис говорит о Роде: «Лопатки у нее сходятся на спине, как крылья такой маленькой бабочки».

Вирджиния Вулф в итоге назвала роман «Волны». Содержательный пласт первого варианта названия лишь подчеркивает значимость принципиально далее отредактированного заглавия.

«Поток сознания» представляет собой стиль, создающий непосредственное связывание сознательного и бессознательного. В основном автор работает с ассоциативным мышлением, т.е. создавая пространственные образы, мотивы посредством оборванности или отсутствии структуры, синтаксиса и смысловой линейности в принципе, он воссоздает в сознании читателя нужное ему «изображение» [2]. Роман «Волны» - совокупность внутренних диалогов, которые подобно потоку мысли невозможно структурировать.

Их монологи пресекаются в каких-то деталях, событиях, но все воспринимается через призму их восприятия этих вещей, разумеется, существенно отличающиеся друг от друга. При прочтении не возникает объективной достоверности событий, так как все построено на полифонии, где реакции каждого отдельно взятого человека имеют наибольшую ценность.

Абсолютно каждый герой Вирджинии Вулф имеет собственный голос. Автор говорит об исключительной ценности человеческой высказанности. В понимании писательницы значение имеет индивидуальное видение мира человека в купе с его эмоциями, душевным устоем. Слово становится основой характеристики каждого из героев. Вулф не дает объективного образа, а лишь голос каждого. Все внутренние изменения персонажей становятся воплощением сказанного ими Слова.

Интерлюдии в совокупности представляют собой дневной цикл, где описывается состояние окружающей природы. Одним из ведущих образов становится солнце как характеристика временного отрезка дня: «Солнце еще не встало»; «Солнце всползло выше»; «Солнце встало» и т.д. до окончательного: «Солнце зашло» [1].

Более того, Вулф при этом создает импрессионистскую картину действительности – морского пейзажа. Слово «картина» не случайно, так как писательница будто описывает движущееся произведение изобразительного искусства. В начале романа она делает акцент на связи с живописью: «Солнце еще не встало. Море было не отличить от неба, только море лежало все в легких складках, как мятый холст. Но вот небо побледнело, темной чертой прорезался горизонт, отрезал небо от моря, серый холст покрылся густыми мазками, штрихами, и они побежали, вскачь, взапуски, внахлест, взахлеб. У самого берега штрихи дыбились, взбухали, разбивались и белым кружевом укрывали песок».

Море, которое детально описывает Вирджиния Вулф, становится воплощением жизни в целом. Каждая волна – жизнь человека, которая резко появляется и быстро заканчивается, но никогда море не перестанет бушевать, от чего волны будут появляться вновь и вновь. Писательница описывает день от рассвета до заката для нарочито подчеркнутой цикличности. Насколько солнце восходит постоянно, настолько волны будут появляться каждый раз.

Человеческая жизнь имеет принципиальное значение, но все равно расплывается в общем хоре голосов: «Но когда мы сидим так близко, - Бернард говорил, - мои фразы текут сквозь тебя, и я таю в твоих. Мы укрыты в тумане. На зыбучей земле»; «Что-то есть обезоруживающее в человеческом голосе (мы не отдельны, мы все – одно)». Все голоса в итоге должны слиться в единое целое: «Скоро, скоро наши монологи составят общую речь» Выражения, слова также становятся живыми, двигающимися.

Слияние всего живого становится лейтмотивом всего романа. Герои нередко задаются вопросом: «Кто я?». В попытках найти ответ они нередко чувствуют себя частью чего-то целого: «Не люблю обособленность. Мы не отдельны»; «Я прошел бессолнечные поля безличности»; «Мы постоянно смешиваемся с неизвестными величинами».

Смерть в романе иллюзорна, будто ее и не существует. Хоть через роман и проходят судьбы шести героев до итога жизни, но он воспринимается как нечто закономерное, плавно переходящее в другое начало. Важным образом в этом контексте становится образ Персиваля, чья смерть стала ранней в сравнении с прожитыми жизнями других персонажей. Герой был воплощением живого идеала, но не имел собственного голоса, когда все нити событий, так или иначе, переплетались с ним. Молчаливый образ, существующий среди общего хора, выражает статичность и великолепие в мыслях остальных героев. Идеал не может рефлексировать и развиваться, нельзя уследить за его биографией, ведь все, что о нем сказано, не подкреплено его собственными мыслями. Его имя выделяется на общем фоне других: Персивал - один из рыцарей короля Артура, рыцарей Круглого стола. Невежественный в начале своего пути, впоследствии он стал одним из трех рыцарей, обретших Святой Грааль. Он погиб, упав с лошади, после чего Бернард сравнивает его с рыцарем, пропавшим на войне в сказочном мире. Все это указывает на мифологическую структуру образа. В романе произошла не ранняя смерть человека, а ранняя смерть идеала, вокруг чего строились судьбы героев. Совершенство в мире выжить не может, так как сам мир несовершенен.

Вирджиния Вулф поднимает в произведении вопрос о существовании свободы в жестоких условиях мира. С этой темой в большинстве связан образ Роды. Девочка, у которой с детства были проблемы с цифрами: «Цифры теперь совсем ничего не значат. Смысл ушел. Тикают часы. Стрелки караваном тянутся по пустыне. Черные черточки на циферблате - это оазисы. Длинная стрелка выступила вперед на разведку воды. Короткая спотыкается, бедная, о горячие камни пустыни. Ей в пустыне и умирать. Хлопает кухонная дверь. Лают вдали беспризорные псы. Вот ведь как петля этой цифры набухает, вздувается временем, превращается в круг; и держит в себе весь мир. Пока я выписываю цифру, мир западает в этот круг, а я остаюсь в стороне; вот я свожу, смыкаю концы, стягиваю, закрепляю. Мир закруглен, закончен, а я остаюсь в стороне и кричу: "Ох! Помогите, спасите, меня выбросило из круга времени!».

Точные науки она не признает, так как не может ограничивать себя в следовании формально закрепленным правилам. Рода понимает жизнь шире, на уровне вечного и бытийного. Остальные герои признают ее исключительную натуру: «Она смотрит на цифры, и разум её увязает в этих белых кругах; ускользает через белые петли, один, в пустоту. Цифры ничего ей не говорят. У нее на них нет ответа. У нее нет тела, как есть оно у других».

Взрослея, она становилась более восприимчивой к бренностям бытия. После смерти Персиваля Рода говорит: «Такое вот подарил мне Персивал своей смертью, оголил этот ужас, а меня оставил терпеть: лица, лица, как на глубоких тарелках поданные поварятами; тупые, жадные, грубые; они все увешаны покупками, заглядывают в витрины; строят глазки, спешат мимо, все ломают и даже нашу любовь пачкают, лапают грязными пальцами».

Самоубийство – ее последняя попытка прорваться сквозь неприемлемые для нее устои мироздания, вырваться на свободу, которой она жаждала. Она сбросилась с горы, почувствовав в первый и последний раз чувство полета, которое отсылает к сравнению с бабочкой.

Бернард – единственный герой, примирившийся с «волнами времени», поэтому именно он заканчивает повествование в романе. Он осознает существование тягот жизни и ее несовершенств, но считает, что «жизнь приятна, жизнь вполне сносна. За понедельником следует вторник; потом наступает среда. Душа прирастает кольцами; личность мужает; боль поглощается ростом. Распускаясь и сжимаясь, сжимаясь, распускаясь все сильнее и громче, горячка и спешка юности втягиваются в службу, и вот уже все существо работает, как ходовая пружина часов. Как быстро течет жизнь от января к декабрю! Нас несет поток вещей, они стали такими привычными, что уже не бросают тени. Мы плывем, мы плывем…».

Импрессионистский способ повествования создает из произведения поэтический роман, где природа играет ключевую роль в понимании и восприятии бытия. Портреты героев репрезентированы на фоне окружающего их пейзажа. Прослеживается натурфилософская тематика произведения: «Я держу в руке стебель. Я – этот стебель»; «Я танцую. Струюсь. Меня накинуло на тебя, как сеть, как сачок из света». Жизнь – единая, неразрывная мозаичная структура всего существующего. Мир остается вечным, а время существует исключительно для человеческой жизни.

**Литература**

1. Вулф В. Волны. Флаш: Роман, повесть. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010
2. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997
3. Ливергант А.Я. Вирджиния Вулф: «моменты бытия» - ООО «Издательство АСТ», 2018
4. Брэдбери Б. Вирджиния Вулф. Перевод А. Нестерова - Иностранная литература, номер 12, 2002

**Отсылки к буддизму в повести В. Пелевина «Затворник и Шестипалый»**

*Краснокутская Эмилия, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Постмодернизм – это течение в искусстве и литературе второй половины ХХ века, характеризующееся фрагментарностью, иронией и интертекстуальностью, выражающейся в колоссальном количестве отсылок к произведениям различных культурных традиций. Порождением и одним из ярчайших представителей этого художественного метода в русской культуре является Виктор Пелевин.

Виктор Олегович Пелевин, родившийся 22 ноября 1962 года, – российский писатель, лауреат многочисленных премий. Примечательно, что за все годы своего творчества он почти не давал интервью и не появлялся на публике.

В данной статье выявляются и интерпретируются аллюзии на философию буддизма в повести В. Пелевина «Затворник и Шестипалый», напечатанной в журнале «Химия и жизнь» в 1990 году как яркого примера постмодернизма.

В центре сюжета находятся два героя – Затворник и Шестипалый – цыплята, живущие на птицефабрике. Затворник – философ, давно отделившийся по своему желанию от кормушки и социума – птичьего общества. Он научился переходить из одного контейнера в другой и в каждом узнавал что-то новое, формируя собственное мнение и картину мира. Шестипалый же был изгнан из социума за свой дефект, представляющий собой, как несложно догадаться, наличие шести пальцев на лапах. Затворник «берет Шестипалого под крыло» и помогает неокрепшему юному цыпленку стать сильным и мудрым и впоследствии бежать, не дожидаясь Страшного Супа – эсхатологии в мире кур.

Отсылки к буддизму можно обнаружить буквально в каждой фразе героев: так, «Затворник принялся сгребать кучи разного валяющегося под ногами хлама, опилок и кусков торфа. Постепенно у него получилась огораживающая небольшое пустое пространство стена, довольно высокая, примерно в его рост. Затворник отошел от законченного сооружения, с любовью поглядел на него и сказал: – Вот. Я это называю убежищем души». Идея заключается в том, что, согласно постулатам буддизма, тело – отнюдь не самое важное, ибо оно является лишь сосудом. Затворник сгребает разный мусор и называет это «убежище души». Значима функция, которую выполняет тело, а не его внешний вид.

«А у меня третий глаз раскрыт, – сказала Одноглазка, – а он один. В каком-то смысле все, у кого третий глаз раскрыт, одноглазые». Третий глаз располагается на лбу между бровями и открывается в процессе самопознания, просветления, обусловливая возможность восприятия за пределами обычного зрения. Пифагор и Платон писали об этом как о *вместилище души* (см. предшествующую цитату).

Стоит раскрыть также понятие полета: цыплята тренируются, поднимая на крыльях гайки, и считают проблемой то, что со временем начинают подниматься в воздух, поэтому они добавляют вес груза, дабы этого не допускать. Самостоятельно ограничивая свои возможности, Затворник и Шестипалый не могут выйти за рамки собственного сознания и обрести независимость, но в конце, когда им это удается, они вылетают из окна и направляются к свободе: «И он махнул крылом в сторону огромного сверкающего круга, только по цвету напоминавшего то, что они когда-то называли светилами». Это может значить, что они покидают привычную среду – комбинат – и переходят на новый уровень, то есть приобщаются к нирване, улетая к свету.

Вместе с тем любопытно то, что полет героев становится возможным только благодаря человеку, почитающемуся курами в качестве божества. Он провозглашает философию антропоцентризма, и то, что даже полететь они не способны самостоятельно, может быть понято как напоминание первичности и превосходства мира над человеком, что свойственно космоцентристским основам буддизма. Повесть может быть прочитана и подобным образом, что реализует постмодернистский принцип смысловой вариативности текста.

Все эти отсылки подводят нас к смыслу повести, заключающемуся в том, что в логике буддизма душа бессмертна, а для осознания этого необходимо, возможно, выходя за рамки комфорта, стремиться к высокому. Затворник переходит от одного контейнера к другому, метафорически – из мира в мир, а в реалиях произведения это является жизненным циклом, соответственно, он проживает одну жизнь за другой, то есть уподобляется ламе.

Так или иначе, буддизм есть основа постмодернистской интертекстуальности как базиса «Затворника и Шестипалого», а как его интерпретировать – дело читателя, ведь именно как призыв к самостоятельности мышления помимо прочего может быть понята культовая пелевинская повесть.

**Литература**

1. Кэрритерс М. Будда: краткое введение. М. : Астрель: ACT, 2007 157 с.
2. Лысенко В.Г. Буддизм // Большая российская энциклопедия. М. : Большая Российская энциклопедия, 2006. Т. 4. 752 с.
3. Пелевин В.О. Затворник и Шестипалый // Пелевин В.О. Желтая стрела. М. : Эксмо, 2004. С. 64–109.
4. Пупышев В.Н. «Не-Я» в буддийской теории и практике // Психологические аспекты буддизма. 2-е изд. Новосибирск : Наука. Сиб. отделение, 1991. С. 33–38.
5. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. СПб. : Центр «Петербургское Востоковедение», 1997. 384 с.

**Мифологическое и подсознательное в романе-лабиринте Марка Z Данилевски «Дом листьев»**

*Красноштанова Екатерина, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Роман американского писателя Марка Z. Данилевски «Дом листьев» является одним их самых изучаемых романов XXI с: ему посвящено множество разного рода работ, начиная от классических критических рецензий (например, «Обзор: “Дом листьев” Марка Z. Данилевского» Стивена Пула) и заканчивая подробным разбором типографии («Функции шрифтов в “Доме листьев”» Элизы Холторн), что обусловлено тем, что текст наполнен различными типографскими экспериментами, благодаря которым более отчетливо видны слои нелинейного повествования. Настоящая статья вносит свой вклад в исследование текста, ставшего одним из наиболее любопытных художественных высказываний ХХI века.

Как было сказано выше, роман включает несколько слоев повествования.

Первый уровень – пленка Нэвидсона, которая является основой всего романа. На этой пленке пулитцеровский лауреат Уилл Нэвидсон фиксирует происходящие в его доме на Ясневой улице изменения. В доме появляются новые комнаты, коридоры, которые формируют бесконечный лабиринт, при этом дом остается неизменным снаружи. (Отметим здесь, что этот пространственный парадокс сразу заявляет возможность понимать содержание «Дома листьев» как метафору трансформаций сознания / подсознания, о чем подробно будет сказано далее.)

Второй уровень – записи Дзампано – слепого старика, умершего в возрасте восьмидесяти лет в полном одиночестве. Делом последних дней его жизни стала рукопись, содержащая записи о пленке Нэвидсона, которую он пытался объяснить с научной точки зрения. Ввиду склонности Дзампано к графоманству большое количество сносок отсылают к несуществующим материалам; отсюда – еще одна возможная интерпретация романа, на сей раз – постмодернистского толка: «дом листьев» может быть воспринят в качестве прозрачной перифразы текста.

Заметим в связи с этим, что существует мнение, согласно которому возможным прототипом Дзампано является Хорхе Луис Борхес – легендарный аргентинский прозаик и поэт, известность которому принесли лаконичные произведений, в основе которых заложены рассуждения о философских проблемах, ставшие основой эстетики постмодернизма. Важным фактом его биографии в контексте соотношения личности и творческого наследия Борхеса и образа Дзампано является его слепота; значимым же фактом, относящимся к литературной деятельности иконы постмодернизма, является перманентное присутствие темы зеркал и лабиринтов. Исходя из данных фактов, можно сделать вывод, что Дзампано может являться непосредственным создателем пленки, ибо – еще раз – метафора «дом листьев» очевидно может пониматься как перифраза книги, текста.

Третий уровень – Джонни Труэнт. Джонни Труэнт – татуировщик, наркоман, тусовщик. Он является главным героем произведения и редактором рукописей Дзампано. Весьма символично, что Джонни является татуировщиком, ввиду того, что наносящий знаки на человеческое тело есть своего рода скриптор – единственный аналог автора в мире, отмеченном заявленной постмодернистской философией и эстетикой «смертью автора» (Ролан Барт). Его роль в общем течении жизни коррелирует с его работой над рукописями, так как Джонни буквально переводит рукописи Дзампано, вследствие чего становится жертвой поставленной им задачи. При систематизации рукописей Дзампано Джонни дополняет их пространными сносками, в коих говорит об ухудшении своего психического состояния, упоминая о видениях, идентичных галлюцинациям старика.

Таким образом, кратко резюмируем сказанное: роман содержит три уровня нарративной структуры текста – феноменологический (пленка Нэвидсона), герменевтический (рукопись Дзампано), анамнезис же являют собой комментарии Джонни. Все три уровня связаны характером повествователей – ни один из них не является «надежным», ввиду чего возникает ощущение тотальной дезориентации, подчеркнутой неустойчивостью, зыбкостью структуры самого текста.

Вопрос о том, насколько можно верить нарраторам, остается открытым – в конце концов, вариативность в понимании смысла есть конститутивная черта постмодернистской эстетики, с которой роман Данилевски заигрывает весьма откровенно; так или иначе, история странных модификаций дома начинается с возвращения Нэвидсона и его жены Карен из Сиэтла, в который они летали для бракосочетания. По приезде они сразу же замечают изменения в доме, причем на уровне не столько физическом, сколько чувственном, ощущая, что «произошло своего рода насилие над внутренним пространством этого места…». После того, как они прочувствовали эти изменения, Нэвидсоны смогли их увидеть. Они обнаружили небольшую комнатку, похожую на чулан, которая образовалась между спальней детей (Чад и Дейзи) и спальней родителей. Это очевидно может быть связано с заключением брака, непосредственно после которого трансформации и имели место. Как было упомянуто, перемена была «разительной», но «она не бросалась в глаза сразу». Сам по себе брак не меняет отношения между людьми или их связь друг с другом. Брак лишь узаконивает чувства, однако кольцо на пальце и штамп в паспорте имеются, раньше их не было – разительная перемена.

Говоря отдельно про каждого из героев, отметим, что Нэвидсон стремительно решает броситься на поиск разгадки тайны появления этой комнаты. В книге упоминается отрывок из работы подруги Карен Эдит Скруджи «Загадки без», в котором говорится следующее: «Попытка интерпретации – единственное, что остается взрослым при столкновении с неразрешимым». Этот отрывок позволяет именовать Нэвидсона взрослым человеком. Его жену Карен характеризуют больше следующие слова из фрагмента той же работы: «Не так уж трудно встретить взрослых, ненавидящих загадки. Тому есть множество причин, но главная из них – детская вера в готовые ответы». Эта цитата достаточно точно описывает Карен, так как после отъезда брата Нэвидсона Тома, который приехал, чтобы помочь разобраться с домом, она «отказывается говорить об аномалии».

Следующая значимая в общей концепции изменений модификация – «пятиминутный коридор». Интересно, что коридор возникает после осознания обоими супругами, что «детям в этом доме нет места». После появления коридора отношения Нэвидсона и Карен ухудшаются еще сильнее. Коридор символизирует отношения между Нэвидсоном и остальными членами семьи. Изначально возникает мнение, что он отделяет только детей от родителей, но далее можно следует диалог Чада и Карен, в котором Чад спрашивает Карен, как стать президентом, что являлось детской мечтой последней. У женщины возникают теплые материнские чувства. Данный эпизод иллюстрирует, что Карен вместе с детьми отдаляется от Нэвидсона. Также примером, иллюстрирующим, почему Карен «заодно» с детьми и в некотором смысле «против» их отца, является эпизод, когда Карен лежит в постели с Нэвидсоном и просит его больше не ходить в тот коридор, на что Нэвидсон реагирует следующим образом : «…мольбы о том, как он ей нужен, <…> побуждают Нэвидсона обнять ее, как ребенка, и произнести слова обещания». Карен – ребенок, а как известно, «детям в этом доме не место».

Подводя промежуточный итог, можно выявить следующее: единственный человек, которому есть место в этом доме, – Нэвидсон. Карен остается в достаточно инфантильном состоянии, поэтому чужая в трансформациях пространства.

Теперь стоит разобрать само название произведения. “House of leaves” – оригинальная номинация романа. Русские издания переводят название как «Дом листьев», но на самом деле ближе к авторской концепции будет перевод «Дом из листьев». Образ дома – центр ойкумены, обжитой человеком вселенной, его убежище. Все находится в наших домах, отражает нас и, самое главное, – то, что происходит у нас в сознании и безднах подсознательного. Исходя из этого, дом тождественен сознанию человека. Одна же из интерпретаций образа листьев – сокрытие опасности. Таким образом, смысл, заключенный в названии – сокрытие поистине бездонных пропастей, таящихся в сознании и подсознании человека.

Имеет место интерпретация, которая объясняет модификации дома как символическое выражение изменения отношений между Нэвидсоном и Карен, но, как уже говорилось выше, единственный герой, аутентичный этому месту, – Нэвидсон. Также в тексте не раз указывается на то, что дом принадлежит именно Нэвидсону: «Только сейчас мы понимаем, насколько велик дом Нэвидсона», который «…внутренне противится необходимости пустить незнакомца исследовать его собственный дом». В связи с этим можно сделать следующий вывод: дом – воплощение внутренней сущности Нэвидсона, его сознания и подсознания.

Стоит также обратить внимание на то, что в тексте представлено краткий синопсис мифа о Тесее и Минотавре, заключенном в Критском лабиринте, обнаруживающем достаточно явную параллель с лабиринтом, появившимся в доме Нэвидсона. Так, из описания Экспедиции № 1 читатель узнает о том, что дом – лабиринт, а также – что кто-то или что-то в нем издает рычащие звуки. В мифе Минос запирает своего сына Минотавра (во всяком случае, Дзампано убежден, что чудовищный получеловек-полубык – сын Миноса) в лабиринте. Минотавр должен был взойти на престол Крита, но Минос противился воцарению монстра.

Исходя из двух этих фактов можно сделать следующий вывод: в мифе Минотавр олицетворяет искаженное, изуродованное состояние сознания Миноса, которое последний не хочет / боится показывать. Минос понимает, что в лабиринте – не монстр, а его сын, воплощение его сущности. То же имеет место и в случае лабиринта дома Нэвидсона. Лабиринт – это запутанное сознание героя, но внутри этого лабиринта заперта его подлинная сущность, его подсознание.

Также миф содержит упоминание о «заблудившихся юношах», которых ждала та же участь, что выпала безрадостным уделом на долю Минотавра, – быть вечным узником лабиринта. Заблудшие юноши в романе – это Дзампано (невзирая на возраст) и Джонни. Они угодили в лабиринт Нэвидсона – в его сознание, вследствие чего стали затворниками в нем, подобно самому Нэвидсону. Ввиду этого все три образа могут быть проинтерпретированы в качестве разнородных граней мятущегося, расколотого сознания, парадоксально образующих единое целое. В этом смысле попытки Дзампано истолковать зафиксированное на пленке Нэвидсона, а Труэнта – в свою очередь, расшифровать рукопись Дзампано есть отчаянное стремление расщепленной личности современного человека постичь себя самого, тщетный акт самосознания – ибо все герои становятся жертвами бессознательного, воплощенного в образе некой чудовищной креатуры.

Данная проблема, очевидно, касается не только Нэвидсона, Дзампано и Джонни. На всеохватность, общечеловеческий характер таковой указывает типографская особенность, которую можно наблюдать на протяжении всего текста. Во всех словах, происходящих от слова «дом», лексема выделена синим цветом.

В конечном счете постулируемая нами концепция интерпретации выглядит следующим образом: в человеческом сознании, которое очень сложно устроено (подобно лабиринту), происходят постоянные изменения (появление новых пространств). Данные изменения невозможно увидеть, не проникнув внутрь сознания, так как с точки зрения наблюдателя все остается неизменным (дом не меняется снаружи). Внутри сознания находится подсознание, что является истинной сущностью человека, которую тщательно скрывает сознание, так как подсознательные глубины человеческого существа чаще всего скрывают страшное (ужасающее нечто, монстр внутри лабиринта). Когда человек осознанно предпринимает попытку разобраться в себе, узнать тайное о нем (попытка Дзампано подвергнуть рациональному объяснению изменения в доме), он оказывается в лабиринте подсознательного. Не все люди готовы столкнуться с чудовищем внутри себя, поэтому умер Дзампано, поэтому сошел с ума Джонни. Гностическая позиция автора ведет к неутешительному итогу – ни (под)сознание, ни порождаемый им текст (иное понимание того, что представляет собой «дом листьев») не поддается трактовке, но становится смертельной иррациональной ловушкой для любого, кто предпримет рискованную попытку отправиться в экспедицию по прихотливо меняющемуся лабиринту страхов, сомнений – и смыслов.

**Литература**

1. Ананьина О.А. Самоинтерпретирующаяся книга: роман М. Данилевски «Дом листьев» [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/samointerpretiruyuschaya-kniga-roman-m-danilevski-dom-listiev/viewer (дата обращения: 07.03.2022).
2. Данилевски М.Z. Дом листьев. Екатеринбург : Гонзо, 2016. 784 с.

**Философия экзистенциализма в романе Э.-М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне»**

*Крестьянинова Ульяна, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Эрих Мария Ремарк (1898–1970) – знаменитый немецкий писатель, которого можно отнести к «потерянному поколению» – генерации людей, юность которых пришлась на годы Первой мировой войны и которые оказались неспособны вернуться в обычную жизнь ввиду того, что ценности таковой были дискредитированы на фоне бессмысленного кровопролития: все воюющие стороны заявляли о свободе, гуманности как своих целях, и за эти прекраснодушные идеологемы, скрывающие прозаичность настоящей цели, люди гибли по-настоящему.

В первую очередь стоит отметить, что представители «потерянного поколения», вопреки наименованию такового, отнюдь не бесполезны для общества и дальнейшей жизни. Они «потеряны», поскольку утратили в годы войны, ставшей для них откровением о бесчеловечности мироустройства вообще, свои юношеские иллюзии, что обусловило трагический склад их мировоззрения. Именно проблемы «потерянного поколения» являются одной из основных тем творчества Ремарка – наряду с произведениями Э. Хемингуэя, с легкой руки которого это обозначение вошло в общественное сознание, раннего У. Фолкнера и других.

Творческий путь Ремарка начался после Первой мировой войны, на полях которой будущий писатель был тяжело ранен. Именно в это время он начинает свой литературный путь, однако первые произведения не имели успеха – в отличие от последующих, ставших классикой литературы эпохи модерна. Так, перу Ремарка принадлежат такие романы, как (в порядке, обратном хронологическому) «Триумфальная арка» (1945), «Три товарища» (1936) и «На Западном фронте без перемен» (1929); последний из указанных текстов принес писателю мировую известность, в числе прочего потому, что был публично сожжен нацистами в 1933 г. среди прочих «антинародных» книг: «Предаем огню за литературное предательство солдат мировой войны, во имя воспитания боевого духа немецкого народа!». Причина – в том, что герой изживает иллюзии, проходя путь понимания истинной – равно чудовищной и равнодушной – сущности войны.

Действительно, в центре романов Ремарка, как правило – военное время. Ранние произведения описывают Первую мировую, последующие – Вторую. Это указывает на то, что даже в зрелости писатель, повидав мир и познав жизнь, не смог преодолеть последствия нестираемого опыта войны, открывшей ему подлинную изнанку мира; вместе с тем не зря Ремарка называют «человеком, осмелившимся спорить с войной» [1] – его тексты утверждают высшие человеческие ценности, попираемые во время страшной мясорубки военных действий, но всегда остающиеся значимыми для художника, отличавшегося трезвостью взгляда.

Позднее произведение Ремарка «Ночь в Лиссабоне» (нем. “Die Nacht von Lissabon”), впервые опубликованное в 1961 г., называют «закатным романом» и «своеобразным синтезом всего ранее написанного». По сюжету герой-рассказчик вместе со своей женой пытается эмигрировать из фашистской Германии в США. И когда, казалось бы, надежды на спасение не остается, появляется Иосиф Шварц, который готов «подарить» два билета в Америку. Герою нужно лишь провести ночь, слушая историю жизни. Отсюда и возникает название «Ночь в Лиссабоне», где ночь – символ тайн и их раскрытия, зачастую – болезненного.

Имя Иосиф, в немецком Йозеф, отсылает к Иосифу Аримафейскому – тайному последователю Христа [2]. Наделив героя противоречием между именем, отражающим сущность личности, и основой мировоззренческой позиции, а именно – библейским именем и приверженностью к атеистическим взглядам, автор опосредованно заявляет о бессмысленности бытия, ибо мир без Бога равнозначен миру без смысла. Это является последствием века активной секуляризации. Причем герой эту бессмысленность сознает: «Я думал о своей жизни. Вот и в ней тоже – уж столько лет – погас свет, и я все ждал, не появятся ли в вдруг во тьме слабые огоньки, которых я не замечал раньше, так же как и бледного отражения луны в реке. Но нет. Я всегда чувствовал утрату – и ничего больше».

На фоне этого признания героя можно перейти к рассмотрению заявленной в названии настоящей статьи проблемы – экзистенциальным мотивам в романе.

В ХХ веке мир терпит ужасы уничтожения человека и его ценностей. Он потерял изначальный смысл, о чем свидетельствует одна из определяющих идей философии Ф. Ницше: «Величайшее из новых событий – что “Бог умер” [3] и что вера в христианского Бога стала чем-то не заслуживающим доверия – начинает уже бросать на Европу свои первые тени». И если Бог ушел из мира, многие понятия, возникшие в связи с религиозным мироощущением, например, любовь, щедрость, милосердие, теряют свое значение. Возникает проблема смерти, а точнее, понимание ее окончательности, беспощадное осознание того, что после завершения физического пребывания в жизни не будет ничего. Человек сталкивается с одиночеством и незащищенностью своего места в бытии, оборачивающегося незначащим мгновением. Иосиф Шварц в ходе диалога с рассказчиком утверждает, что не верит в жизнь после смерти, что очевидно коррелирует с философией экзистенциализма; впрочем, это далеко не единственный пример.

Так, нельзя не упомянуть такое понятие, как экзистенциальный кризис, или же психологическое состояние утраты смысла жизни. Предпосылками этого переживания могут являться продолжительная изолированность, разлука с семьей, утрата родного человека, а также угроза собственному существованию; привести оно должно к переходу на иной уровень отношения к жизни, именуемый экзистенцией, подразумевающей личное существование, осознанное бытие, выстраиваемое выбором самого человека (что постулирует Ж.-П. Сартр в своей работе «Экзистенциализм – это гуманизм»). Иосиф Шварц долгое время находился в изоляции – в концлагере, вдали от своей жены, Елены. Можно сделать вывод, что подавленное состояние героя, сопровождаемое отчаянными попытками хоть в какой-то степени изжить сущностное чувство дезориентации, вызвано ничем иным, как экзистенциальным кризисом. Вопрос – удается ли преодолеть его?..

В ходе поиска смысла человек сталкивается с ощущением «значительности собственного бытия и одновременным пониманием его бесполезности». Один из способов выхода из кризиса включает на четыре шага: избавление от негативных мыслей, привязка к устойчивой системе ценностей, отвлечение, сублимация [4].В этом смысле можно рассматривать путь героев как попытку выхода из экзистенциального кризиса, где первый шаг – получение Иосифом новых документов (т.е. принятие чего-то нового), второй – воссоединение возлюбленных (ценность семьи и любви), третий– “побег” из Германии (отвлечение от реалий своей страны) и четвертый – новая жизнь в другом мире/стране.

Вместе с тем возникает проблема свободы, ставящей человека перед выбором и требующей от него ответственности за предпочтение той или иной альтернативы. «Я был свободен. Мое прежнее “я” после минувших пяти лет убило себя, едва я перешел через границу. Нет, это не было возвращением. Старое “я” умерло. Вместо него родилось новое “я”. Ответственность? Это чувство отныне было мне незнакомо. Я словно обрел невесомость» [5] – фраза Шварца репрезентирует, что, несмотря на свое прошлое, проведенное в концлагере, он ощущает свободу. У него «не было долгов перед прошлым» – и это является его выбором, как, впрочем, и отказ от ответственности; а, согласно словам Ж.-П. Сартра, уже упомянутого апологета философии экзистенциализма, «мы есть то, что мы делаем. Именно наше существование, наш постоянный выбор и есть мы» [6].Вместе с тем здесь имеет место не столько художественное воплощение постулатов французского философа, сколько один из способов трактовки событий в романе – поступки, совершенные героями, определяют их, ибо есть выражение мотивации человека, обусловленной внешними причинами либо свободой личности.

В продолжение разговора о философии Сартра следует обратиться и к другим его высказываниям, например, к известному афоризму «Ад – это другие» [7], принадлежащему герою пьесы «За закрытыми дверями». С концом существования возникает сущность, так как уже невозможно что-либо изменить. «Другие» не видят процесса существования и развития, они видят готовую сущность. Получается, что взгляд другого делает с человеком то же самое, что и смерть. Ад – состояние под взглядом другого человека. Страх Иосифа и Елены быть пойманными Георгом, а впоследствии гестапо, на что указывает их предусмотрительность и постоянные перемещения, перерастает в страх попасть под взгляд другого в философском смысле – как стороннего наблюдателя, т.е. дать «разглядеть» их сущность, взгляды на общественно-политический строй Германии, а в пределе – жизнь в целом. При таком понимании Иосифа и Елену настигает смерть во всех смыслах – как физическом, так и метафизическом. При этом Елена в определенный момент решает не длить «бунт» – и в связи с этим философские воззрения Сартра следует дополнить взглядами его соотечественника – А. Камю.

Философия Камю, подобно Сартру, лауреата Нобелевской премии по литературе (что указывает на актуальность экзистенциальных откровений в общественной и культурной жизни второй половины ХХ столетия), сущностно делится на два семантических блока – «Абсурд» и «Бунт»; он начинает свое размышление с рассмотрения проблемы самоубийства: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить – значит ответить на фундаментальный вопрос философии» [8] – так начинается его эссе «Миф о Сизифе». Камю понимает, что главная проблема человека – необходимость прожить свою жизнь, зная о смерти, что и является абсурдом. Это выявляется и в тексте Ремарка: «Странная вещь – безнадежность, – продолжал Шварц. – Как крепко сидит в нас стремление выжить, только бы выжить». Самоубийство же – это капитуляция перед его лицом. Именно так можно трактовать смерть Елены, которая жила, зная о своей болезни и последние слова которой – «Мы сделали все, что могли. И это не так уж мало» – они сделали все, чтобы найти смысл, которого нет, или же – сюжетно – обрести спокойную жизнь без преследований. Однако Елена своей смертью показывает, что уход из жизни не решает никаких проблем, напротив, ее самоубийство заставляет Шварца находиться в состоянии «мысленной агонии» и винить себя в произошедшем: «Что я сделал? Убил ли я ее или я сделал ее счастливой? Любила ли она меня, или я был для нее только палкой, на которую они опиралась, если это ей подходило? Ответа нет». Единственным верным способом борьбы с абсурдом Камю считает бунт против абсурда, а именно – создание смысла, сотворение его невозможными усилиями самого человека. Иными словами, человек сам должен внести смысл в бессмысленную жизнь, взять на себя функцию Бога. Так свою жизнь и продолжает Шварц после пребывания в лагере: «– Вы нашли Бога? – спросил я… – Лицо в зеркале, – ответил Шварц». Так Ремарк связывает произведение с установками философии Камю.

Вместе с тем возникает экзистенциальная вина, одной из форм которой основывается на «искажении действительности товарищей данного индивида» [10]. Проще говоря, люди могут полагать, что каким-то образом задели близких. Чем больше вреда человек причинил другим, тем глубже его чувство экзистенциальной вины. Именно это ощущает Шварц после самоубийства Елены: «Я рассказал вам все, потому что я хотел знать, – прошептал он. – Что это было? Пустое, бессмысленное бытие, жизнь бесполезного человека, рогоносца и убийцы…». Называя себя убийцей, Шварц полагает, что смерть Елены полностью «на его совести»; в свою очередь, вина – это неотъемлемая часть человеческого бытия. Это понятие рассматривал в работе «Вопрос о вине» К. Ясперс, идеи которого фактически определили все послевоенное развитие Германии, заложив основу преодоления прошлого [9]. Ясперс полагал, что человек выделяется способностью существовать посредством осознания вины, потенцией к самоопределению – так он прорывается к бытию, ибо «человек – это возможная экзистенция».

В свою очередь, одно из определений бытия по М. Хайдеггеру, еще одному философу, оказавшему определяющее влияние на становление экзистенциализма, – das Man, или же человек, запутавшийся в сущем – иначе говоря, обезличенное бытие [10]. И в конце концов Иосиф Шварц отдает визы, открывающие путь в США. Казалось бы, герой попытался посредством нравственного поступка искупить вину перед самим собой, а значит может выйти из кризиса и «прорываться к бытию». Однако через некоторое время рассказчик, возвратясь в Европу, попытался отыскать хоть какую-то информацию о Шварце, но эти попытки не увенчиваются успехом: никто о нем ничего не знает. Тем самым Ремарк показывает, что бытие героя обезличенно, он не желает быть частью мира, соответственно, и информация о Шварце отсутствует. Его жизнь после смерти Елены стала бессмысленной, и вместо того, чтобы создавать новые смыслы, Шварц просто исчезает. Можно сделать вывод, что герой не смог справиться с чувством экзистенциальной вины, а вследствие этого – и с экзистенциальным кризисом. По словам С. Кьеркегора, датского философа, почитающегося основоположником экзистенциальной философии: «Человек хочет верить в то, что его жизнь важна, и в то же время, глядя на свое бытие как бы со стороны, он вдруг понимает, что человеческое существование не имеет ни заданного предназначения, ни объективного смысла». Иосиф Шварц дал рассказчику возможность посмотреть на свое «бытие», чтобы в ходе диалогов с ним увидеть себя со стороны. Мысли об абсурдности и неизбывной бесцельности существования посещали его и до этого, и потому – «Мне они больше не нужны» – так Шварц говорит о билетах в Америку, иными словами, о своем спасении, продолжении жизни. После своего рассказа он окончательно убеждается в бессмысленности существования – как собственного, так и в целом. Именно из-за этого после Шварц «исчезает».

Тем самым Ремарк показывает, что выхода из экзистенциального кризиса нет. Человек, глубоко огорченный и осознавший незначительность собственного бытия, не способен бороться с абсурдом, он бессилен перед лицом безысходности существования. И именно война в личностном и творческом сознании Ремарка рушит человеческую жизнь и заставляет прощаться с ней. Впрочем, своего рода «противовесом» может служить фигура рассказчика, хотя его меньшая по сравнению с образом Иосифа Шварца раскрытость делает его предположение дискуссионным. Так или иначе, абсурд мироустройства не отменяет борьбы с ним – пусть бунт этот и тщетен, и финал неравного противостояния человека и бытия предрешен. Жить либо лишь дожидаться неизбежной смерти – вот выбор.

**Литература**

1. Ремарк – человек, который осмелился спорить с войной [Электронный ресурс]. URL: http://www.em-remarque.ru (дата обращения: 07.11.2021)
2. Иосиф Аримафейский [Электронный ресурс]. URL: https://www.pravenc.ru/text/673659.html (дата обращения: 07.11.2021)
3. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. М. : Культурная революция, 2005–2014.Что такое экзистенциальный кризис, или почему не все любят выходные [Электронный ресурс]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8037-ekzistenzia (дата обращения: 26.02.2022)
4. Ремарк Э.М. Ночь в Лиссабоне. М. : АСТ, 2017. 288 с.
5. Сартр Ж.-П. Тошнота. М. : АСТ, 2020. 320 с.

**Проблема зависимости в романе Ф.М. Достоевского «Игрок»**

*Кривогуз Альбина, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Игромания – это патологическая склонность к азартным играм. Патологическая склонность говорит о невозможности тотального избавления от зависимости, а лишь частичной ремиссии. Данный факт можно подтвердить, проанализировав произведение Ф.М. Достоевского «Игрок». Главный герой зависим от азартных игр и странных отношений со своей возлюбленной Полиной: «Я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее!» [2.С.16], «И ведь знает же она, что я без неё жить не могу» [2.С.137]. Анализ ~~в~~ истории создания романа показывает сходство зависимостей самого Достоевского с основной сюжетной линией романа. Эпизоды, связанные со страстью к азартным играм, стали мотивом и прямыми причинами создания данного произведения.

Игровая зависимость Ф.М. Достоевского широко известна в научной литературе. Во всех авторитетных исследованиях творчества писателя, например, Г. Фриндлендера, В. Туниманова, И. Анненского, Ю. Карякина и других не скрывается очевидная фрустрация русского классика, вызванная лудоманией. Разумеется, эта проблема личности писателя не находится в центре исследований его творчества, а смещена на периферию, в сторону психологии творчества. Однако в биографии писателя есть ситуации, прямо связанные с его игровой зависимостью, ставшие мотивом и прямыми причинами создания известных произведений. Прежде всего здесь следует говорить о романе «Игрок», написанном Достоевским в рекордно короткий срок ради исполнения кабального договора с издателем Стелловским. Писатель прекрасно осознавал, что написать глубокое произведение в 12 печатных листов в обозначенные издателем сроки немыслимо, поэтому признавался: «За роман Стелловскому я еще и не принимался, но примусь. Составил план – весьма удовлетворительного романчика, так что будут даже признаки характеров. Стелловский беспокоит меня до мучения, даже вижу во сне...» (Ф.М. Достоевский – А.П. Милюкову, 10-15 июля 1866 г.). «План весьма удовлетворительного романчика» - это план «Игрока», ставшего художественным воплощением лудомании писателя.

**Литература**

1. Данилова Н.К. // «Игрок» и особенности романа Достоевского // https://cyberleninka.ru/article/n/igrok-i-osobennosti-romana-dostoevskogo
2. Достоевский Ф.М. «Игрок» // издательство «Мартин» 2021 - С.192
3. Королева К.А. Глубокая игра. Роман «Игрок» Достоевского // https://philosophy.hse.ru/article/view/13101

**Тема предательства в фильме К. Тарантино «Бешеные псы»**

*Кушнер Мария, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Квентин Тарантино (род. в 1963) – один из наиболее знаковых современных режиссеров, лауреат самых престижных в киноиндустрии премий – от европейской «Золотой пальмовой ветви» до американского «Оскара», при этом до сих пор остающийся, несмотря на статус мэтра, своего рода enfant terrible мирового кино. Во многом это связано с «отвязной» манерой репрезентации спорных тем, ставшей основой режиссерского почерка «неистового Квентина».

В своем дебютном фильме «Бешеные псы» (1992) Тарантино поднимает тему предательства. Каждый из героев по-своему является предателем. Стоит отметить, что режиссер, будучи ярчайшим представителем постмодернизма в кино, не ставит перед собой дидактических задач и не пытается воплотить тривиальную мораль о том, что такое хорошо и что такое плохо; тема предательства, исследование реализации которой в «Бешеных псах» есть основа данной статьи, раскрывается не в нравственной, а в эстетической плоскости.

Так, изначально главой мафии, организовавшей ограбление ювелирного магазина, было поставлено условие – полная анонимность и отсутствие каких бы то ни было сведений о личной жизни, в том числе – и отказ от имен, замененных колористическими прозвищами: «Итак, давайте все познакомимся. Исключая меня и Эдди у всех будут псевдонимы. Ни при каких обстоятельствах вы не должны называть друг другу настоящих имен и говорить что-либо о себе. Включая то откуда вы, имя вашей жены, где вы сидели, банки, которые вы грабили. Ничего о том где вы были и что делали. Все разговоры только о том, что вы будете делать» (здесь и далее цитаты приводятся по: [1] без указания страниц). Но суровый профессионал, собаку съевший на криминальном поприще, Мистер Белый нарушает это условие, раскрывая информацию о своей личности – имя и место, где он вырос, – Мистеру Оранжевому, более того, чуть не проговаривается Мистеру Розовому, но тот одергивает его, напоминая о принципах работы и указывая на то, что Мистер Белый ведет себя непрофессионально. Можно сказать, что Мистер Белый предал воровские принципы, подставив под удар себя, коллег по опасному бизнесу и всю операцию. При этом причиной такого поведения становится человечность, проявившая себя в закоренелом преступнике: по словам Мистера Белого, причина того, что он открылся Мистеру Оранжевому, заключается в том, что «мы только что ушли от легавых, его ранили, это была моя вина, что его ранили. Он был весь в крови, кричал. Клянусь Богом, я думал, что он умрет прямо там. Я хотел, чтобы ему стало легче, сказал, что он не умрет, что все будет хорошо. А потом он спросил мое имя. И что я должен был сказать: “Извини, я не могу выдать эту информацию, это против правил. Я недостаточно тебе доверяю?” Может я и должен был, но я не смог». И впоследствии это сыграло роковую роль.

К слову, босс мафии, Джо Кэббот, также предает принципы воровского ремесла (правда, вовсе не по причине обостренного чувства жалости): он пошел на риск, приняв «в дело» человека, с которым был мало знаком и который оказался полицейским, работавшим «под прикрытием», – Мистера Оранжевого, тем самым поставив под удар всех остальных. Как и остальных «предателей» (а выживает лишь Мистер Розовый), в качестве наказания его ждет гибель – как и его сына, Хорошего Парня Эдди, на которого перекладывается часть вины отца.

Антиподом Мистера Белого становится Мистер Блондин, неким «предательством» которого можно назвать его психопатическое поведение в первом «деле» после выхода из тюрьмы, где он отсидел за то, что попался во время одного из совместных налетов, при этом никого не выдав. Нежеланием идти на сделку со следствием он доказал свою преданность боссу мафии Джо Кэбботу. Однако во время ограбления ювелирного магазина Мистер Блондин, по мнению Мистера Белого и Мистера Розового, обезумел, открыв шквальный огонь после того, как менеджеры отказались отключить сигнализацию, убил большое количество людей, а затем взял в заложники полицейского, подверг его истязанию и даже пытался сжечь, и лишь вмешательство Мистера Оранжевого предотвратило дальнейшее безумие. Мистер Блондин, в отличие от Мистера Белого, предал самую человеческую природу, превратившись в кровожадного маньяка; «зеркальность» номинаций персонажей подчеркивает оппозиционность их образов. Впрочем, обоих ждет единый финал – смерть от полицейских пуль.

И, наконец, Фредди Ньювандайк – полицейский «под прикрытием», который внедряется в мафию для того, чтобы разоблачить ее членов, под личиной Мистера Оранжевого – предает человека, доверившегося ему настолько, что раскрыл свою личность, переступив через принципы преступной группировки, с которой связана его жизнь. Его признание в конце фильма – акт мужества, ибо не понимать, что за ним последует, Фредди не может; с другой стороны, это становится проверкой нравственного уровня Мистера Белого, который некоторое время не может поверить в то, что человек, ради которого он убил своих приятелей и подельников, оказывается «крысой», а уверившись в этом, со звериным воем стреляет Мистеру Оранжевому в голову, прежде чем самому пасть под ураганным огнем ворвавшейся на склад группы захвата. Что это – запоздалое выражение раскаяния в совершенной ошибке и принятие закономерного возмездия или воздаяние за обман в лучших чувствах, ради утверждения которых матерый грабитель пошел против всех принципов и давно знакомых ему людей?.. Постмодернист Тарантино не дает ответа, а, лукаво посмеиваясь, опускает занавес на картине кровавого Grand Guignol, оставляя интерпретацию пронзительной развязки на усмотрение каждого из зрителей.

А до этого Мистер Белый направляет пистолет на Джо Кэббота, будучи уверенным, что Мистер Оранжевый не может быть предателем. Глава мафии, в свою очередь, наводит пистолет на Мистера Оранжевого, так как получил верные сведения о внедренном полицейском, а Мистера Оранжевого Джо знает не очень давно, в отличие от остальных членов банды. Ответ на вопрос, кто работает «под прикрытием», становится очевидным для главаря налетчиков. Как сын, любящий отца всей душой и готовится стать его наследником, Эдди наводит пистолет на Мистера Белого. Замыкает же эту цепочку Фредди Ньювандайк, так называемый Мистер Оранжевый, жаждущий отомстить за убийство своего коллеги, полицейского, которого ранее убил Эдди Кэббот в отместку за смерть Мистера Блондина. Сцена расширенной «мексиканской дуэли», сулящей смерть всем ее участникам, становится наглядной репрезентацией недоверия, порожденного всеобщим предательством – каждый герой через что-то (или кого-то) переступил. Поэтому поголовная гибель есть закономерный финал картины.

Таким образом, в первом художественном заявлении Квентина Тарантино, фильме «Бешеные псы», моделируется пространство тотального предательства, за которым следует наказание. И это – еще один взгляд на культовый фильм [2].

**Литература**

1. Тарантино К. Бешеные псы. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2005. – 223 с.
2. Павлов А. Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино. – М. : Дело, 2018. – 400 с.

**Поэма А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» на языке балета**

*Логинова Полина, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Искусство как единое понятие состоит из многих частей и аспектов. Части эти перекликаются, дополняют друг друга, создавая в конечном итоге нечто обширное – то, что является искусством в классическом его понимании. Создание какого-либо произведения влечет за собой рождение еще по меньшей мере нескольких творений разных жанров и содержания, в которых можно будет разглядеть не только отсылки к первоисточнику, но которые также будут непосредственно созданы по его мотивам и композиции. Самый наглядный пример перевода литературного текста из словесного ряда в изобразительный – иллюстрации и эскизы: будь они нарисованы к литературному произведению или театральной постановке, они непосредственно связаны с содержанием оригинала вплоть до мелочей. Тем не менее, иллюстрации все еще являются полноценной самостоятельной единицей искусства, хотя при их создании автор целиком или по большей части опирается на описания событий или персонажей в оригинале. То же касается и других областей или сфер искусства – музыки, танца, кино.

Сопоставление произведений искусства, созданных по мотивам литературных произведений, может открыть ранее не замеченные нюансы в выявлении средств выразительности и помочь взглянуть по-новому на классические образы – ведь каждое творение, даже целиком основанное на каком-либо произведении, носит в себе долю авторского замысла, стиля и кажущиеся сначала незначительными совершенно новые детали, привнесенные создателем произведения. Таким образом, при переводе произведения литературы из словесного ряда в изобразительный неизбежно меняется концепция текста, поскольку меняется поле адаптивного восприятия; явление интериоризации на изобразительном уровне становится дисфункциональным.

Литература и танец как области искусства пересекались между собой на протяжении многих веков. Однако для возникновения в XX веке такого жанра, как драматический балет, понадобилось немало времени и стараний авторов многих стран. Путь появления балета как жанра лежал от стихотворных легенд средневековья до танцевальных буффонад; из легенды в стихах «О жонглере Богоматери», датируемой XIII веком, где в мельчайших деталях, будто инструктивно повествуется о танце артиста (жонглера) перед статуей Святой Девы, жанр продолжает формироваться в народные, а затем и придворные танцы, тесно связанные своими постановками с произведениями Уильяма Шекспира. Рождение жанра придворного балета относится к 1581 году, когда он был «открыт» музыкантом Бальтазарини де Бельджозо, поставившим первый в своем роде спектакль «Цирцея, или Комедийный балет королевы» в Париже. В то время балетные выступления представляли из себя слияние танца, оперных номеров и диалогов без музыкального сопровождения.

Многие изменения в культуру балета привнесла эпоха барокко, рождающая в обществе новую потребность в сильном герое, обладающем жаждой к жизни. Немалый интерес также вызывала рыцарская тематика; вследствие чего многие постановщики обращались к поэзии Возрождения в поисках материала. Именно с XVII века большая часть балетов начала ставиться по литературным произведениям.

Балет и литература укрепили свою культурную связь в эпоху романтизма, когда даже в поэзии можно было найти отблески балетных сюжетов. На первый план в постановке балета выходил хореограф; он занимался и всей «теоретической» частью постановки – адаптировал для либретто самые разные литературные произведения. Большое влияние оказал на становление литературного балета петербургский хореограф Иван Вальберх, посетивший в начале XIX века Париж и, оставшись не в лучшем впечатлении от французского балета, поставивший множество представлений по мотивам самых разных произведений мировой литературы. В творчестве Вальберха особенно примечательно было то, что он создавал балетные либретто, опираясь сразу на несколько литературных источников. В результате этого складывалась цельная новая балетная история. Так были сочинены и поставлены «Новый Стерн», преобразованный из нескольких отрывков романа «Сентиментальное путешествие», «Ромео и Юлия» по Шекспиру, «Новый Вертер» по повестям М.В. Сушкова и А.И. Клушина, известных русских сентименталистов XVIII века. В европейском романтизме середины XIX века следует отметить Жюля Перро – хореографа, поставившего один из самых популярных балетных сюжетов того времени – «Фауст», и также сочинившего либретто одного из культовых балетов всего классического романтизма – «Эсмеральда» по роману «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго.

Русские театры в XIX-XX веках радушно приветствовали на своих сценах постановки по мотивам произведений А.С. Пушкина – в большей степени, для своих представлений балетмейстеры выбирали именно сказочные сюжеты, яркостью образов привлекающие интерес и зрителя, и хореографов, желающих наиболее искусно отобразить всю волшебство происходящего. «Сказка о рыбаке и рыбке», «Золотой петушок», «Руслан и Людмила» и др., – количество постановок по Пушкину по сравнению с другими авторами по-настоящему впечатляло. Но образцом жанра советского драматического балета стал «Бахчисарайский фонтан», поставленный Ростиславом Захаровым в 1934 году в Театре оперы и балета им. Кирова (ныне Мариинском).

Балет «Бахчисарайский фонтан», признанный первым балетно-драматическим спектаклем советской эпохи, был поставлен в четырех актах на музыку Б.В. Асафьева по сценарию Н.Д. Волкова. Хореографом выступил Р.В. Захаров, один из крупнейших советских балетмейстеров, автор жанра «хореографического романа» и многих книг, посвященных искусству балета («Искусство балетмейстера», «Беседы о танце» и др.). «Музыка, хореография, живопись “Бахчисарайского фонтана”, каждая в отдельности, не могут быть признаны вершиной в своей области. Но, объединившись, они образовали уникальный сплав, который придал этому спектаклю качества шедевра» [2]. Балет возымел успех почти сразу же, чему обязан мастерству и композитора, и хореографа, и сценариста, смело дополнившего классическое произведение А.С. Пушкина новыми деталями и персонажами. Стоит отдать должное мастерству Н.С. Волкова: ему удалось открыть для зрителей новые грани произведения и обогатить характеры героев таким образом, что сочиненное им в общей сюжетной картине органично сочеталось с первоисточником, как бы раскрывая намеки Пушкина на те или иные события.

Открывает балет сцена бала во дворце польского князя. Это одна из деталей авторства Волкова, погружающая зрителя в предысторию. Торжественная легкая музыка дворцового бала заставляет людей кружиться в танце – для нее характерны мягкие возрастание и убывание звуковой динамики, передающие всеобщую безмятежность и умиротворение. Танец гостей перемежается сольными выступлениями Марии и Вацлава, ее жениха, так же придуманного Волковым. Их дуэт представляет собой воздушную хореографию, где в избытке чувств Вацлав множество раз поднимает Марию над собой, показывая зрителю юную нежность их союза. Внезапно на празднество врывается армия татарского хана: музыка становится стремительной, быстрой, даже пугающей – бьет колокол, создающий ощущение приговора, неизбежности. Татары держат в руках плети, которыми в порыве дикой пляски неистово бьют о землю – они то собираются толпой, то снова разбегаются, обращая все внимание зрителя на хана Гирея в центре, распростершего руки и будто впитывающего весь хаос этой сцены. Вацлава, пытавшегося защитить невесту, убивают, после чего хан, пораженный красотой напуганной Марии, застывает в оцепенении.

Второй акт начинается в гареме хана Гирея: его жены танцуют в радостном танце с бубнами, создающими ликующую атмосферу. Появляется Зарема – «звезда любви, краса гарема» - для нее характерны утонченно-вкрадчивые мотивы с использованием бубна, создающие впечатление загадочности и хитрости. При появлении Марии музыка очищается, становится светлее, а заниженный диапазон темы Заремы сменяется на утонченную высокую печаль Марии. Зарема замечает, что внимание хана всецело приковано к молодой княжне, и пытается возвратить его любовь страстным танцем, кружась все быстрее и быстрее вместе с нарастающей интенсивной музыкой, в конце затихая, припав к его ноге. Однако Гирей отвергает ее, а остальные жены начинают насмехаться, что пробуждает в Зареме чувство несправедливости и гнева: она в отчаянии льнет к полу. После этого музыка меняется на вопрошающие интонации, олицетворяя попытки Заремы вернуть былое – ее бросает из стороны в сторону, движения становятся отрывистыми, будто она не контролирует их – это духовные метания Заремы, ее горе.

Переливы арфы открывают третий акт. Арфа – олицетворение печали Марии, ее тоски по родине и отцовскому дому. Она наигрывает польскую мелодию: музыка в вопросительных интонациях стремится наверх, а Мария поднимает руки к небу. Вдруг она слышит шаги – появляется хан Гирей. Трогательные мотивы приобретают тревожный пугающий бас и даже удар в барабан в начале такта – Мария отвергает хана, который, завороженный ее красотой, клянется ей в покорной любви. Гирей мягко протягивает к ней руки, но она отчужденно отбегает в сторону. Хан уходит; Мария остается одна. Появляется Зарема, чей выход сопровождается хроматической гаммой вниз, предсказывая скрытую опасность и обман. Жалкая безутешная музыка быстро перерастает в мольбу на грани угрозы и ярости – в один момент девушки начинают двигаться синхронно, ход музыки становится еще более захватывающим, Зарема хватает Марию за руки, в порыве остервенения выхватывает кинжал и ударяет соперницу. Врывается Гирей, но уже поздно: Зарема понимает, что сотворила, и музыка внезапно стихает, акцентируя внимание на эмоциях Заремы. Внезапный акцент – и под стремительную музыку Зарема убегает. Хан остается с мертвой Марией на руках.

Четвертый акт – парадные звуки трубы. И вновь перед зрителем предстает пляска, устроенная военачальником Гирея. Татары вращаются, прыгают, создают внушительную суматоху вокруг хана. Гирей же двигается не много, изредка присоединяясь к своим подданным. Наконец он остается один у «Фонтана слез», горько хватаясь за голову. Музыка жалобна и печальна. Гирей умывается водой из фонтана, и перед ним будто бы предстает дух Марии. Хан пытается догнать ее, но она ускользает, кружа его в танце. Дух исчезает, так и не дав коснуться себя, а Гирей остается в одиночестве у фонтана, разведя по нему руки.

Поэма «Бахчисарайский фонтан» всецело посвящена теме утаенной любви [4]. Начиная с обозначения мотива хана Гирея в произведении и заканчивая обсуждениями в литературных кругах Петербурга, связанных с тем, что поэма якобы имеет «непосредственную связь с чувством автора» [4], как выяснилось впоследствии, инспирированных самим Пушкиным, все окутывало «Бахчисарайский фонтан» романтической тайной, создавая нужное автору ощущение причастности к истории о безответном чувстве.

«Смысл “Бахчисарайского фонтана” совсем не в Гирее, а в синтезе двух женских образов, двух типов любви, между которыми колебался Пушкин: это противоречие между идеалом Мадонны, которая “выше мира и страстей”, и вакхическим идеалом чисто “земной”, не знающей компромиссов языческой страсти» [7]. Мария и Зарема – явные противоположности, олицетворяющие собой два существующих мира чувств: духовный и возвышенный в лице Марии и, наоборот, приземленный в лице Заремы – их образы цельны; от внешности героинь до сред, в которых те росли – все говорит о различиях эмоциональных, культурных и менталитетных. «Бахчисарайский фонтан» – вторая южная байроническая поэма Пушкина, и две героини следуют байроническим традициям изображения прекрасной женщины. Согласно исследованию В.М. Жирмунского, «в произведениях Джорджа Гордона Байрона «различаются два типа идеальной красавицы: восточная женщина с черными глазами и темными волосами и прекрасная христианка, голубоглазая и светловолосая. <...> Контраст не только захватывает внешний облик героини, но распространяется на внутренний мир (нежная, кроткая, добродетельная христианка и страстная, необузданная, преступная гаремная красавица). <...> Образ героини в южных поэмах Пушкина восходит к этой байронической традиции» [3].

Образ Марии превозносит ее над страстями – она юна и еще не открыла многих чувств этого мира: «Марии любовь не чужда – она просто еще не пробудилась» [5]: образ Марии построен на некой «строгой гармонии», и она весьма далека от того, что зовется сильными чувствами, не говоря уже о страсти. Примечательно, что подобная характеристика в балете отчасти прекращает свое существование, поскольку в сюжет вводится Вацлав, с которым Мария постигает опыт юной любви. В поэме Мария в родительском доме «оживляет домашние пиры волшебной арфой» и «посвящает забавам независимый досуг в отцовском замке меж подруг» [6. С.148]. Ее юность беззаботна и легка, и она не уделяет внимания юношам, которые «изнывают в тайном страдании». Балетное либретто по сравнению с поэмой представляется куда более трагичным, поскольку Марию, только постигшую прелестное чувство, ожидает ужасающее событие – смерть самого дорогого ей человека. После подобной невосполнимой потери чувства Марии заполняет горе, что уж точно делает невозможным «беспечное детство» – именно поэтому в гарем Гирея Мария из поэмы и Мария из либретто попадают в совершенно разных чувствах, второе из которых внушает еще больший трагизм.

Зарема же будто желала оказаться в ханском гареме: «Я в безмятежной тишине В тени гарема расцветала И первых опытов любви Послушным сердцем ожидала. Желанья тайные мои Сбылись» [6. С.153]. Зарема, будучи воплощением той самой «страстной, необузданной гаремной красавицы» свою жизнь в Бахчисарайском дворце находит не заточением, но «сладким пленом, торжеством ее красоты и страсти – над соперницами, над ханом, над целым миром» [5]. Это – среда, в которой она чувствует себя достаточно уверенно, чтобы действовать своевольно в стенах гарема. Об этом также говорят слова о том, где она выросла: «Другой закон, другие нравы»; Зарема рассказывает о юге, месте, излюбленном романтиками за внутреннюю свободу души, какой обладают местные жители. Зарема и Мария сближаются на несколько мгновений за счет авторского замечания в момент, когда Зарема видит спящую княжну: «Грузинка! Все в душе твоей Родное что-то пробудило, Все звуками забытых дней Невнятно вдруг заговорило» [6. С.151]. Но героини все так же далеки друг от друга: Мария не может понять слов Заремы из-за чуждости ей пылкости грузинки: «“Невинной деве непонятен Язык мучительных страстей, Он странен, он ужасен ей.” – Иными словами, всё сказанное Заремой Мария не может понять внутренним пережитым опытом, но её сознанию оно доступно» [5]. Примечательно, что в кульминации четвертого акта балета Мария и Зарема, поддавшись вспышке сильных эмоций, кружатся по сцене единовременно, исполняя одни и те же хореографические движения. В критический момент страх невинного и гнев хищника сплетаются в одно, представляя собой картину царящего безумия, чему становится причиной жизнь страстью и эгоцентричными желаниями.

Подводя итог, и балет, и поэма «Бахчисарайский фонтан» содержат одну и ту же фабулу, но без сюжетных модификаций дело не обошлось. За неимением настолько буквальных средств для передачи важных сюжетных деталей, как слово, речь или песня, либреттист сталкивается с потребностью выражать подробности повествования в дополнениях, вроде сочиненных вдобавок к оригиналу сцен и персонажей. В поэме автор оставляет открытым вопрос: «Была ли Мария убита Заремой?», заставляя читателя отгадывать столь немаловажную деталь сюжета. В балете же сцена смерти Марии предстает в самом наглядном виде: зритель видит бездыханное тело на руках у Гирея, видит муки совести Заремы из-за совершенного. Из-за ограниченности ресурса в средствах выразительности при адаптации произведения из другой области искусства возникает необходимость в буквализации происходящего: когда зритель непосредственно наблюдает за действом, попросту невозможно оставить какие-то детали повествования завуалированными. Однако стоит признать, что дополнение первоисточника произведения открывает новые возможности в исследовании оригинального произведения и всех его реконструкций в виде самых разных элементов искусства. С каждой попыткой интерпретирования исходного текста или иного произведения создаются новые грани познания этой культурной единицы – это и есть развитие искусства и культуры в глобальном масштабе, рождающееся из совсем, на первый взгляд, малого изменения литературного текста.

**Литература**

1. Беляева Е. Как балет осваивал большую литературу // Петербургский театральный журнал. – СПб., 2015. – №3.
2. Деген А. Б., Ступников И. В. Асафьев. Балет «Бахчисарайский фонтан» [Электронный ресурс]. Belcanto.ru – классическая музыка, опера и балет. URL: <https://www.belcanto.ru/ballet_fountain.html> (Дата обращения 13.04.2022)
3. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. – М., 1978. – 423 с.
4. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: иллюстрированная биография писателя. – Москва: Проспект, 2022. – 272 с. : ил.
5. Манн Ю. В. История русской литературы первой трети XIX века: учебник для академического бакалавриата – М. : издательство Юрайт, 2015. – 441 с. – Серия : Бакалавр. Академический курс.
6. Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан // Собрание сочинений в 10 томах. Том 3. Поэмы, Сказки. – М. : ГИХЛ, 1959 – 1969. – 540 с.
7. Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. – М. : Гослитиздат, 1963. – 525 с.

**Математика, психотерапия и любовь: сюжет обретения себя в фильме Гаса Ван Сента «Умница УиллХантинг»**

*Лосская Ольга, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

«Умница Уилл Хантинг» – драматический фильм американского кинорежиссера Гаса Ван Сента (род. в 1952 г.), вышедший на экраны в 1997 г. и годом позже вошедший в пятерку лучших фильмов Голливуда, став лауреатом двух премий Американской академии кинематографических искусств и наук. Авторами сценария (отмеченного одним из «Оскаров»), а также исполнителями главных ролей в кинокартине выступили друзья Мэтт Деймон и Бен Аффлек.

Работу над текстом молодой сценарист Мэтт Деймон начинает, будучи студентом пятого курса факультета филологии Гарвардского университета. Изначально, как утверждает сам будущий Джейсон Борн, проект был написан для театрального класса Гарварда, но достоинство работы оценил его близкий друг Аффлек и помог превратить многостраничный набросок в полноценный сценарий будущей кинокартины [1]. Стоит отметить, что дословный перевод оригинального английского словосочетания «Good Will Hunting» – «Хороший Уилл Хантинг»; слово «умница» появилось уже в русской интерпретации названия, что является гиперболизацией и увеличением степени иронии по отношению к герою; локализованная версия номинации фильма не совсем корректно передает смысл, заложенный автором: такая формулировка создает представление о персонаже как о незрелой личности, не способной к принятию самостоятельных решений. И.А. Баринова в своей статье, посвященной переводческим ошибкам, отмечает, что «благодаря игре слов, совпадению имени героя с нарицательной фразой “охота за доброй волей” настраивает на ожидание истории о самопознании, социализации и поисках своего пути в жизни» [2]. Таким образом, иронический акцент, как ни парадоксально, является подходящим «ключом» к пониманию смысла картины – в нем отражена реальная позиция автора относительно героя и его скрытых положительных качеств.

Гас Ван Сент в своих работах многократно признавался в любви к бит-литературе, особенно акцентируя это в кинокартинах «Дурная ночь» (1986), «Аптечный ковбой» (1989), «Мой личный штат Айдахо» (1991). В частности, и фильм «Умница Уилл Хантинг» Ван Сент посвятил поэту Аллену Гинзбергу и писателю Уильяму Берроузу – ярким представителям бит-генерации, активно действующей в середине XX столетия. Молодые представители «разбитого поколения», противники консервативного общества потребления, создают свой мир – откровенный, романтичный, открытый для экспериментов. Эта философия жизни, зачастую подпитываемая алкоголем и наркотиками, не была свободна от максималистских излишеств: битники культивируют безумие, нарушают законы, ведут совершенно психопатический образ жизни. Иначе говоря, хулиганство для битников – не что иное, как стиль поведения, сквернословие – способ выражения мыслей; саморазрушение должно привести к подлинному бытию, но происходит ли так на самом деле?.. Об этом и размышляется в фильме.

В центре сюжета – история двадцатилетнего гения Уилла, отмеченного свойственными одаренной личности чертами. К примеру, для него характерно императивное поведение, а также желание оказать на собеседника речевое давление, использование конфликтогенов; все это присутствует, например, в сцене ссоры в баре. Однако герой не способен самостоятельно направлять свою гениальность в конструктивное русло – впрочем, он и не считает это нужным, поэтому энергия Уилла сублимируется в деструктивные поступки. И Ван Сент неоднократно связывает девиантное поведение непосредственно с воспитанием: к примеру, Майк в одной из сцен кинокартины «Мой личный штат Айдахо» говорит: «Если бы у меня была нормальная семья и хорошее воспитание, я был бы уравновешенным человеком». В «Умнице Уилле Хантинге» к внутреннему конфликту героя приводит именно травма прошлого. Сюжет базируется на «арке героя», в рамках которой герой наделен слабостью – ложь о себе или мире, – которую ему предстоит преодолеть. Уилл был сиротой и воспитывался приемным отцом, подвергавшим его насилию, что и стало причиной перманентно присутствующих внутренних противоречий. Можно видеть, что сценарист Бен Аффлек наделяет героя собственными биографическими чертами, передает ему свои многократно усиленные страхи, вызванные тем, что был вынужден жить первые сознательные годы жизни с отцом-алкоголиком [3]. Привычной для Уилла стала работа на стройке или же, как он показывается в начале фильма, – уборщиком. Хотя отметим – уборщиком в Гарвардском университете, где он мог бы построить отличную карьеру, но именно психотравма и вера в то, что выход из «зоны комфорта» принесет ему эмоциональную боль, не позволяют добиться успехов, применить гениальность.

Вполне естественно, что, лишенный должного внимания родителей, Уилл находит его в уличной компании друзей, перенимая от них модель поведения и образ жизни – в частности, участие в драках, являющихся для Уилла способом вымещения агрессии, сформировавшейся, как было указано, в результате детской травмы, а также посещение баров, в которых герои проводят бóльшую часть времени. Реальное пространство бара сливается с метафорическим пространством полусна, раскрывающим внутреннюю борьбу героя; также бар – символ эскапизма, побега от сознательной жизни. Пьянство, присущее пребыванию в баре, – грех, падение, при этом таким образом герои протестуют против общественных благ. Большýю часть времени герои также проводят в машине, разъезжая по улицам Южного Бостона. Они движутся, не прилагая усилий, «плывя по течению» бессмысленного существования. Статичная картина салона автомобиля контрастирует с динамикой за ее окнами – герои изолируются от жизни, замыкаются исключительно на себе и своих интересах.

Время, в которое разворачивается действие фильма «Умница Уилл Хантинг» – 1972 г.; в тот момент бит-поколение уже трансформировалось в субкультуру хиппи, и тем не менее персонажи ведут скорее «опасный», нежели «хиппующий», связанный с утверждением ценностей мира, любви, образ жизни.

Такого рода «битнический» образ жизни и конкретно драка, в которую Уилл ввязывается, приводит его в стены одного из бостонских полицейских участков, где он сталкивается с профессором Джерардом Ламбо (Стеллан Скарсгард), разглядевшим в нем потенциал. Однако Ламбо – не альтруист, желающий понять внутренний мир парня и осознать его настоящие потребности, отнюдь нет. Напротив, он выступает в роли родителя, эгоистично желающего реализовать собственные амбиции посредством талантов Уилла, нацеленного лишь на то, чтобы сделать из него выдающегося математика. И подобно английскому математику Годфри Харди, некогда раскрывшему талант Сриниваса Рамануджан, Ламбо поступает аналогично с Уиллом. Джон Йорк писал: «История соответствует психологической теории: персонажи отправляются в путешествие, чтобы осознать и разобраться в травмирующих событиях прошлого, сталкиваясь и примиряясь с причиной своих травм, после которых могут двигаться дальше» [4]; для Уилла отправной точкой становится именно знакомство с Ламбо, хотя его воздействие не становится определяющим.

Действительно, нельзя сказать, что шанс стать выдающимся математиком мотивирует Уилла измениться. Любовь к Скайлар (Минни Драйвер), не похожей на остальных девушке («Эта девушка чертовски идеальна. Я не хочу все разрушить»), становится куда более мощной «движущей силой». **«**Skylark» c английского переводится «жаворонок», в западной культуре – символ чистоты, радости, союза неба и земли. Птица, символ начинающегося дня и нового в целом, своим ранним пением как бы будит мир и призывает стремиться к новым свершениям. Когда отношения между Уиллом и Скайлар становятся серьезными, девушка предлагает уехать в Калифорнию. Она открывает ему правду, от которой Уилл бежит: «Ты боишься, что я не люблю тебя. И знаешь что? Я тоже боюсь. Но я хочу попробовать. По крайней мере, я честна с тобой». Но Уилл не готов меняться и не готов доверять, поэтому возвращается в безопасное состояние, в котором пребывал до эмоциональной связи со Скайлар. Регрессия – один из способов избежать выхода из «зоны комфорта» для Уилла. Он отказывается от любви, всего того, что ему дорого, возвращаясь в привычное место, к преданным друзьям. В место, где он никогда не будет меняться и расти. Уилл сам строит защитный «барьер» между собой и окружающими. Однако Скайлар подобно жаворонку пробуждает в нем новые чувства, своим появлением призывает стремиться к иному, и влияние ее не проходит даром – герой меняется.

На стене в комнате Скайлар висит одна из известнейших картин Анри Матисса – «Танец». Движение по кругу бесконечно и прекрасно, несмотря на несовершенство анатомии и форм вовлеченных в него людей. Они беспечны, и их пляску не хочется останавливать, причем движутся танцоры в круговой композиции, символизируя солнце, радость жизни и наслаждение ею. Движение по кругу – символ становления, духовного пробуждения и вечного развития.

Значимым представляется разговор Уилла с лучшим другом Чаки, который становится поворотной точкой сюжета. Чаки безжалостно открывает приятелю истину, от которой бежит Уилл: «Eсли через 20 лет ты будешь жить по соседству, приходить и смотреть игры “Патриотов”, работая строителем, я <…> убью тебя», «…ты сидишь на выигрышном билете и дрейфишь его обналичить». Он заставляет Уилла посмотреть правде в глаза, дает понять, что единственный человек, мешающий ему быть счастливым и добиться чего-то, – он сам.

И все же единственный человек, способный по-настоящему понять Уилла, – его психотерапевт Шон Мэгуайр (Робин Уильямс, отмеченный за эту роль «Оскаром»). Заметим, он – не первый человек, пытающийся помочь герою, но по контрасту с психотерапевтами, к которым обращался Уилл ранее, видна нетипичность подхода Мэгуайра. К примеру, проблема других психотерапевтов во взаимодействии с Уиллом заключается в том, что они не пытаются его понять, а лишь действуют стандартно, не выходя за рамки когда-то выученного, возможно, принципа действия. И Уилл видит это, потому что все то, что они пытаются ему сказать, прочитано и им. Они боятся открыться и довериться так же, как это неприемлемо для него. Шон же, напротив, позиционирует доверие в качестве основы всей психотерапии: «Если пациент не доверяет вам, то он не будет чувствовать себя комфортно, чтобы быть с вами откровенным – и тогда в терапии нет толка». Поняв Уилла после первого сеанса, осознав, что привычный сценарий не для него и он его априори отрицает, Шон использует то немногое, чего Уилл не знает, – опыт жизни, который невозможно почерпнуть из книг.

В кабинете Шона стоит нарисованная им картина с изображением бушующего моря и одинокого человека, плывущего в волнах. Прежде всего, море – психологический образ, «пейзаж души» героя, в котором все так же бушует после смерти жены, и он пытается преодолеть боль подобно пловцу, борющемуся со стихией. Но морская стихия непреодолима, ее невозможно постичь, как невозможно и изменить ситуацию, ее можно только принять и научиться жить дальше. Поэтому в какой-то степени и Уилл помогает Шону обрести смысл жизни, который он потерял с уходом самого близкого человека.

Благодаря разговорам с окружающими тот защитный «барьер», который на протяжении всей жизни строил Уилл, начинает рушиться. Кульминация фильма, момент зрительского катарсиса: Уилл получает новую работу, друзья дарят ему машину, и терапия с Шоном закончена: «Мы закончили. Ты сделал это. Ты свободный человек». Казалось бы, герой избавился от эгоцентризма, антисоциальности и больше не испытывает никакой вины, но применить свою гениальность он по-прежнему не может, читай – не хочет. Потому что мечтает о другом и имеет совершенно другие ценности, не те, что пытается навязать ему Ламбо (конечно, исключительно в соответствии со своими убеждениями в правильности такого выбора). Уилл словно оказывается на распутье: он может вернуться к прежней жизни, кататься на машине с друзьями и, как хотел, с Чаки «вместе водить детей на игры в Фоли Парк» – или в его силах перевернуть эту страницу, уехать и стать по-настоящему свободным. И герой выбирает второй вариант, высвобождая свои страхи, выбирая свой путь. По сути, авторы открыто говорят: важно не то, что ты можешь делать, а то, чего ты действительно хочешь. Шон бросил в юности математику и был честен с собой, делая то, что ему действительно нравится; жизнь его была тяжелой, но – *его собственной*, смоделированной осознанно сделанным выбором, требующим ответственности.

Примечательно то, что в одной из сцен Шон спрашивает Уилла о будущем, на что тот отвечает: «Стану пастухом, у меня будет ферма». С одной стороны, он говорит это для того, чтобы ему перестали докучать. Однако, если вспомнить Фрейда и его знаменитую теорию «бессознательного», то фермерство очевидно ассоциируется со спокойствием и умиротворенностью, а это и есть то, что выбирает Уилл: тихая, умиротворенная жизнь с любимой вместо славы и денег.

Путешествие приводит героя к месту, в котором он переживает психологический катарсис. В одной из последних сцен Чаки приезжает к Уиллу, стучит в дверь, но ответа не получает и возвращается, не в силах сдержать улыбку. Он знает, что Уилл уехал. Отправляясь в путешествие вместе с Уиллом, зрители переживают драматический катарсис, при этом осознавая, что это не предательство себя или чьих бы то ни было надежд, а ступень взросления. Уилл свободен и стал на путь, что может привести его к любви и счастью – а может – к горестному разочарованию; главное – это выбранный *им* путь, а не тот, идти по которому он обречен. В письме к Шону Уилл пишет: «Если профессор позвонит насчет этой работы, просто скажи ему, “Простите, мне нужно было выяснить насчет девушки.”», точно так же, как когда-то писал Шон своим друзьям, отказываясь от одной из важнейших игр в бейсбол, но обретая любовь.

В кинолентах с вынесенным в название именем, так называемым персонализированным, как правило, внимание акцентируется на развитии противоречивой личности, и повествование основывается на сюжете воспитания; по словам Роберта Макки, «этот жанр предполагает глубокое изменение отношения главного героя к жизни и людям» [5]. И, как следствие, сюжет «именной» кинокартины «Умница Уилл Хантинг» – не исключение – он поистине есть репрезентативный пример психологической драмы воспитания.

**Литература**

1. Мэтт Дэймон [Электронный ресурс]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Matt\_Damon
2. Баринова И.А., Овчинникова И.Г. Переводческие ошибки: коммуникативные и когнитивные [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevodcheskie-oshibki-kommunikativnye-ikognitivnye/viewer>
3. Бен Аффлек [Электронный ресурс]. URL: <https://grammio.com/8690-benafflek-biografiya-lichnaya-zhizn-zhena-deti-foto> (дата обращения: 07.03.22).
4. Yorke J. Into the Woods: A Five-Act Journey Into Story. New York : Abrams Press, 2014. 309 p.
5. Макки Р. История (часть 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://kinodramaturg.ru/robert-makki-istoriya-1/28/>

**Трансформация античного понимания рока в фильме Й. Лантимоса в фильме «Убийство священного оленя»**

*Михайлова Екатерина, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Йоргос Лантимос, режиссер фильма «Убийство священного оленя», получившего в 2017 г. приз за лучший сценарий Каннского кинофестиваля и снискавшего еще несколько престижных наград, родился в 1973 г. в Афинах. По окончании школы на волне развития в стране экспериментального искусства поступил в греческую школу кино и телевидения на режиссерский факультет. «Кинетту», свою первую полнометражную картину, Лантимос снял в 2005 г., что предварялось большим количеством клипов и короткометражных и экспериментальных постановок. Первый фильм утрированно показывает отличительные черты произведений режиссера, которые постепенно будут сглаживаться в последующих фильмах. Большинство работ Йоргоса Лантимоса объединяют нездоровая атмосфера, абсурдные правила жизни, каждая ситуация подается как данность без оценки действий героев и объяснений. Лантимос пытается воплотить самые экстремальные и далекие от реальности представления о поведении человека. В рассматриваемом в настоящей статье психологическом триллере «Убийство священного оленя» также сохраняется неуютность, абсурдность и откровенность предшествующих работ режиссера. Зрители видят происходящие события, как бы заглядывая в игрушечный домик, в котором живут маленькие люди, акцентируя свое внимание на еще более мелких вещах, будто игнорируя привычные жизненные ориентиры. Об этом говорит съемка дома семьи Мёрфи, которая начинается с демонстрации окон со стороны улицы и постепенно показывает дом внутри, но все же будто с ракурса камеры наблюдения. Режиссер делает это, чтобы попытаться вывести зрителя из предзаданной реальности и посмотреть на нее взглядом чужака. То, как герои разговаривают, их поведение, – все кажется искусственным, но такова природа творимого автором мира абстрактных схем. В центре сюжета – обычная семья: кардиохирург Стивен, его жена Анна и двое детей. В свободное время Стивен видится с подростком по имени Мартин, который является сыном умершего по его вине пациента. Через некоторое время у Боба, сына Стивена, начинается паралич конечностей, а Мартин начинает вести себя все более странно. Со временем становится очевидно, что герои живут в мире, подчиняющемся принципам и законам, которые приводят к безысходности положения главы семейства – он должен решить, какого члена семьи убить, чтобы избежать смерти всех. Выбор он доверяет случаю – и итог закономерен. Йоргос Лантимос – грек и ценитель классики, поэтому неудивительно, что сюжет базируется на древнегреческом мифе. О мифе «Ифигения в Авлиде» говорит собственно название фильма «Убийство священного оленя». Трагедия об Ифигении также упоминается в рассказе директора школы о Ким, дочери Стивена и Анны. Суть мифа заключается в следующем: царь Агамемнон, увлекшись охотой, убил лань, священное животное Артемиды, за что богиня потребовала жертву в лице дочери царя – Ифигении. Необходимо совершить ритуальное убийство, только тогда войско царя сможет покинуть Авлиду и отправиться в Трою. После долгих мучений Агамемнон все же решает принести дочь в жертву и спасти тем самым свое войско. Согласно сюжету мифа, Ифигению привезли, связали, завязали ей рот (то же сделал Стивен со своей семьей), чтобы крики ее не мешали обряду, понесли к алтарю, жрец занес над нею нож (Мартин подарил Стивену швейцарский нож, как бы вменив ему в обязанность решить судьбу родственника)… Но богиня Артемида смилостивилась: заменив под ножом жреца девушку жертвенной ланью, она унесла Ифигению по воздуху на край земли, в Тавриду, где сделала своей жрицей. Скорее всего, режиссер придерживается интерпретации Еврипида, который акцентирует внимание не только на идее – человек отдает жизнь за родину, совершая высшую добродетель, а на бесценности молодой жизни, отданной за грехи отца. В его версии Ифигения не была спасена. Но в мифе есть еще несколько совпадений с фильмом Лантимоса: после решения отца Ифигения молит о пощаде, а на ее руках младший брат Орест (в фильме у Стивена два ребенка, Ким и Боб – младший брат девушки), также в фильме дети умоляют оставить их в живых, Боб пытается угодить отцу, между собой же дети рассуждают о смерти друг друга. Позже Ифигения, только что молившая отца о жизни, хочет умереть ради своего народа; подобно этому Ким говорит: «Ты дал мне жизнь, и ты вправе отнять ее у меня. Вы мои Боги, мои повелители и я живу, чтобы выполнять ваши желания», однако в фильме эта фраза была сказана в контексте соревнования детей за жизнь. Но итог фильма отличается от обоих вариантов мифа: Стивен с закрытыми глазами, доверившись слепому фатуму, убивает сына. Это может означать, что судьба не подчиняется человеческому выбору. Но в то же время трагический рок является лишь итогом того, что сам человек перекладывает ответственность за свои поступки на волю судьбы, как это сделал Стивен, в момент, когда был пьян во время хирургической операции. Первая сцена фильма, репрезентирующая биение сердца во время операции, может говорить о том, что жизнь подвержена вмешательству извне, и с этим ничего не поделать. А может, это значит, что люди, как машины, «чинят» друг друга, не придавая значения ценности жизни; это ощущение иллюстрирует сцена после операции, когда Стивен и анестезиолог Мэтью идут нога в ногу и говорят о часах и их характеристиках, машинально рассуждая лишь о механизмах вещей. Неслучайно ввиду этого то, что особо подчеркивается значение определяющей жизнь человека категории времени. Стивен в начале дарит часы Мартину, все герои следят за временем, каждая встреча – лишь досуг между делами, рассказ Мартина о стадиях болезни намекает Стивену на ограниченность времени. Герои, казалось бы, ценят свое и чужое время, но не используют его верно. Малая эмоциональность героев, слабая мимика поддерживают мысль о тотальной невозможности понять другое существо, которая просматривается в большинстве фильмов Лантимоса. Кроме того, автор показывает мир, в котором люди имеют слабовыраженные животные качества: так, зооморфность проявляется в том, что члены семьи Мёрфи в определенный момент начинают инстинктивно бороться за жизнь, а Мартин говорит лишь о телесных характеристиках своей матери, когда предлагает Стивену быть с ней. Утверждение звериной сущности человека является отличительной чертой творческого метода режиссера. В фильме раскрывается и тема ценности жизни. Изначально история начинается со смерти отца Мартина, но это не становится трагедией. Не показаны ни сожаление Стивена, ни страдания Мартина и его матери, напротив, она проявляет к Стивену знаки внимания. В семье Мёрфи также не переживают по поводу смерти члена семьи: Анна предлагает убить одного из детей: «Логичней убить ребенка, можем завести еще одного», Ким, допуская возможность смерти брата, лишь просит оставить ей MP3-плеер, а после смерти Боба с прежним интересом смотрит на Мартина, будто ничего не произошло. Смерть близких никак не изменила героев, они тут же смирились с потерей, если вообще посчитали случившееся таковой. Такое явное безразличие героев к значению человеческой жизни устрашает и еще в большей степени усугубляет их зооморфные составляющие. Непривычное зрителю поведение раскрывается и в нравственном выборе героев в ситуации решения вопроса о смерти одного из членов семьи. И Стивен, и Анна могли пожертвовать собой, и в нормальном мире, скорее всего, так бы и случилось: в патриархальном обществе мужчина является защитником семьи, несет ответственность за свои поступки и вполне мог бы убить себя во имя того, чтобы искаженная, изуродованная реальность обрела подобие нормальности, а жена, являясь матерью, сделала бы все, чтобы защитить детей. Вместо этого Стивен приходит в школу, чтобы понять, кто из детей – более подходящая жертва. Также может существовать следующая версия интерпретации фильма. Если продолжать проводить параллели с мифом, то Мартину в логике сюжета последнего соответствует Артемида, соответственно, он является богом, что подтверждается фразами самого героя: «МЫ знали, что этот момент настанет, и он настал»; «Я не злюсь на него (на Стивена), мне его жалко». Действительно, Мартин оказывается отнюдь не глупым подростком, каким он представляется в начале картины: так, в подвале у Стивена он начинает говорить намного более сложными предложениями, ранее не свойственными его речи: «Убийца? Не уверен, что здесь применимо такое трагически высокопарное старомодное слово». Также подсказкой, аргументирующей этот вывод, можно считать фразу из фильма «День сурка», который демонстрируется фоном в доме Мартина; в момент, когда тот находился в кадре, в фильме прозвучала фраза «Откуда тебе знать, что я не бог?». Однако нужно понимать, что Мартин не обладает сверхспособностями, он лишь отвечает за соблюдение справедливости. Если считать Мартина богом, то есть олицетворением законов определенной сферы общества, то Стивен, нарушив предписанные правила, выпив перед операцией и проявив халатность на работе, дает возможность существования кровавому варианту развития событий в качестве нормы, тем самым позволив убить и себя со своей семьей. Этот момент позволяет провести параллель с еще одним мифом, в котором охотник случайно убил оленя Артемиды, который оказался любимцем богини, после чего охотник был превращен в оленя и позже во время охоты загнан и убит своими же гончими. Суть в том, что он допустил преступную халатность, охотясь в священной роще. Его поведение нарушило принцип недопустимости охоты в запретных лесах богини, за это он и был наказан, но не смертью, а превращением. Как и в ситуации с предыдущим мифом, фильм не повторяет полностью логику и этого сюжета. Здесь охотник становится жертвой охоты, по этой логике Стивен должен был стать жертвой чьей-то халатности, но так не происходит, также он не меняется местами с первой жертвой и не заменяет отца Мартину, хотя намек на это есть в сюжете и во фразе Стивена о схожести с Мартином в последовательности поедания пищи в начале фильма. О схожем рассказывает Мартин Анне: «Может, тогда, когда я узнал, что все едят спагетти так, я расстроился больше, чем, когда узнал, что умер мой папа»; помимо огорчения по поводу потери индивидуальности и связи с отцом эта фраза Мартина может значить обесценивание трагедии семьи Мерфи в виде потери одного из них, так как все через это проходят и все живут по этим правилам. Об этом же говорит и «зацикленность» жизни, на допущении которой строится фантастика «Дня сурка». Делая свою волю всеобщим законом, Стивен направляет ее против самого себя, тем самым установив себе наказание, а значит, восстановив равновесие: «Я не знаю, справедливо ли то, что происходит, но это единственное, что, на мой взгляд, близко к справедливости», по словам Мартина. О реализации наказания Стивен с семьей отчитывается в финале, когда они с Мартином видятся в кафе. Когда Мартин рассказывает Стивену о сути суда над ним, он объявляет два варианта искупления вины, среди которых нет речи о ее осознании и признании; Мартин в качестве олицетворения закона действует также механично и хладнокровно, как и весь мир вокруг. Однако принцип закона Мартин показывает наглядно, укусив руку Стивена, а потом свою – таким образом Мартин демонстрирует «правило Талиона», которое не предусматривает вариант раскаяния. Но к судьбе привычно относятся как к неизбежному и неизменному, не возникает мысли о внутренней перемене, которая может повлечь за собой другие последствия. Стивен не собирался признавать свою вину, он начал бороться с ней внешними способами, а не внутренними, так же как не принял версию о психосоматических причинах состояния Боба. Так как мы говорим о божестве, третий вариант искупления можно предполагать. Стадии болезни, поразившей членов семьи Мёрфи, должны привести к осознанию ошибки и раскаянию. Первая стадия, паралич конечностей, будто предназначена для того, чтобы напомнить людям об их ограниченности и беспомощности в руках судьбы, ибо «просто иногда тело болит от того, что ты не можешь двигаться, самое главное, чтобы все, что нужно, было в пределах досягаемости». Вторая стадия – отказ от пищи, что напоминает пост, воздержание от принятия пищи, ради духовной цели, поиска Бога. Слепая судьба в христианстве понимается как воля Бога и путь к спасению. Герои, хотя и живут в мире, построенном на христианских ценностях, не могут вынести из них необходимые знания. Кровотечение из глаз на третьей стадии является внешним проявлением безысходности и сигнализирует о беспомощности больного и отчаянности его ситуации. После наступает смерть – наказание за бездействие. К трагичному исходу приводит отсутствие переоценки поступков, каковая так и не произошла в случае Стивена. Таким образом, в фильме показано исполнение закона жизни, но ответственность с человека за изменение судьбы не снимается. Таким образом, судьба демонстрирует трансцендентные основы своей природы, с одной стороны, и известную зависимость от выбора и поступков человека – с другой. Вариативность смысла, постулирующая необходимость самому выбирать подходящую стратегию интерпретации, – провокация режиссера, призывающего человека не доверять слепо прописанным сюжетам и предписанным моделям поведения, но формировать собственную жизненную позицию. Так логика мифологического сознания оказывается спаяна с актуальной повесткой.

**Литература**

1. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Зарубежная литература древних эпох, средневековья и Возрождения / Ред. и сост. В. И. Новиков. - М. : Олимп : ACT, 1997. - 848 с. [https://briefly.ru/evripid/ifigenija\_v\_avlide/]
2. Творчество Йоргоса Лантимоса: уникальные концепции режиссёра «Лобстера» [Творчество Йоргоса Лантимоса: уникальные концепции режиссёра «Лобстера» - Кино и сериалы на DTF]

**Проблема становления личности Александра Адуева в романе**

**И.А. Гончарова «Обыкновенная история» с точки зрения психологии**

*Михеева Мария, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

В работе рассматриваются личностные трансформации Александра Адуева в романе «Обыкновенная история» И.А. Гончарова. Первый роман из трилогии был написан в 1845 году и издан в журнале «Современник» в 1847 году. «Обыкновенная история» стала первой книгой в так называемой трилогии о русской жизни «Три О», в которую вошли также романы «Обломов» и «Обрыв». Простой, на первый взгляд, текст первого романного опыта писателя представляет собой базу для двух последующих романов И.А. Гончарова, является «завязкой» к ним и требует более детального рассмотрения. Тексты, по мнению автора, связаны одной последовательной идеей – идеей перехода от одной эпохи русской жизни к другой. «Вижу не три романа, а один», - пишет Гончаров в предисловии ко второму изданию романа «Обрыв», напечатанном только в 1938 году [15]. Герои трёх романов, по выражению Гончарова, «составляют одно лицо, наследственно перерождающееся...», а трилогия – «одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи - старой жизни, сна и пробуждения» [3].

При рассмотрении трёх романов писателя можно провести параллель между героями: Александр Адуев – Обломов – Райский, Пётр Адуев – Штольц – Тушин. Данные сходства неслучайны: показано противопоставление героев разумных, деловых с героями-романтиками, представителями «уходящей натуры», несущими в себе патриархально-дворянский уклад жизни. «Обыкновенная история» стала литературным дебютом писателя и предвестницей новой школы в отечественной литературе. Именно после успеха произведения Гончарова Белинский предсказал появление «натуральной школы».

«Обыкновенная история» есть обыкновенная история человеческого взросления и представляет собой путь Александра Адуева от романтика до реалиста. Проблематика романа крайне интересна и разнообразна. Все проблемы показаны в личностях главных героев и в общей атмосфере произведения: становление личности, любовь, семья, отцы и дети, воспитание. Главный конфликт романа – это «столкновение романтика жизни с положительным человеком» [1]. Романтиком жизни представляется Александр Адуев, Пётр Иванович показан здравомыслящим, мудрым. В характеристике замысла романа, написанной Гончаровым в 1879 году, он уклонился от критической оценки Петра Ивановича Адуева. Герой выставлен только с положительной стороны, не показываются его отрицательные черты. Два типа национального сознания и культуры в романе представляются Александром Адуевым и Петром Ивановичем. Адуев-старший – положительный человек, при этом отсекающий от себя все восторги романтической жизни. Исключительно рациональный подход, руководство логикой. Противопоставлен ему Адуев-младший.

Антитеза как изобразительно-выразительное средство применяется в романе неоднократно и используется для выражения контраста между героями, пространствами. Герой перенимает на себя черты окружающего его мира. Можно предполагать, что атмосфера деревни – праздная, необразцовая для души и тела, и есть причина «полной неподготовленности «романтика» Адуева к пониманию действительных потребностей современной общественной жизни». По словам Белинского, Александр трижды романтик: по натуре, по воспитанию, по обстоятельствам жизни [2. С.390].

По мере развития сюжета герой переживает метаморфозы, преображение, потому что романтизм не является сущность Александра, он отделяет себя от житейской прозы, от обыденности, видит жизнь только через романтическую дымку, тем самым обрекая себя на ошибку. Идейное содержание романа актуализирует проблему взросления человека и определяется протестом против рождённой романтизмом модели жизни, не только устаревшей, но и вредной. Драматическая история утраты романтических иллюзий Александра Адуева в любви, дружбе, поэзии и служебной деятельности составляет сердцевину «Обыкновенной истории». Раскрытием этой коллизии служит очень строгая в своей целостности, гармоничная художественная структура романа.

Развязка произведения рассматривается с нескольких сторон. В, казалось бы, трагическом завершении романа, С.К. Казакова выделяет другую интерпретацию финала: герои лишь становятся теми, кем изначально должны были стать, раскрывают свой истинный облик [6. C.120]. Так, Пётр Иванович и ранее имел сердечную чувственность, был способен на высокое чувство – любовь. Это доказывают незначительные детали молодости: ленточка и жёлтый цветок. Александр же с самого начала был эгоистичным человеком

В.Г. Белинский пишет: «Нет, не переведутся никогда такие характеры, потому что их производят не всегда обстоятельства жизни, но иногда сама природа. Родоначальник их на Руси – Владимир Ленский, по прямой линии происходящий от гётевского Вертера. Пушкин первый заметил существование в нашем обществе таких натур и указал на них. С течением времени они будут изменяться, но сущность их всегда будет та же самая» [2]. Изучение проблематики романа необходимо, так как аналогию можно провести и в современной жизни.

Рассмотрение романа с точки зрения психологических проблем раскрывает исследовательские перспективы, а именно: как и на основе чего формируется человеческая личность на примере Александра Адуева. В психологии понятие «личности» представляет собой одну из социальных характеристик человека, которая формируется под влиянием отношений с обществом. Этот процесс развития сложный и противоречивый. В науке также даётся следующее определение понятия процесса формирования личности: это образование у каждого индивида определенных человеческих качеств, которые были приобретены в процессе жизни.Изменения в организме человека происходят на протяжении всей жизни, но особенно интенсивно в детском и подростковом возрасте. Развитие предполагает не только накопление количественных знаний, но и преобразование их в качественные физические, психические и духовные характеристики.

В психологии выделяют факторы, влияющие на становление личности. Их взаимодействие может быть оптимальным или негармоничным. Это доказывает то, что ни один из составляющих факторов не действует самостоятельно, что результат развития зависит от их согласованности. Данными факторами являются:

Воспитание. Личность человека формируется под воздействием внешних и внутренних факторов. Внутренние условия – физиологические и психические свойства организма. Внешние условия – это окружение человека, среда, в которой он живет и развивается. Основная функция семьи как социального института – воспитательная. Модель традиционного воспитания есть воспитание в полной семье с отцом и матерью**.** При этом формируются три компонента: когнитивный (знания, заложенные установки и представления относительно нормы материнства/отцовства), эмоциональный (чувства, переживания и испытываемые к ребёнку эмоции) и поведенческий (выполняемая роль в семье).

Анна Павловна Адуева самостоятельно воспитывает единственного сына, то есть Александр получает воспитание только со стороны матери. В данной ситуации содержание трёх компонентов значительно изменяется. Женщине становится необходимо брать на себя функцию обоих родителей для гармоничного воспитания ребёнка и формирования его в личность, способную реализовать себя в социуме. В особенности одинокого материнства входят чрезмерно выраженная строгость, сдержанность чувств по отношению к ребёнку, а именно невозможность в полной мере показывать любовь, или мягкость воспитания и излишнее балование, как пример ярко выраженной любви. Гончаров даёт читателю вполне живо представить детство и воспитание Александра. Герой рос по второй модели: «Жизнь от пелен ему улыбалась; мать лелеяла и баловала его, как балуют единственное чадо; мать его, при всей своей нежности, не могла дать ему настоящего взгляда на жизнь и не приготовила его на борьбу с тем, что ожидало его и ожидает всякого впереди. Нужно было даже поменьше любить его, словом, дать узнать, что он мужчина» [3. С.12-13]. По данному описанию видно, что изначально существование никакого другого Александра, не романтика-мечтателя, было невозможно.

Жизненный опыт. Каждое событие, происходящее в жизни человека, влияет на его внутренний мир и духовное развитие. По мере развития сюжета герой переживает метаморфозы, преображение, потому что романтизм – это не сущность Александра, но ошибка лишь в том, что он смотрит на жизнь через романтическую дымку.

Александр показан развивающимся, складывающимся характером, Петр Адуев выступает как характер уже сложившийся. В результате знакомства Адуева-младшего с Петром Иванычем, живущем в городе семнадцать лет, между племянником и дядей возникает психологическое столкновение. Жизненный опыт Александра Адуева начинает активно пополняться в новой, незнакомой ему прежде обстановке, и дядя выступает в роли проводника. В экспозиции уже намечены все те основные направления, развитие которых будет затем прослеживаться в петербургский период жизни Александра: любовь, дружба, творчество. Гончаров изображает три разных типа любви Александра Адуева на примере трёх любовных линий: Наденька Любецкая, Юлия Тафаева и Лиза. Последовательность любовных отношений героя в совокупности даёт законченный, полный круг чувствований Александра. Ещё в деревне Александр любит Сонюшку, но эта любовь «маленькая», а он стремится к «большому», страстному чувству однажды и на всю жизнь.

Из воздыхателя-романтика Александр превращается в любовника, затем – в соблазнителя, а завершает его любовные коллизии брак по расчету. Эти стадии вызывают интерес не только психологический, но и социальный, так как они отражают процесс опустошения души молодого Адуева в результате его столкновения с действительностью, господствующими моралью и принципами жизни общества. Причиной разочарования Александра Адуева в любви могли стать качества, закладываемые в него окружающими его людьми и средой в детстве: «Александр был избалован, но не испорчен домашнею жизнью. Природа так хорошо создала его, что любовь матери и поклонение окружающих подействовали только на добрые его стороны, развили, например, в нем преждевременно сердечные склонности, поселили ко всему доверчивость до излишества. Это же самое, может быть, расшевелило в нем и самолюбие; но ведь самолюбие само по себе только форма; все будет зависеть от материала, который вольешь в нее» [3. С.13]. Мечты о пылкой любви до гроба сделались смыслом жизни Александра Адуева. Пройдя по трём любовным путям, Александр не получил от избранниц того высокого идеала чувств, которые необходимы романтикам и окончательно разочаровался в любви.

Петербург меняет и истинного друга Адуева – Поспелова. Дружба, как и любое чувство, чтобы быть истинным, должно быть прежде всего естественным и простым. Дружба может завязываться от сходства, а иногда от противоположности натур. В начале романа Поспелов и Александр – два близких друга, пылкие юноши, которые встречаются в Грачах на проводах Александра: «За сто шестьдесят верст прискакать, чтоб сказать прости! О, есть дружба в мире!» [3. С.23]. Друзья дают клятвы друг другу о дружбе «навек», «до гробовой доски». По прошествии нескольких лет друзья встречаются вновь в другом художественном пространстве – в Петербурге. Город изменил прежнего романтика Поспелова: это прагматичный человек, усвоивший уроки жизни. Пётр Иванович, напомнив племяннику его разочарование в друге, оказавшемся «предателем», иронически комментирует настроения вчерашнего энтузиаста: «И дружбу хорошо ты понимал» [3. С. 242].

В творчестве Александр тоже не добился успеха. Изначально юноша представляет себе успех в большом городе: «Всего же более он мечтал о славе писателя. Стихи его удивляли товарищей» [3. C.13]. В Петербурге Александр сочиняет рукопись, но в издательстве отказываются ее печатать, и герой сжигает её. Его несчастие состоит не в том, что он был бездарен, а в том, что у него вместо таланта есть полуталант, который в поэзии хуже бездарности, потому что увлекает человека ложными надеждами.

Культура и менталитет. На менталитет оказывает влияние окружающая среда. Совокупность внешних факторов, среди которых мораль, нравственные ценности и культура, распространённые в социуме, прививаются каждому человеку с рождения и задают направление процессу становления личности. Факторы становления личности оказывают на нее влияние каждый раз, когда человек пребывает в новой для себя социально-культурной среде. В процессе взаимодействия с внешней средой меняется внутренняя сущность человека, формируются новые взаимоотношения, что ведет к новым изменениям. В романе это перемещение из среды деревенской в городскую, которое оказывает на Александра соответственное воздействие: «Тяжелы первые впечатления провинциала в Петербурге. Ему дико, грустно; его никто не замечает; он потерялся здесь»[3. C.37]. Петербург играет переломную роль в жизни Александра. Спокойная и размеренная провинциальная жизнь в Грачах противопоставлена жизни в мрачном каменном Петербурге. В экспозиции романа показано детализированное изображение помещичьей среды, в которой сформировался Александр Адуев**:** «С балкона в комнату пахнуло свежестью. От дома на далёкое пространство раскидывался сад из старых лип, густого шиповника, черёмухи и кустов сирени. Между деревьями пестрели цветы, бежали в разные стороны дорожки, далее тихо плескалось в берега озеро, облитое к одной стороне золотыми лучами утреннего солнца и гладкое, как зеркало; с другой – тёмно-синее, как небо, которое отражалось в нём, и едва подёрнутое зыбью. А там нивы с волнующимися, разноцветными хлебами шли амфитеатром и примыкали к тёмному лесу» [3. C.11].В путевых заметках Гончарова под названием «Фрегат “Паллада”» автор ясно выражает своё мнение насчёт Петербурга в строках: «Пожалуйста, не пишите мне, что началась опера, что на сцене появилась новая французская пьеса, что открылось такое-то общественное увеселительное место: мне хочется забыть физиономию петербургского общества» [2. С.2.]. Отношение к Петербургу Гончарова, как к однообразному и скучному месту со всеми его увеселениями, передаётся его героям, в числе которых и Александр Адуев. В начале романа Анна Павловна Адуева и Александр Адуев дают Петербург чёткие определения, противоположные между собой: для Александра город – «земля обетованная», для Анны Павловны – омут. Петербург - это город камня, «великолепная» каменная «гробница» [6]. Скрытый смысл образа камня в «Обыкновенной истории» позволяет рассмотреть роман как рассказ о постепенном охлаждении и превращении в камень горячего, трепетного сердца Александра Адуева. Каменный Петербург порождает себе подобных «каменных» людей. Тема душевного окаменения человека в романе связана и с Петром Ивановичем Адуевым, и с другом Александра Поспеловым.

В результате образ Адуева становится воплощением не просто мечтательного романтизма и прекраснодушия. Гончаров изображает и оценивает своего героя как носителя провинциального уклада жизни.

Александр Адуев, приехав в Петербург, терпит полный крах во всём: в карьере, в творчестве, в дружбе, в любви. Его прежние мечтания разбиваются о суровую реальность города, где нет места романтикам, но есть лишь прагматичные люди, ищущие положение в обществе. Гончаров на протяжении всего романа отсылает читателя к началу для сравнения первоначальных представлений Александра с уже установившимися через время.

Психологический портрет героя в конце романа колоссально противоречит его прежним установкам.Модель жизни, разрушенная различными стадиями психологического взросления, претерпела основополагающие изменения, что показано в сюжете и развязке романа.

**Литература**

1. Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.-Л.: 1960
2. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С.А. Трубникова. – М.: 1958
3. Гончаров И.А. Обыкновенная история. А.Никулин. – М.: 1983 – 288 с.
4. Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Том первый. Часть 1. С.2
5. Гончаров И.А. Обыкновенная история. Примечания. Часть 2
6. Ермолаева Н. Л. Петербург, Москва, провинция в творчестве А. Н. Островского и И. А. Гончарова // Два века русской классики. 2019. Т. 1. № 2. С. 144–173
7. Казакова С.К. Человек и мир в русском романе: метаморфозы героев «Обыкновенной историй» И.А. Гончарова // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 118-124
8. Коровин В.И. История русской литературы XIX века. М.: 2005
9. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров - мир творчества. СПб., 1997
10. Мягкова М.А. Психологические особенности одинокого материнства // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2011. №4
11. Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. Часть 2. СПб.: 1994. – 168 с.
12. Пруцков Н. Мастерство Гончарова-романиста. М.-Л.: 1962. – 230 с.
13. Психология. Какие этапы проходит личность в процессе становления?// <https://obrazovanie.guru/psihologiya/kakie-etapy-prohodit-lichnost-v-protsesse-stanovleniya.html>
14. Подласый И.П. Педагогика. Новый курс: учебник для студентов педагогических вузов: в 2 книгах. – М.: 1999. – книга 1: Общие основы. Процесс обучения. – 576 с.
15. Рыбасов А.П. Примечания // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: 1952-1955. Т.1
16. Сластенин В.А. и др. Педагогика. Учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; под ред. В.А. Сластенина. - М.: 2002. – 576 с.
17. Цейтлин. И. А. Гончаров. Глава 7. Часть 2 // http://goncharov.lit-info.ru › articles › cejtlin-goncharov

**Гофманские мотивы фантастических повестей А.В. Чаянова**

*Резник Елизавета, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

А.В. Чаянов – малоизвестный и малоисследованный автор, ещё меньше исследований на тему мистического в его произведениях.

Александр Васильевич Чаянов родился в 1888 г. в купеческо-мещанской семье выходцев из крестьян. В 1906 поступил в Московский сельскохозяйственный институт, позже в 1911 г. работал профессором.

Александр Чаянов был активным участником Февральской революции и автором радикальной аграрной программы, социологом, писателем-фантастом. Волна идеологической и политической критики в адрес Чаянова нарастала, и в 1926 году он был обвинен в мелкобуржуазности и антимарксистском толковании сущности крестьянского хозяйства. Через несколько лет года Александра Чаянова вместе с другими крупнейшими экономистами арестовали и обвинили в намерении организовать кулацкие восстания. Чаянов был осужден на пять лет тюремного заключения, четыре из которых провёл в тюрьмах, а последний год заключения был заменён ссылкой в Алма-Ату, где он работал в Сельскохозяйственном институте, НИИ сельскохозяйственной экономики и Наркомате земледелия Казахстана. В 1935 году ссылка была продлена на три года. В марте 1937 года А.В. Чаянов был вновь арестован и приговорён к высшей мере уголовного наказания – расстрелу. Но спустя 50 лет состоялась полная реабилитация Александра Чаянова.

Литературное творчество наравне с другими занятиями было частью образа жизни Чаянова. Писать он начал рано, вероятно, еще во время обучения в Петровской академии, где он входил в один из московских литературных кружков, но в какой – неизвестно. В 1912 г. был издан сборник стихов Чаянова «Лелина книжка». Сборник Чаянов послал Валерию Брюсову.

В дальнейшем Чаянов писал прозу. Он был первым советским писателем, рискнувшим писать в жанре демонологического или мистического романа. При советской власти, в 1918-1928 гг., во время его наиболее напряженной профессиональной и общественной деятельности, книги Александра Чаянова были запрещены советской цензурой, они не подлежали распространению и были изъяты из библиотек. Однако уничтоженными оказались не все книги, поскольку часть их была издана за счёт автора под псевдонимами: «Иван Кремнев» и «Ботаник Х».

1. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора, 1918.
2. Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», 1922.
3. Венецианское зеркало, или Удивительные похождения стеклянного человека», 1923.
4. Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям, 1924.
5. Юлия, или Встречи под Новодевичьим, 1928.

Они выходили в таких издательствах как: «Современник», «Тончу», «Прогресс», «ТриМаг», «Прозаик».

В 1920 году Чаянов опубликовал под именем Кремнева повесть «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Эта книга была опубликована главным управлением государственного издательства. Ее открывало предисловие В.В. Воровского, который замечал: «...эта утопия – явление естественное, неизбежное и интересное... Она имеет те преимущества, что написана образованным вдумчивым человеком... Он пишет искренно то, во что верит и чего желает; это придает его утопии бесспорный интерес». «Путешествие...» - не столько утопия в привычном понимании, сколько изложение взглядов Чаянова на будущее России, на устройство процветающей крестьянской страны. Это взгляды человека, убежденного в том, что крестьянское дело должно быть «действительно мощным социальным движением, а не предприятием только!»[[1]](#footnote-1).

Известно, что многие сюжеты и образы Александра Васильевича Чаянова восходят к произведениям Э.Т.А Гофмана, которому писатель посвятил свою первую повесть «История парикмахерской куклы или Последняя любовь московского архитектора М.». Чаянов писал так: «совершенно несомненно, что всякий уважающий себя мировой город должен иметь некоторую укрощающую его Гофманиаду, некоторое количество своих “домашних дьяволов”» [5. С.295-296].

Гофман создал особенный жанр интеллектуального ужаса для настоящих ценителей. Направление, в котором писал Гофман, можно охарактеризовать как романтизм.

За исключением небольшой горстки близких друзей, его не понимали и не любили. Повсюду он вызвал недоразумение, сплетни. В городе даже распространялись слухи, что ночью он не выходил на улицу, боясь встретиться с образами своей фантазии, которые, по его мнению, могли материализоваться.

Немецкая критика была невысокого мнения о Гофмане; там предпочитали романтизм глубокомысленный и серьёзный, без примеси сарказма и сатиры. Гораздо популярнее Гофман был в других странах Европы и в Северной Америке.

Гофмановская фантазия – он сам говорит об этом – чужда той, что создается на потребу праздной толпы, где дурачится глупость, и чудеса громоздятся на чудеса без всякой связи и смысла. Его фантазия – это самая глубокая правда, проглядывающая из того, высшего мира, доступного лишь вдохновенному духовидцу. Сквозь неистовую фантазию проглядывает не просто трезвость, прочно связывающая магию с реальностью, но сама сущность жизни, замаскированная повседневностью и словами.

Особенность гофмановской фантастики в том, что человеческий и надчеловеческий миры сближены и оказываются одновременно существующими сторонами одной и той же жизни. Реальное стыкуется с сверхреальным, время предполагает переход во вневременное. Для Гофмана жизнь – фантасмагория, где люди делятся на две категории: счастливых филистеров, довольных собою и своим существованием, послушно играющих свои бессмысленные роли, и на мечтателей, энтузиастов, людей не от мира сего. Но самым главным «двоемирием» произведений Гофмана является двоемирие самого писателя. Гофмана преследовал образ двойника. Он до безумия любил поэзию, музыку, игру, но «изменял» им с жизнью, с ее радостной и горькой прозой. Гофман даже в социальной жизни не мог быть кем-то одним. В этом он был похож на своих персонажей. Его искусство рождается не из страха небытия, а, наоборот, из слишком тесного контакта с жизнью, из столкновения внутреннего мира поэта с внешним миром жизни.

Сквозь все творчество Гофмана прошли два потока фантастики. С одной стороны – радостная, красочная, давшая удовольствие детям и взрослым (детские сказки «Щелкунчик», «Королевская невеста»). Детские сказки Гофмана изображали мир уютным и прекрасным, заполненным людьми ласковыми и добрыми. С другой стороны – фантастика кошмаров и ужасов всевозможных видов безумие людей («Эликсир дьявола», «Песочный человек»).

Конечно, его читали очень широко, он был тот немецкий романтик, который вышел наконец в большой мир, всех занимал и волновал. Поклонниками таланта Гофмана были Жуковский, Гоголь, Ф. Достоевский. Его идеи нашли отражение в творчестве Пушкина, М. Лермонтова, Булгакова, Аксакова. Влияние писателя был ощутимым и в творчестве таких выдающихся прозаиков и поэтов, как Э. По и Ш. Бодлер, О. Бальзак и Ч. Диккенс и Ф. Кафка. Белинский назвал его «одним из величайших немецких поэтов, живописцем внутреннего мира», а Достоевский перечитал всего Гофмана по-русски и на языке оригинала.

Александр Васильевич Чаянов воспроизводит эстетические особенности тех или иных авторов. В.Б. Муравьёв писал, повести Чаянова – «не подражание сочинениям конца XVIII – начала XIX века, не пародия на них. Это литература XX века, в которой мировосприятие и художественная культура свойственны не тем далеким временам, а первым десятилетиям нашего столетия и художественным поискам писателей того времени» [6. С.298][[2]](#footnote-2). В первую очередь, в повестях Чаянова нашла воплощение проблема механизации человека и общества, поставленная в литературе Э.Т.А. Гофманом. «В мистических повестях Чаянов обращается к романтической традиции, интерпретируя ее в рамках модернистской эстетики» [5. С.118][[3]](#footnote-3). Мистика в произведениях Александра Чаянова основывается на психологизме, взаимодействии с подсознанием, которое выходит из-под контроля героя. Инфернальная часть часто оказывается не внешней силой, а внутренними, тщательно скрываемыми чертами в характере человека.

По мнению Гофмана, последствием процесса механизации человека и общества становится проникновение куклы в повседневную жизнь человека. Важным элементом этой проблемы является оппозиция «живое» – «неживое», а также образ-символ зеркала, создающий другое пространство и множество сущностей.

Проблема механизации человека и общества у Чаянова также тесно переплетается с образом зеркала, которое стал ключевым в его фантастическом мире. Оно символизирует собой переход в другой мир – мертвый. Повести «История парикмахерской куклы» и «Венецианское зеркало» строятся на семантике зеркала. «Берта выронила и разбила круглое зеркало… Мы с ужасом посмотрели друг на друга. Из всех ужасных примет эта была наиболее верной…» [11. С.48]. «Зеркальная поверхность, казалось, излучала из себя тонкую, отстоянную веками отраву, и она постепенно насыщала собою воздух, мебель, картины, цветы, стены…» [10. С.78].

Произведение «История парикмахерской куклы» является научной фантастикой, в нём можно обнаружить самые известные и узнаваемые клише. Произведение повествует о любви московского архитектора Владимира. Его «околдовала» кукла одной из сестер-близнецов, и он ищет её живое воплощение. Заканчивается повесть тем, что он снова видит этих же кукол, которые теперь показывают свою истинную сущность и выглядят зловеще: «…куклы смотрели в его опустошенную душу своими черными глазами, оттененными зеленоватым опалом тела и рыжими, почти бронзовыми змеями волос» [12. С.53].

Все пространство в этой повести строится на противопоставлении «живого» и «неживого», где «неживое» подавляет «живое». Куклы у Чаянова получают отрицательную семантику, как у Гофмана, так как они захватывают мир и разрушают душу человека. Гофмановские куклы, как Олимпия из «Песочного человека», – пример вмешательства неживого в мир живых. Она, околдовывает своей красотой и поглощает Натанаэля.

В повести «История парикмахерской куклы» люди как куклы и куклы как люди становятся частью мира реального, поэтому неудивительно, что Владимир воспринимает окружающих как картонных кукол («двигающиеся перед ним люди казались ему картонными») [11. С.25]. Куклы вмешиваются в жизнь человека, они заставляют героя следовать за собой, управляют его сознанием. Парикмахерская в повести становится хронотопом всего современного мира, который наполнен куклами, она символизирует собой пространство, связанное с преображением, трансформацией, где меняются роли и маски: «… он увидел огромное витрину роскошной парикмахерской, сквозь зеленоватое стекло которого на него смотрели восковые головы сестер Генрихсон» [11. С.52]. Куклы захватили мир в повести «Парикмахерская кукла», где иметь дома куклу становится модным развлечением. Зеркальность лежит в основе композиции мистической повести и проявляется в образе сестер – сиамских близнецов, которые не только похожи, но и неразлучны – как человек и его зеркальное отображение. Одна из сестер вынуждена, как отражение в зеркале, присутствовать везде с другой. Когда Берта разбивает зеркало, что по примете обозначает смерть, она погибает, так как ее отражение исчезает.

Конфликт «живого» и «неживого» проявляется и в повести «Венецианское зеркало», основанной на принципе двоемирия, где мир реальный противопоставлен миру зазеркалья. Зеркальный мир в произведении предстает как «неживой»: «С содроганием натыкался он в трепетном сумраке зеркальных пространств на отражения давно умерших людей, некогда бывших великими и продолжающих ныне, угасая, свое зеркальное бытие, лишь изредка заглядывая из своих инфернальных далей сквозь стеклянную пленку в земной мир» [10. С.82].

Об этом также повествуется в новелле «Щелкунчик и мышиный король», где граница между людьми и игрушками стерта. Куклу Щелкунчика лечат от ран, а у живой принцессы отвинчивают ручки и ножки, а затем прикрепляют их обратно. Человечество же напоминает кукольный мир, где все равнодушны друг к другу.

Зеркальный двойник вытесняет Алексея из мира реального, оставляя его в зазеркальном мире. Двойник в «Венецианском зеркале» – злой, бездушный, он «кривляется» и «паясничает».

Исследователь Е.В Тырышкинарассматривает сам концепт воскового двойника за стеклом, преградой как признак обитателей мира мертвых и статуи божества. А значит, парикмахерская получает семантику другого мира, мира мертвых, как и зеркало в «Венецианском зеркале».

Феномен Серебряного века – «гофмановский комплекс» - совокупность приемов немецкого писателя, узнаваемых в литературной традиции. Этот комплекс включает такие элементы, как живописную музыкальную гармонию (синестезия искусств); романическую иронию и гротеск; своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, проявляющейся в образах – символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека; символа глаз как единственного способа распознавания подлинности живого – неживого.

**Литература**

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М.: Азбука-классика, 2001.
2. Гофман Э.Т.А. Песочный человек: новеллы. М.: Правда, 1991.
3. Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышиный король: сказки. М.: Художественная литература, 1991.
4. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в театральной эстетике серебряного века: [Электронный ресурс] // https://cyberleninka.ru/article/n/gofmanovskiy-kompleks-v-teatralnoy-estetike-serebryanogo-veka
5. Михайленко Н.В. Мистические повести А.В. Чаянова в контексте романтической традиции: [Электронный ресурс] // https://cyberleninka.ru/article/n/misticheskie-povesti-a-v-chayanova-v-kontekste-romanticheskoy-traditsii/viewer
6. Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006.
7. Найденова В.М. Об истоках жанра фэнтези: фантастические мотивы немецкой романтической прозы: [Электронный ресурс] // https://cyberleninka.ru/article/n/ob-istokah-zhanra-fentezi-fantasticheskie-motivy-nemetskoy-romanticheskoy-prozy/viewer
8. Немецкий романтизм. Э.Т.А. Гофман. Гейне: [Электронный ресурс] // <https://studbooks.net/27865/literatura/nemetskiy_romantizm_gofman_geyne>
9. Тимофеев Михаил Репрезентация города будущего в повести А.В.Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) и в газетном романе Вл.Федорова «Чудо грешного Питирима» (1925): [Электронный ресурс] //https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\_literaturnoe\_obozrenie/167\_nlo\_1\_2021/article/23134/
10. Тырышкина Е.В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А.В. Чаянова, 1918) // Известия Саратовского университета. 2019
11. Фантастика в творчестве Гоголя и Гофмана: [Электронный ресурс] // <http://diplomba.ru/work/94811>
12. Чаянов А.В. Венецианское зеркало: повести. М.: Современник, 1989.
13. Чаянов А.В. История парикмахерской куклы: повести. М.: Современник, 1989.
14. Чаянов, Александр Васильевич: [Электронный ресурс] // <http://www.hrono.ru/biograf/bio_ch/chajanov_av.php>
15. Чаянов, Александр Васильевич: [Электронный ресурс] // <https://biblioclub.ru/index.php?page=author_red&id=1298>
16. Шлапоберская С.Е. Сказка и жизнь у Э.-Т.-А. Гофмана: [Электронный ресурс] // <https://gofman.krossw.ru/html/shlapoberskaya-skazka-ls_1.html>

**Приём коллажа в романе А. Королёва «Дама пик»**

*Семенова Екатерина, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Анатолий Королев – советский и современный русский писатель, прозаик, драматург и сценарист, филолог-исследователь, публицист, эссеист, художник-рисовальщик, мастер коллажа. Учился на филологическом факультете Пермского университета в 1965-1970 годах (один курс с Ниной Горлановой и Леонидом Юзефовичем). Член Союза писателей СССР (1991) и Русского ПЕН-центра (1997).

Первой опубликованной книгой А. Королёва стал философский гротеск «Мотылёк на булавке в шляпной картонке с двойным дном», который вышел в свет в издательстве «Молодая гвардия» под названием «Страж западни» (1984); а четыре года спустя в издательстве «Советский писатель» выходит его вторая книга прозы «Ожог линзы» (1988). Известности и узнаваемости писателя способствует публикация повести о парке «Гений местности» в журнале «Нева» (1990). В своем дневнике писатель Сергей Есин так отобразил свои впечатления от этой повести: «Единственная радость – читал «Гений места» Анатолия Королёва. Здесь опять полюбившийся мне сплав истории, вымысла, правды, факта, умелого письма. Сама по себе прекрасна задумка сделать героем романа парк» [3. С.93]. Но уже следующая повесть - «Голова Гоголя» (журнал «Знамя», 1992, № 7) – вызвала бурную полемику, красноречивый разброс в рецензиях. В 1994 году Королёв публикует роман «Эрон». В «нулевые» годы выходят в свет романы «Человек-язык» (2000), «Змея в зеркале, на дне корзины с гостинцами, которую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе» (2002), «Быть Босхом» (2004), «Stop, Коса!» (2008), «Хиатус. Путешествие из Софии в Софию» (в соавторстве с Георги Борисовым, 2009). В 2013 году вышла книга «Обручение света и тьмы» (о романе «Мастер и Маргарита» и Михаиле Булгакове). По идее Королёва снят 16-серийный фильм для канала НТВ. «Беглец» (2011). Анатолий Королёв работал внештатным обозревателем в РИА Новости (2002-2007). Ныне он доцент Литературного института им. Горького, где ведёт мастер-класс прозы (с 2005).

В 1990-е годы Королёв начинает создавать коллажные тексты, где переписывает сюжеты русской и зарубежной классической литературы: «Дама пик» (опубликовано в 1998), «Носы» (2000). Анатолий Королев начинает с реалистической прозы (1970) и постепенно переходит к модернистской прозе (рубеж 1980-х - 1990-х годов), вскоре начинает писать постмодернистские тексты (1990-х годов).

Характер нарратива произведений А. Королева, эстетические принципы создания текста и приемы поэтики позволяют предположить очевидное тяготение писателя к эстетике постмодернизма, к интертекстуальности и реминисцентности его произведений.

Продуктивным приемом для постмодернистского текста является прием коллажа, т.е. соединение в одном произведении различных текстов, что определяет их особое взаимодействие друг с другом. Анатолий Королев в повести «Дама пик», использует прием коллажа: интертекст Королева включает в себя отрывки из повести «Пиковая дама» и повести «Выстрел» А.С. Пушкина, а также романа «Герой нашего времени» и драмы «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, новелл «Счастье игрока», «Кавалер Глюк», «Дон Жуан» Э.Т.А. Гофмана.

Сюжет повести разворачивается в Петербурге. Печорин, вышедший в отставку офицер, возвращается с Кавказа в Петербург. В двух первых главах «Тройка» и «Семерка» повествуется о встрече Печорина с петербургскими офицерами: они играют в карты, возникает спор о Фатуме и случайности в жизни людей. Встреча заканчивается игрой Вулича и графа К. в русскую рулетку. Случайное как вероятностное раскрыто в истории поручика Вулича и графа К. При игре в «русскую рулетку» Вулич остается жив, но оказывается зарубленным на улице пьяным, невменяемым солдатом. Ночь после игры, проведённая Печориным в гостях у графа К., сопровождается воспоминанием Печорина о дуэли, произошедшей между графом К. и Сильвио, завершившаяся известием об убийстве Вулича солдатом. Таким образом, совмещаются по сюжетным линиям несколько произведений, причем контрапунктами здесь выступают карточная игра, русская рулетка и дуэль, причем карточная игра организует сюжетную ситуацию главы, русская рулетка соединяет лермонтовскую повесть «Фаталист» с фабульным героем пушкинского «Выстрела» графом К.; причем событийную канву «Выстрела» пересказывает Печорин.

Контрапункты в повести Анатолия Королева «Дама Пик» ставят вопрос о судьбе и предопределении человека. Каждый раз человек оказывается перед лицом неизвестного, скрытого от него будущего и пытается предсказать, изменить его. Единственный рефлексирующий герой в коллаже – это Печорин. Пересказ Печорина – это отражение его мыслительной деятельности, т.е. рефлексия, направленная не сколько на себя, сколько на мир. Королев в «Фаталисте» раскрывает проблематику пушкинского «Выстрела» и «Пиковой дамы» - тему игрока, тему испытания судьбы.

В главе «Туз» разворачивается фантастическая сцена общения Печорина в Париже с незнакомцем, который впоследствии оказывается Сен-Жерменом. Неслучайным является совпадение имени Германна с латинским написанием имени Сен-Жермен – Sаint-Germain. Жермен и Германн – варианты одного и того же имени: Жермен-авантюрист оказывается двойником-предшественником Германна. Один дарит графине тайну, второй отнимает её себе на беду. Основой коллажа является пушкинская повесть «Пиковая дама». Как и в пушкинской «Пиковой даме» тема карт и карточной игры является сюжетообразующей. Карты определяют дальнейшую судьбу человека.

В повести А. Королева игроки испытывают свою судьбу в игре Фараон. Фараон - азартная карточная игра. В ней участвует колода из 52 карт. Самая низшая карта начинается с двойки, а увенчивает колоду туз. Одна колода карт находится у банкомёта, а другая у понтёра. Понтёры из своих колод выбирают карту, на которую делают ставку, и банкомёт начинает промётывать свою колоду направо и налево. Если карта понтёра легла налево от банкомёта, то выиграл понтёр, если направо – то банкомёт, т.е. степень случайности многократно возрастает. В Фараоне моделируется конфликт двух противников. Однако понтёр и банкомет не равны между собой. Понтёр, принимая решение, полностью отдается воле судьбы, не имея никакой необходимой для этого информации. Банкомет же никакой стратегии не избирает. Он мечет банк и сам не знает, как ляжет карта. Судьба игрока определяется неизвестными факторами. Понтирующий игрок играет не с другим человеком, а со случаем. Механизм именно этой карточной игры зависит от роли случая, который связан с личной судьбой человека. Герой постоянно пребывает в одном из психологических состояний: все выиграть либо все проиграть. Если он проигрывает, то рушится его надежда, а следствием этого является гибель или безумие героя.

Повесть А. Королёва делится на главы «Тройка», «Семерка», «Туз», названия которых восходят к триаде пушкинской «Пиковой дамы». Названия карт проецируется на названия глав. В каждой из них воспроизводятся все более рискованные способы проверки общей идеи текста. Развитие триады начинается с низшей карты, с тройки, проходит через семерку и достигает своей кульминации в тузе. Как в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», так и у Королева название карт приобретает особое значение. Если у Пушкина карты способны дать Германну «покой и независимость», то у Королева они также получают нумерологическое обоснование, заключающееся в нарастающем напряжении в каждой из глав.

Тройка – это и юная девушка, и цветущий во всю силу цветения грандифлор (цветник), и яркий бутон червонной розы, и точка начала жизни, и сама человеческая жизнь. Словом, это человек [3].

Семерка – узкие готические ворота, преграда на пути человека, врата испытаний. Если тройка – утро, то семерка – день, середина пути, знак юдоли и терний. Словом, это время человеческой жизни [3].

Туз – это и огромный зловещий паук в центре мировой сети/паутины, это ловец человеческих мух, пленитель душ и жрец жизней. Если семерка день, то туз – это мрак ночи, роковая черта, которая подводит итог человеческой жизни. Словом, это смерть человека [3].

Так Королев в названии глав представляет всю человеческую жизнь: рождение, планиду и смерть. Германн по нарастающей теряет контроль над своими желаниями, все ближе становится к началу дьявола в себе, поэтому у него пропадает рассудок, он подвластен безумным поступкам и действиям.

У Анатолия Королева герои «Дамы Пик» повторяют судьбу этой триады. Одним из таких героев является Вулич: он человек, у него есть жизнь, т.е. представляет одну из фаз триады – рождение. Дальше Вулич проходит следующую ступень триады – планиду: ставит свою жизнь на кон, испытывает судьбу. Он фаталист, поэтому проверяет свою судьбу, зная, что все уже предрешено за него. Ружье дает осечку. Но в последующем сбывается предсказание Печорина: «Вы нынче умрете». Вулич достигает конца триады, т.е. его настигает смерть. Вулич повторяет судьбу этой триады: рождение, планида, смерть.

Карточная игра определяет побуждения героя и результаты его действий, случай, непредсказуемость хода событий. Случайность становится и механизмом сюжета, и объектом размышлений героя и автора. Сюжет начинает строиться как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа [4]. Герой стремится выиграть, но воздействие случая, неизвестных факторов не всегда приводит его к намеченной цели, что разрушает его, сводит с ума.

Королёв вплетает фрагменты других произведений в единый сюжет, мысль и связывает единым героем-рассказчиком. Объединяет в целостный художественный текст, помимо повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», также повести из лермонтовского романа «Герой нашего времени». Королёв убирает финальный эпизод (схватка Печорина с казаком) и отказывается от лермонтовской концовки, заключающейся в смерти Печорина. Эти повести связаны единым героем – Печориным.

Главным героем повести Королева является лермонтовский герой. Он субъект повествования, выполняет функцию рассказчика – свидетеля различных ситуаций, в которых другие проверяют предопределенность или случайность жизни. Печориным движет сознание, поиск им законов мироустройства. Королёву близка проблематика Лермонтова, касающаяся самоопределения человека в мире и поиска логики бытия. Печорин Королёва признаёт существование предопределённости, но только в жизни исключительных людей, необывателей: «предопределению нет дела до обыкновенного человека. Рок правит только судьбой избранных» [3].

Анатолий Королев вводит сюжет повести «Фаталист» в главу «Семерка» со значительными изменениями. Изменения происходят на уровне сюжета: Печорин находится в состоянии поиска закономерностей бытия и встречается с графом Сен-Жерменом, литературным воплощением нарушенных закономерностей жизни, авантюристом, игроком.

В повести «Фаталист» Печорин рассуждает о том, есть ли над человеком высшая сила, которая руководит судьбой или может ли человек сам решать, когда ему умирать. Королев даёт ответы на эти вопросы в главе «Туз»: фатальной предопределенности событий нет, так как, по словам Сен-Жермена, «рок выступает из тьмы не как узкая бесповоротная колея от римской колесницы на глинистой почве, а как широкая многоводная дельта различных водных путей, как веер Промысла, как пальцы на ладони судьбы. И человек свободен выбирать свою участь сам!» [3].

Как в драме «Маскарад» Лермонтова Арбенин сходит с ума, и как в повести Пушкина «Пиковая дама» Германн впадает в безумие, так и у Королева Германн сходит с ума. То есть Королев показывает, что жизни этих героев становятся игрушкой в чьих-то руках, ими правит какая-то другая таинственная сила. Центральной проблемой коллажа является соотношение воли, предопределенности, случая в жизни человека.

Королев меняет пушкинское название «Пиковая дама» на «Дама пик». Смысл названия повести у Пушкина «Пиковая дама» ассоциируется со старой графиней. Весь сюжет повести завязывается вокруг старухи – это не человек, не мать, а только пиковая дама, предвещающая несчастье. Королев же, меняя название, вкладывает в номинацию другой смысл. «Дама пик» - это карта в колоде, которою вытягивает Германн. Вытянутая карта определяет его дальнейшую судьбу. У Королева Пиковая дама не столько предвещает несчастье, сколько сама является жертвой случая. При этом в последней главе Сен-Жермен открывает Печорину его сущность – он и есть дама Пик. Рок присутствует в жизни каждого человека. Именно рок назначил Печорина быть «дамой Пик». Чтобы спасти Анну Ивановну Т., Сен-Жермен выкладывал пасьянс, по которому ее спасение было возможно при условии смерти трех человек: Германн, Сильвио, Вулич. Печорин являлся исполнителем предопределения, которое выписал Сен-Жермен. Получается, что Печорин, сам того не зная, оказался во власти судьбы, оказался той самой «дамой Пик», потому что Рок не делит людей по каким-то признакам, человек сам выбирает верить в него или нет. Печорин верил и считал, что рок неотвратимо диктует судьбу человека. Поэтому Рок продиктовал судьбу Печорина, он - «дама Пик».

Таким образом, в произведении Королева «Дама пик» проступает новый смысл. Все люди и их жизни – это карты в руках Рока: «Завтрашний день уже сотворен мысленным промыслом и готовым выступает из-за завесы навстречу всем нам» [3]. Анатолий Королев показывает, что рок не выбирает людей по каким-то признакам, и человек сам решает верить в него или нет. Анатолий Королев заключает: «Пушкин ошибается, так ополчаясь против Рока. Он думает, что мир творится из прошлого, что проклятье или счастье дотягиваются до человека из вчерашнего времени, что Создатель стоит в изголовье вселенной у истока жизни. Но тут гений не прав» [3].

**Литература**

1. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. // М.: Наука, 1974. C. 190
2. Климутина А.С. Функция лермонтовского персонажа (Печорина) в коллаже А. Королева «Дама пик» // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 323. С. 31–34
3. Королев А.В. Дама Пик // [«Знамя»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%8F_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB)) № 12. 1998
4. Королев А.В. Орущий сфинкс. Карточные домики в «Пиковой даме» А. С. Пушкина // [«Знамя»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%8F_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB)) № 12. 1998
5. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: 1992. Т.2. С. 389-415
6. Мануйлов В. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. СПб., 1996 С. 5–47
7. Степанова Н. Пушкинско-лермонтовско-гофманский коллаж Анатолия Королёва «Дама пик». Антимардонг. Сборник научных статей, посвященных 70-летию профессора И. С. Скоропановой. //Минск: РИВШ, 2015. С. 307-325
8. Юхнова И.С. О формах восприятия повести А. С. Пушкина [«](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%8F_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB))Пиковая дама» (В. Шаламов, Л. Улицкая, А. Королев). Вестник Псковского государственного университета. Серия: [«](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D1%8F_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB))Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки» //Псков: выпуск 5, 2014. С. 116-120

**«По ту сторону изгороди»: текст и интертекст**

*Солодилова Полина*, *10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

«По ту сторону изгороди» (известен также как «За садовой оградой») – мультипликационный сериал, созданный в 2014 году для канала «Cartoon Network». Автором является Патрик МакХэйл, до этого снискавший известность как креативный директор мультсериала «Время Приключений», для которого сериал является первым крупным проектом, в котором он выступил в роли создателя.

Источниками вдохновения автор называет книгу «The Complete Optimist» (автор Гарольд Чайльд), работы Гюстава Доре, прославившегося в числе прочего иллюстрациями к «Божественной Комедии» Данте, и собственные детские кошмары, которыми, в частности, объясняется наличие в сериале элементов хоррора.

Сам сериал повествует о двух братьях по имени Вирт и Грег, которые пытаются найти путь домой через так называемое Неизведанное. В рецензиях и отзывах зрителями было отмечено, что сериал кардинально отличается от большинства других мультфильмов. Так, например, вместо ярких красок здесь освещение приглушенное; персонажи нарисованы просто, но смотрятся вполне органично в соотношении с детально проработанными задними фонами. Также были обнаружены многочисленные отсылки к другим произведениям элитарной и массовой культуры: например, одна из сцен сна Грега практически покадрово повторяет соответствующую сцену мультфильма «Страна чудес Алисы», выпущенного в 1923 году. Были выявлены также отсылки к таким мультфильмам, представляющим разные национальные культуры, как легендарный советский «Ежик в тумане» и шедевр японской мультипликации «Унесенные призраками».

Среди множества быстро появившихся анализов, обзоров и так далее наиболее популярной стала теория, которая утверждает, что дети находились на грани между жизнью и смертью – что и символизирует мир Неизведанного.

Для самого телеканала это был первый мини-сериал. Такой формат представляет собой законченную историю, не требующую продолжения. Изначально планировалось создание сериала с получасовыми по продолжительности эпизодами, однако от этой идеи оказались – за счет небольшого экранного времени каждый эпизод вышел максимально полным и интересным, что позволяет удерживать внимание зрителя на протяжении всей истории; к тому же, такой формат мультфильма позволяет воспринимать в качестве завершенного целого как всю историю, так и каждый эпизод по отдельности. Для достижения цели данной работы – выявления наиболее значимых черт поэтики – особенно важными эпизодами являются первый, второй, четвертый, шестой, восьмой, девятый и десятый.

Так, инициальная серия под названием «Старая зерновая мельница» начинается с короткой песни, которую можно понимать как описание состояния братьев в начале истории: они сами не понимают, где оказались и где их путь окончится: «Но где же финал? И куда мы придем?». Также ставится вопрос о реальности происходящего: «А если мечту свою не найдем? Может быть, тогда выдумаем мы все то, что не сбылось?». Во время исполнения песни демонстрируются образы различных персонажей – все они будут фигурировать в мультфильме – до начала сюжета последующей истории. Это можно понять, например, по находящейся в человеческом облике Беатрис и ее собаке, не обращенной в монстра.

Главные герои – братья Грег и Вирт – идут по лесу, который в данном случае можно рассматривать как символ пространства, в котором можно потеряться не только физически, но и духовно, а после выхода сами герои изменятся.

Дети встречаются со старым дровосеком, который рассказывает им о неком Звере, бродящему по лесу и похищающему заблудшие души. Особенно он акцентирует внимание на том, что детям в Неизведанном не место – на это будут также обращать внимание и другие персонажи истории. Учитывая то, что главные герои находятся в загробном мире – на протяжении всего мультсериала это будет не раз подтверждаться, – можно сделать вывод, что другие персонажи просто не в состоянии видеть умерших детей, что обрекает их на одиночество – если, конечно, не считать компании друг друга, что приобретает особое значение.

Дровосек добывает некое масло, необходимое для поддержания света в своем фонаре, благодаря мельнице. Мельница достаточно часто ассоциируется с нечистой силой, что справедливо и для случая дровосека: топливо для его фонаря – это субстанция, оставленная Зверем. Важный для дровосека свет фонаря можно рассматривать как духовное/светлое начало, что помогает старику существовать в темном лесу и освещает его путь и в физическом, и в духовном смыслах.

Грег и Вирт временно остаются у дровосека, однако младший из братьев выходит, чтобы найти свою лягушку, и на него нападает неведомое создание, похожее на собаку, от которого приходится защищаться, в результате чего мельница оказывается сломанной, а существо едва не перемалывает. Из собаки вылезает черная черепашка, которой Грег дал конфету в начале. По брошенным им же конфетам собака и находит к ним дорогу. Черепашку можно рассматривать как воплощение отчаяния, ведь именно с помощью таких черепашек Зверь создает подобных монстров, хотя изначальной его целью являются люди: «Он темнее, чем ночь, его песня словно ветер. Он убивает надежду, похищает детей. Он уничтожит всех нас…» – надежду убивает отчаяние, из чего следует вывод, согласно которому Зверь есть его олицетворение. Учитывая метафизическую природу пространства и происходящих здесь событий, отчаяние сопутствует смерти.

В эпизоде «Переполох в Поттсфилде» братья находят табличку с указанием того, что рядом находится город, и слышат чьи-то призывы о помощи. Вирт настаивает на продолжении пути, однако Грег все же находит источник звука, коим оказывается Беатрис, застрявшая в кусте. Беатрис намеренно «застряла», чтобы остаться детям должной за спасение и вернуть долг, отведя их к Аделаиде. Грег неслучайно пытается подговорить сиалию исполнить его желание. Благодаря «Синей птице» за этим существом закрепился символ исполнения желаний.

Все трое приходят в пустующий город и спустя какое-то время находят всех его жителей в овощных костюмах. «Вы еще не готовы присоединиться к нам» – жители города мертвы, а герои – дети; как уже говорилось выше, смерть детей неестественна, но они не отрицают, что те рано или поздно тоже умрут.

Следует разобрать само название города. Поттсфилд очень созвучно с английским Potter’s field – так обозначалось место захоронения неизвестных или тех, за чье погребенье некому платить. В свою очередь, название поля, вероятнее всего, восходит к Акеладме. Это участок в Иерусалиме, который был куплен у горшечников Иудой за те самые 30 серебряников, что он получил за предательство Христа, и место стало кладбищем для странников, умерших в Иерусалиме.

Когда Вирт заявляет, что желает покинуть город, жители подозревают, что трое пришельцев хотят украсть урожай. Жителей приостанавливает Енох – данное имя может являться отсылкой к персонажу Ветхого Завета Еноха, который продолжил нечестивый род Каина и именем которого был назван первый город.

Енох приговаривает героев к паре часов работы в поле. Вирт осознает, что их отправили рыть самим же себе могилу, хотя жители заставили их откапывать «дух праздника» – их же товарищей. Выясняется, что все в этой деревушке – скелеты, и формируется более полное понимание фразы, гласящей, что просто так сюда не попадают («Никто не проходит мимо Поттсфилда»). Само название эпизода дает понять, что главные герои потревожили мертвых (устроили переполох), однако также возникает вопрос, почему все жители этой деревни скелеты, хотя остальные персонажи в Неизведанном сохранили человеческий вид?.. Одним из возможных объяснений может являться ассоциация с кругами Преисподней в «Божественной Комедии» Данте, где внешний вид мучающихся грешников зависит от совершенного ими преступления. Впрочем, интерпретация состояния жителей Поттсфилда – это тема для будущего размышления.

В четвертом эпизоде «Песни темного фонаря» Вирту рассказывают, что те, кого нашел Зверь, становятся деревом, из которого извлекается масло, питающее фонарь. Это так называемые Эдельвудские деревья, на некоторых еще сохранилось какое-то подобие лиц, а вместо смолы течет черное масло, символизирующее, вероятно, душу (более чем очевидная отсылка к соответствующему эпизоду «Божественной Комедии»).Возникает соответствующий вывод о том, что это те души, которых поглотило отчаяние – потому выражения «лиц» на стволах печальные или вовсе напоминают агонию – а значит, для всех еще «живых» составляющих Леса есть надежда, и они еще не совсем заблудились нем.

Зверь приходит к дровосеку с просьбой одолжить фонарь, за который тот с ним когда-то сразился. На угрозы Зверь отвечает, что его противнику следует быть осторожным, иначе свет его дочери навсегда погаснет. Он, в первую очередь, заинтересован в сохранении собственной жизни, ведь, как выяснится впоследствии, душа в фонаре принадлежит именно Зверю, а не дочери дровосека. Вероятно, поэтому он и попросил одолжить фонарь – испугался за его сохранность; с другой стороны, значимо, что монструозное существо тоже имеет душу.

Эпизод шестой – «Колыбельная для лягушек». Чтобы добраться до Аделаиды, героям нужно проплыть по реке. Уже имея представление о том, что они находятся в загробном мире, а также учитывая тот факт, что им необходимо было заплатить две монеты за переправу, можно сделать вывод, что это отсылка к мифологическим представлениям о переправе через реку Стикс; в древнегреческой мифологии упоминается также мрачный Харон, перевозящий умерших в царство мертвых. Примечательно, что перевозили только тех, чьи души упокоились в могилах, ведь перед похоронами, согласно обряду, умершему клали в рот монетку, что являлось платой за переправу в мир иной, а выбросив две монетки, Грег как бы отрицает факт их с братом принадлежности к миру мертвых. Другое дело, что смерть не спрашивает согласия на присутствие в бытии, парадоксально становясь присутствием отсутствия; интересно, что после того, как ребята сошли с корабля, события становятся все мрачнее, приближая детей к главной тайне Леса.

Продолжая разговор о древнегреческой мифологии, отметим, что образ Аделаиды ввиду особенностей последней может являться отсылкой к мойре Атропос – старшей из трех богинь судьбы, перерезающую нить судьбы, которую плетут ее сестры: так, по всему дому Аделаиды разбросаны нити, а единственное оговоренное предназначение ножниц – отрезать крылья сиалиям, чтобы вернуть им человеческий вид; ради этой операции Беатрис и вела братьев к ней.

Эпизод восьмой – «Дети в лесу». Во сне Грег видит Херувимов. Интересно, что в христианстве этот ангельский чин почитается вторым после Серафимов, а в апокрифической литературе они считаются теми, кто всегда находится у трона Божиего. Грег перемещается в облачный город; облака во многих религиозных традициях считаются символом божественного присутствия, из чего можно сделать вывод, что мальчик оказывается в неком подобии Рая, если не в нем самом.

Возникает закономерный вопрос о том, почему же Грег был удостоен такого высокого во всех смыслах откровения?.. На протяжении всей истории заметно, что он постоянно находился в полной уверенности в том, что они идут домой. «Признай, что мы заблудились», – Вирт потерял надежду – оттого и начал становиться Эдельвудским деревом – Грег же не терял ее никогда. Вероятно, внимание почти высших ангелов можно рассматривать как некое поощрение постоянной надежды на лучшее. Прекраснодушная наивность младшего брата, всегда оборачивающаяся верой и трогательной человечностью его поступков, противопоставляется сомнениям и – временами – занудству мыслящего Вирта и удостаивается награды, пусть пока – лишь в онейрическом пространстве, во сне.

Бога в этом подобии Рая нет, зато правящая в нем Королева Облаков обещает Грегу исполнить его желание. Тот просит отправить их с Виртом домой, однако она заявляет: «Он слишком заплутал. Зверь уже забрал его к себе». Грег меняет желание и сам становится жертвой абсолютного отчаяния вместо брата.

Кладбище, на которое идут ребята в девятом эпизоде – «В Неизведанное», – называется «Вечный сад». Помимо значимого названия интересно также то, братья прячутся за могилой Эндикута – персонажа, появлявшегося в пятом эпизоде – это можно рассматривать как еще одно подтверждение того, что они путешествовали по загробному миру.

Убегая от полиции, они перелезают через ограду кладбища, т.е. буквально оказываются, исходя из названия кладбища, за садовой оградой, переходят из мира живых в мир умерших. Пока братья скатываются по склону в воду, звучит песня поезда. Можно утверждать, что эта песня «начинает» их путешествие. Сначала у них действительно «дальше нет пути», они должны будут сами его найти или же заблудиться в лесу и стать маслом для фонаря. Гул поезда, к слову, появляется в начале каждой серии, маркируя все приключения как разворачивание магистральной темы дезориентации, выбора верного пути в жизни и смерти.

Финальный эпизод знаково именуется «Неизведанное». Из Грега создается новое Эдельвудское дерево. Когда Вирт и Беатрис его находят, тот говорит, что победил Зверя, а попали они с братом сюда по его вине. Он украл камень, «Я воришка, и это твердый факт», – самим совестливым Грегом тот факт, что он – вор, осознается чудовищной ошибкой, а для зрителя, в очередной раз обнаруживающего пересечения с нравственными установками «Божественной Комедии», рефлексия героя предвосхищает неоднозначность явно «открытого» финала.

Судьбу Зверя Вирт отдает в руки дровосека, и тот тушит огонь в фонаре, убивая его. Однако нельзя говорить, что этим он убил и само отчаяние – в одной из финальных сцен показано, как рыба вылавливает из воды черную черепашку, что значит, что отчаяние, как и любое чувство, существует всегда, и только от человека зависит, будет он им поглощен или нет. Так или иначе, братья оказываются «в родном мире», и обитатели Неизведанного продолжают спокойное существование. Камень возвращен на место, символизируя то, что история закончена. До этого в Неизведанном стояла поздняя осень, а с момента поисков Грега и после того, как ребята вернулись домой, там наступает зима, что можно рассматривать как знак того, что все «заснуло», т.е. заблудшие души обрели покой.

Таким образом, исходя из анализа избранных эпизодов «По ту сторону изгороди», можно сделать вывод, что в мультсериале образы Вирта и Грега можно рассматривать как две разные грани сознания, которые, по сути, должны существовать, дополняя одна другую. Рассудительность первого и доброта, а также неутихающая надежда второго привели в итоге к счастливому финалу, коего по отдельности им бы достичь не удалось. Это также можно подтвердить тем, что почти все герои, если можно так выразиться, утратили баланс, и именно братья помогали им его восстановить. Можно также вывести иной смысл: надежда и вера в лучшее способны вывести человека на правильный путь, но позиция спорна, так как в таком случае Вирт, получается, ничего в смысл не вносит; впрочем, рассудочность и разумные сомнения также вносят свой вклад в завершение пути братьев, которые не то продолжают жить, не то отправляются в иное измерение Неизведанного – неслучайно ледяной сердцевиной Ада не завершается путь Данте, и, ведомый Беатриче, он, совершенствуясь, вновь стремится ввысь.

**Литература**

1. Отсылки и символика в мультсериале «По ту сторону изгороди» [Электронный ресурс]. URL: https://dtf.ru/cinema/686867-otsylki-i-simvolika-v-multseriale-po-tu-storonu-izgorodi
2. Пасхалки, отсылки и секреты “Over the Garden Wall” («По ту сторону изгороди») [Электронный ресурс]. URL: https://pikabu.ru/story/paskhalki\_otsyilki\_i\_sekretyi\_over\_the\_garden\_wall\_po\_tu\_storonu\_izgorodi\_3564651
3. Разбор сериала «По ту сторону изгороди». Часть первая [Электронный ресурс]. URL: https://foxtime.ru/article/razbor-seriala-po-tu-storonu-izgorodi-chast-pervaya

**Фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» как «экзистенциальная притча»**

*Филимонова Мария, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Микеланджело Антониони (1912–2007) – итальянский кинорежиссер и сценарист, считающийся в настоящее время классиком европейского кино. Темы, затрагиваемые в работах Антониони, обычно касаются темы одиночества, вызванного невозможностью коммуникации между людьми. Потому три его фильма объединяются в «трилогию отчуждения» («Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962)), так как герои полностью потеряны в мире, не могут разобраться в себе и понять чувства другого. Работы Антониони не ограничены только итальянским кино, в его фильмографию также входит трилогия англоязычных картин («Фотоувеличение» (1966), «Забриски-пойнт» (1970), «Профессия: репортер» (1975).

В своих фильмах, определенных киноведами как «экзистенциальные притчи», режиссер исследует человеческую душу и мир, окружающий человека. Те из его работ, которые можно назвать жанровыми, представляют собой своего рода «приманку» для зрителя, оперируя «эффектом обманутого ожидания», так как сам Антониони считал «жанровые оболочки» бессмыслицей. Жанры фильмов Антониони являются лишь обрамлением философских исканий героев, теряющим всяческую сюжетную определенность. Сам Антониони говорил о своих картинах: «В большинстве фильмов действие строится так – сначала ничего не понятно, а потом все понятно. У меня наоборот – сначала все понятно, а потом ничего непонятно». Можно сказать, что режиссер лишь ставит вопросы, не давая ответов, так как в его фильмах зарождающийся в начале конфликт оборачивается абсолютной неразрешимостью, так как затрагивает темы объективной реальности и познания, которое для Антониони объективным быть не может. Впрочем, несмотря на трансцендентный характер реальности и отсутствие объективной истины, одним из прочтений самого, пожалуй, известного (по крайней мере, одного из таковых) фильма режиссера «Фотоувеличение» становится неизбывность стремления человека познавать непознаваемое. Герой картины, сталкиваясь с загадкой, решения которой никогда не найдет, возвышается над фальшью современности, превращается из популярного фотографа, работающего для глянцевых журналов, в художника, желающего проникнуть в сокрытую суть вещей. То, что Томас в своей целеустремленности словно взрослеет как личность, к примеру, осознает свое одиночество, когда обнаруживает, что ему некому поведать о виденном ранее убийстве, соответствует духу философии экзистенциализма, проповедующего веру в индивидуальное бытие человека и его собственные силы, и потенцию выбора, что и придает жизни смысл.

Сюжет фильма «Фотоувеличение» повествует, как уже говорилось, о популярном фотографе для журналов по имени Томас, живущем в Лондоне 1960-х гг. Герой пресыщен своей работой, ориентированной исключительно на восприятие масс, поэтому в начале он показан выходящем из ночлежки, где провел ночь ради интересных кадров. Однажды Томас запечатлевает на пленку пару влюбленных, которых застал, гуляя по парку. Проявив пленку, герой обнаруживает, что он сфотографировал место преступления – на фото зафиксирована рука неизвестного с пистолетом, направленная на мужчину, и труп на последующих фото. Но Томасу не удается увериться в том, что он видел, ведь почти все фотографии пропадают из его студии, как и труп мужчины, который герой видел ночью. Фильм заканчивается общим планом сверху на Томаса, стоящего на траве в парке. Затем герой исчезает.

Для понимания фильма и создания более целостной картины его творческой истории следует обратить внимание на то, что картина Антониони является вольной экранизацией рассказа аргентинского писателя Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Сюжет литературного произведения описывает случай из жизни переводчика и фотографа-любителя по имени Роберто Мишель, живущего в Париже. На набережной Сены он фотографирует молодого парня в объятиях взрослой женщины. Только спустя время Мишель осознает, что стал свидетелем готовящегося преступления – женщина была лишь приманкой, а мальчик предназначался мужчине, попавшему в объектив камеры. Можно сказать, что от осознания своей беспомощности в столкновении со злом Мишель, судя по повествовательной форме рассказа, теряет целостность и разочаровывается в силе субъективного познания, переставая существовать как человек («Кто-то из нас должен писать, и пусть лучше я, раз уж я умер и могу быть совершенно беспристрастным», «В один миг от меня ничего не осталось»). Подобное описание коррелирует с концовкой фильма Антониони, где герой исчезает в прямом смысле. Так, одной из интерпретаций последнего кадра картины можно считать отчаяние героя от осознания бессилия человеческого сознания и невозможности познать реальность.

Трансформация жанра из детектива в экзистенциальную притчу происходит на протяжении фильма в числе прочего с помощью музыкального сопровождения: в начале звучит современная для Лондона 60-х музыка, погружающая зрителя в определенную атмосферу – под нее Томас фотографирует моделей для журналов и посещает ночной рок-концерт, – но в иные моменты несколько диссонирующая с визуальным рядом, создавая тревожное ощущение дезориентации. В важные же моменты, когда Томас сталкивается с реальностью, музыки нет. Тишина сопровождает героя, когда он в парке фотографирует пару, начинает вглядываться в фотографии, возвращается на место предполагаемого преступления и находит труп. Сам Антониони говорил: «Я всегда отвергал традиционный музыкальный комментарий, который призван усыплять внимание зрителя. Что мне не по душе, так это идея подгонки образов к музыке, словно речь идет об оперном либретто. Мне претит нежелание сохранять тишину, потребность заполнять мнимые пустоты». Можно сделать вывод о том, что с помощью популярной музыки режиссер, по большей части, маркирует моменты, указывающие на фальшивость и поверхностность того, чем занимается Томас, в то время как беззвучность, тишина как воплощенное отсутствие подчеркивает фрагменты, ключевые для понимания философии картины.

Стоит также отметить, что первый кадр – вид сверху на зеленую траву – повторяет последний. Это символизирует непрерывный круг, цикл познания, который совершает Томас, который продолжат другие герои-художники Антониони, пытающиеся понять мир, как, например, Дэвид Локк из фильма «Профессия: репортер», совершающий движение по кругу: в начале картины Локк инсценирует свою смерть, а в конце – кончает жизнь самоубийством. Впрочем, в «Фотоувеличении» цикличность можно интерпретировать в более позитивном ключе, а именно – как бесконечное стремление к познанию несмотря на невозможность такового, что свойственно экзистенциализму – в том понимании свойственной ему гностической составляющей, что интерес Томаса к тайне является выходом за пределы сущности и соприкосновением с вечностью. Цикличность также подчеркивается музыкально: и в начале, и в конце звучит одна и та же песня композитора Герберта Хэнкока.

Одной из ключевых тем фильмов Антониони является проблема одиночества и отчуждения, и «Фотоувеличение» – не исключение. В картине отчуждение показано между Томасом и Джейн – девушкой, которая пришла к нему в студию в надежде вернуть снимки, сделанные в парке. Одиночество героев подчеркивается операторской работой: между персонажами возникают различные объекты, частично закрывающие их, мешающие коммуникации. По мере разговора между персонажами образовывается эмоциональная связь, которая подчеркивается кадром, в котором оба героя обнажены по пояс, словно находясь наравне. Томас чувствует привязанность к героине, поэтому просит ее номер телефона. Но между ними происходит так называемый обмен пустотой – Томас дает ей не ту пленку, Джейн – несуществующий номер телефона. Из-за этого почти сформировавшиеся между ними узы распадаются, героиня больше не появится в фильме. Экзистенциализм выдвигает одиночество как «базовый и подлинный тип личности в бытии и общественном устройстве» [1]. Согласно датскому экзистенциалисту Серену Кьеркегору, человек представляет собой одинокую и независимую систему, для которой установить связь с другими людьми невозможно: «Сдается мне, я предоставляю собой нечто вроде шахматной фигуры, о которой противник говорит: заперта!» [2]. Последний кадр фильма вновь подчеркивает одиночество Томаса, но уже не среди людей, а в мире в целом – мире, что враждебен человеку и бессмысленен для него.

В контексте гностической концепции режиссера, представленной в фильме, рассуждения на тему того, имело ли место в реальности увиденное Томасом, имеют не определяющее значение, однако если сопоставлять сцену с известной фразой, высказанной художником Биллом, можно сделать вывод о том, что увиденное Томасом на фотографии подобно тому, что художник-абстракционист видит в своей картине: «Сначала мне кажется, что это обычная мазня, но через некоторое время я замечаю нечто, за что можно зацепиться. Например, вот это – нога, а потом все встает на свои места. Я словно в детективе ищу разгадку тайны». С помощью этой фразы режиссер «вешает» чеховское ружье, которое выстрелит, когда Томас будет решать собственную загадку. Следует отметить, что абстрактные картины художника, похожие на множество круглых пятен, сопоставимы с процессом фотоувеличения, показанным в фильме, из-за которого четкая фотография распадается на пиксели и приобретает абстрактные черты. Так, то, что Томас увидел на фотографии – это часть той реальности, которая не доступна людям, лишенным художественного в*и*дения. Оно не приближает к истине, скорее раскрывает грани субъективного человеческого бытия, помимо которого, согласно Сартру, нет никакого другого восприятия.

Если рассуждать относительно того, является ли главный герой носителем ценностей экзистенциализма, на это можно дать вполне определенный ответ: нет, не является – во всяком случае, на протяжении большей части кинофильма без учета концовки. Томас в большинстве ситуаций оказывается ведом абсурдными обстоятельствами – герой случайно попадает на рок-концерт, бродит словно во сне на вечеринке друга в надежде на то, что кто-то выслушает его. Словом, Томас не кажется тем, кто властвует над судьбой, он скорее оказывается подвластен обстоятельствам. Однако в конце фильма он, можно сказать, достигает первородного отчаяния – отправной точки для становления человека в картине мира философии экзистенциализма. Томас понимает, что объективной истины нет, его вера в объективность фиксируемого фотоаппаратом рушится, что равносильно осознанию отсутствия в мире Бога. Следовательно, герой совершает первый шаг к тому, чтобы стать носителем ценностей экзистенциализма и решать свою судьбу самостоятельно. Камю описывает момент осознания богооставленности, т.е. лишения существования человека смысла, так: «Они изгоняют из здешнего мира Бога, который сюда проник вместе с неудовлетворенностью и вкусом к бесполезному страданию. Они обращают судьбу в дело сугубо человеческое, которое людям и надлежит улаживать самим» [3].

Таким образом, можно интерпретировать фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» как картину, в которой отражены экзистенциалистские взгляды автора. Главным образом это выражается в концепции авторитетнейшего во второй половине ХХ столетия философского течения, которая считает человеческую субъективность отправной точкой становления личности, моделирующей постоянно делаемым выбором осознанность своего пребывания в мире, так называемую экзистенцию; другими словами, субъективность должна привести к субъектности. В фильме эта тема является главенствующей. Реальность в произведении ставится под сомнение, что, согласно Сартру, объясняется тем, что «всякая истина и всякое действие предполагают некоторую среду и человеческую субъективность» [4]. Тем не менее, сущностное стремление героя к познанию непознаваемого приводит Томаса к осознанию собственного одиночества не только среди людей, но и в мире в целом. Это и становится моментом зарождения человека как личности в высшем смысле, не только осознающей свое место в пустоте бытия, но и стремящейся к выходу за пределы сущности и жаждущей соприкосновения с вечностью.

**Литература**

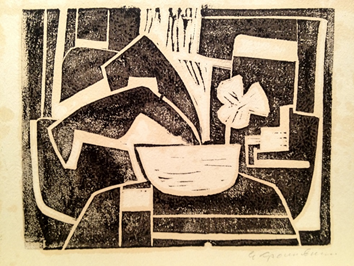
1. Лященко М. Н. Проблема одиночества в экзистенциальной модели бытия: дисс. … канд. филос. Н. / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. [№ 3. Ч. 1.](https://www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/) С. 85-88.
2. Кьеркегор С. Или - или. М: Издательство АСТ, 2021. С. 44.
3. Камю А. Миф о Сизифе. М. : АСТ : Астрель, 2011. С. 218.
4. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сартр Ж.-П. Сумерки богов. М. : Политиздат, 1989. С. 319–344.
5. Волков А. Экзистенциальный ужас бытия: гид по «страшным» фильмам Микеланджело Антониони [Электронный ресурс]. – URL: https://russorosso.ru/features/articles/bytiya-gid-po-filmam-antonioni/

**Стиль «барак-око» в творчестве Евгения Кропивницкого**

*Юрченко Максим, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Евгений Леонидович Кропивницкий – советский поэт, музыкант, художник, учитель и лидер «Лианозовской группы» – родился 23 июля 1893 года в Москве. Отец был служащим на железной дороге, мать пианисткой и детским поэтом. Евгений с детства писал стихи и сочинял музыку и, конечно, рисовал. К культурной традиции Евгений Кропивницкий имеет прямое отношение. В 1912-1920 годах жил в Москве, работал преподавателем рисования в школах, оформителем и гримёром в театрах. В 1910-х годах занимался композиторским творчеством, написанные им оперные сцены «Кирибеевич» были положительно оценены Александром Глазуновым. В 1920-1923 годах жил и работал в городах Севера, Урала и Сибири (Вологда, Тюмень), где руководил художественными мастерскими.

В 1923-1934 года, после возвращения в Москву, вместе с женой Ольгой Потаповой, с которой познакомился в Вологде, жил на станции Лианозово, в бараке, под Москвой. С 1934 года в бараке на станции Долгопрудная, а последние четыре года жизни в Москве.

Работал руководителем изостудии в Лесной школе им. В.В. Воровского, преподавал в домах пионеров. Преподавание оставляло много времени для творческой работы, и он с увлечением писал картины в духе экспрессивного кубизма, а в 1930-е годы перешёл к пейзажной живописи. Писал в разных манерах: красочных и звучащих, ярких, прозрачных, спокойных, трепетных и живых. Писал темперой, гуашью, акварельной пастелью, чёрной тушью, фломастером, сангиной, в технике коллажа, гравюры, монотипии. Использовал кисти, мастихин, палочки, перья. Направления и темы – от полулубочной древнерусской мифологии, до новой эстетики некрасивости и достоверности.

В 1939 году Евгений Кропивницкий вступил в Московский Союз Художников (МОСХ), но при жизни не сделал ни одной персональной выставки. В 1962-ом году, МОСХ предложил устроить Евгению Леонидовичу творческий вечер с выставкой работ. Как члену официального Союза художников, ему полагалась персональная выставка, её и подготовили в 1962 году.

Была проведена подготовка, оформлен и напечатан каталог его произведений и пригласительных билетов. К несчастью, Никиту Хрущёва повели в те дни на выставку МОСХа в Манеж, посвящённую 30-летию образования Союза художников, и там глава супердержавы впервые увидел живопись и скульптуры, непохожие на лучезарный социализм.

Миролюбивость Евгения Леонидовича, сам он её называл «снисходительностью», не спасла его от нападений власти. Евгения Кропивницкого исключили из Союза художников за формализм, в 1963 году, приписав ещё создание «Лианозовской группы». Со второй половины 1950-х годов, на самом деле, Евгений Кропивницкий был вдохновителем и идеологом этого творческого содружества.

Вокруг Евгения Кропивницкого сложилась группа поэтов и художников, одни из которых были его прямыми учениками В конце 1960-х годов с Евгением Кропивницким подружился и писатель Эдуард Лимонов. Популярность группы привлекла КГБ, установившего наблюдение за Евгением Кропивницким и инициировавшего его исключение из МОСХ в 1963 году. Именно сотрудники КГБ впервые назвали группу «Лианозовской». В подмосковном тогда Лианозове, у жившего там зятя, ученика Евгения Кропивницкого, Оскара Рабина, по выходным проходили публичные показы картин и чтение стихов, в однокомнатной квартире барака, в 18 кв/м. Евгений Леонидович водил друзей по окраине посёлка с этюдником и книгой какого-нибудь поэта, и это было настоящей идиллией среди общей серости. Сюда приезжали Немухин, Свешников, Плавинский, Эренбург, Рихтер, Василий Аксёнов, Борис Слуцкий, Эдуард Лимонов, Евгений Рейн и другие художники, поэты, писатели и музыканты.

Евгений Кропивницкий и «лианозовцы» сделали большой вклад в развитие живописи, минималистской поэзии, всего дальнейшего существования изобразительного искусства и литературы в России. Название «Лианозовской группы» устоялось, и было позже признано самими участниками группы.

В официальной печати стихи Евгения Кропивницкого не публиковались, за исключением нескольких детских стихотворений, но с 1950-х годов стали распространяться в «самиздате». Позже стихи печатались за рубежом, первая книга «Печально улыбнуться…» вышла в 1977 году, в Париже, за два года до ухода автора из жизни.

Евгений Кропивницкий был представителем искусства спокойного сопротивления, молчаливого неприятия, благородной непринадлежности официальной культуре. Как выжить, не принимая советской власти и не вступая с ней в заведомо гибельный конфликт? Очень просто: описывать советский быт, как он есть. Евгений Кропивницкий стал певцом «оголённой» действительности. Люди жили в бараках, дрались, пьянствовали и гибли. В его стихах мир безучастен к жизни человека, каждое явление словно происходит в безвоздушном пространстве. Как человек, живущий в советской эпохе, он часто описывал быт и жизнь советских людей с определённой долей самоиронии. Жил в бараке, в посёлке, о жизни в нём и писал.

**Фабрика**

Вот фабрика. На ней

Выделывают мыло.

А в сини прошлых дней

На этом месте было

Болото. Лягушня

Весной здесь страстно пела,

Звучащая мушня

Металась оголтело;

По дебрям пёр медведь

Мохнатый… Это было –

Всё это было ведь

До этого, до мыла.

*1945 г.*

**Дом**

Дом. Он серого цвета

Этажей – ровно два.

Если тёплое лето –

Окрест дома трава.

Но зимою холодной

В нём и сырость и хлад.

Для зимы он негодный

Ибо крив и покат.

В нём живут и зимою –

Голытьба в нём одна.

В щели веет пургою,

В дырки зимка видна.

И зима лишь начнётся –

Начинается мор:

Тот да тот вдруг загнётся,

Хотя жил до сих пор.

Плохо нищему люду:

Холода люду зло:

Ёрзай, зябни, покуда

Не настанет тепло.

А тепло, как настанет,

То другой разговор:

Сразу весело станет

И окончится мор.

*1952 г.*

В начале 1950-х годов, когда самиздат ещё не стал явлением культурной жизни, Кропивницкий собирал и перепечатывал, например, стихотворения покойного поэта Ф. Чернова. Одними из первых члены лианозовской группы организовывали домашние собрания, которые проходили в бараке Е.Л. Кропивницкого, где формировали новые способы коммуникации и презентации своих работ. И собрания, и самиздатские публикации главным образом влияли на формирование новых режимов публичности.

Говоря о домашних собраниях, стоит отметить, что новаторство лианозовской группы здесь заключалось в акценте на изобретение новых форм артистической социальности. Помимо поэтов и художников из сформировавшейся вокруг Е.Л. Кропивницкого «Лианозовской школы», на собрания приходили очень многие люди, которые имели хоть какое-то отношение к неофициальной культуре. Такая открытость принципиально отличала собрания лианозовской группы от других современных им собраний и являлась намеренным жестом, определяющим их статус в культурной среде. Этот статус, которым наделялись художественные и артистические практики, а также вытесненные из советской общественности жизненные модели, стал принципиально новым.

Представители неофициальной культуры нуждались в изобретении новых норм поведения и были вынуждены заново выстраивать самоидентификацию, сочетая память о культурных образцах прошлого с новыми жизненными условиями, поскольку единственно возможные разрешённые способы творческой реализации приводили их к отождествлению себя с современниками Серебряного века, и в итоге к привычным формам, а эксперимент терял смысл. Над этой проблемой размышлял М. Айзенберг в своём эссе 1997 года.

«Стиль рококо и стиль барокко сменил на стиль БАРАК-ОКО...» [2]. Здесь определение стиля Евгения Кропивницкого строится на иронической омонимии. «Патриарх Барака - имя ему» [2]. Барак – это не просто культурная реалия в бытовой жизни советских времен. Он стал своеобразным символом творчества Кропивницкого. Здесь он жил, здесь работал, писал, здесь же проводил «лианозовские» домашние собрания. В его стихах ярко отражается эта барачная подмосковная жизнь, трудная, послевоенная. Лирический герой Кропивницкого, живущий в бараке, скептически и безвольно наблюдает за этой нечеловеческой жизнью.

Эдуард Лимонов писал: «Кропивницкий живет уже более 40 лет на станции Долгопрудная, что по Савеловской железной дороге, в маленькой 9-м комнате. Печь отапливается углем, водопровода нет, деревянный туалет во дворе. Два года назад умерла его жена - художница Ольга Потапова. Они прожили вместе 50 лет. Какой чистотой веет от этого человека, сумевшего пронести через многие годы страшных событий незапятнанным свое творчество!» [2].

Из воспоминаний Г. Сапгира: «Врожденный педагог, он устроил для своих и чужих детей что-то вроде лесной академии. ... Бродил Кропивницкий с детьми по лесу, читал им стихи, рассказывал о писателях, художниках. Разводили костер, варили суп из крапивы, открывали книгу, читали Пушкина» [2].

Анализируя и сопоставляя картины и стихотворения Евгения Кропивницкого, можно сделать вывод, что автор, следуя своему стилю и мироощущению, везде намеренно использует свой ярко выраженный примитивизм, минимализм и гротеск. Его «барачная» тематика, встречающая повсеместно как в стихах, так и в живописных работах, возведена к «теме всеобщей деградации, упадка или угасания» [7]. Кропивницкий пишет о «барачном» существовании, иллюстрирует их своими картинами, создавая чужую для человека атмосферу страха, одиночества и равнодушия окружающих, что свойственно гротескному мироощущению автора. Так, например, можно проиллюстрировать стихотворение «Дом» картиной «Одинокий барак» или «Дом, в котором я живу».

Поэзия Кропивницкого представляет собой адекватный ответ на вызов эпохи тоталитаризма и материализма, на пафос поэтов этой эпохи.

Всё бренно, всё не вечно

И дан всему предел.

Но мы живём беспечно

Среди обычных дел.

Мы ссоримся и спорим.

Мужей меняем, жён:

Выдумываем, строим

И лезем на рожон.

Мы страстно ценим вещи:

Комод, бюро, матрац.

Пластинку, чашку, клещи..

Вдруг смерть по шее – бац!

**Средство от туберкулёза**

Лают псы и заливаются

В подворотнях по дворам.

И соседи тоже лаются.

Хари выставив из рам.

Над бараками, над длинными

Нежно светится луна.

Переулками пустынными

Баба крадется одна.

Смрадом тянет от помойницы.

Что чернеет под луной,

А в барачной тесной горнице

Кровью кашляет больной.

Входит баба: - Вот, поджарила

Скушай миленький, мясца.

Уж, я жарила и парила

Для здоровья молодца!

- Мать, собаку есть не нравится,

Но беда – туберкулёз.

Неужели не поправиться –

И подохну я, как пёс?

Съел собаку и поправился –

И прошёл туберкулёз,

Вкус собаки мне понравился,

Гав-гав-гав, я стал как пёс!

Но соседи не пугаются:

- Лаять можем мы не так!

Гав-гав-гав, так разве лаются?

Мать твою! – вот это так!

*1947г*.

За пределами этого «идеального» мира продолжалась жизнь, сохранить которую стоило больших усилий. Главная особенность его «барачной», «окраинной» поэзии состоит в том, что именно быт, а не высокие идеалы, является её главным источником. Это быт на грани жизни и смерти. Точность формулировок, предельный минимализм – это не просто творческая задумка автора, но и, прежде всего, вынужденная мера, дающая возможность побороть голод, ужас и страх жизни, когда лишние слова – это трата энергии, необходимой на выживание. Евгений Кропивницкий писал свои картины и стихи «с натуры», без фальши. Это не «натурализм», но это стремление к правде.

**Литература**

1. «Лианозовский круг» и изобретение новых режимов публичности в СССР 1950—1960-х годов: [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/6f4/140-151%20pismanik173.pdf
2. Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах: [Электронный ресурс]. URL: https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/kropivnitsky.htm
3. Биография и картины Евгения Кропивницкого: [Электронный ресурс]. URL: https://vellum.ru/biografiya-i-kartiny-evgenija-kropivnitskogo/
4. Два этюда о творчестве Евгения Кропивницкого: [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\_literaturnoe\_obozrenie/113\_nlo\_1\_2012/article/18516/
5. Имя на поэтической поверке. Евгений Кропивницкий: [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/2020/09/06/2858
6. К топографии неофициального искусства. Окраина Евгения Кропивницкого: [Электронный ресурс]. URL: https://prostory.net.ua/ua/krytyka/378-k-topografii-neofitsial-nogo-iskusstva-okraina-evgeniya-kropivnitskogo
7. Особенности поэтики Е.Л. Кропивницкого: [Электронный ресурс]. URL: https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/5480/8.pdf?sequence=1&isAllowed=y

**ИСтория и общественные науки**

**Причины возникновения мифов в истории**

*Зеличенко Маргарита, 11 класс, Гуманитарный лицей*

Мифы всегда присутствовали в жизни людей: в древности с их помощью люди объясняли происходящее вокруг, они стали основой для многих художественных произведений, их существование может вызывать, прояснять или искажать события. Одно можно сказать точно, существование мифов заставляет нас анализировать, искать истину.

Актуальность данной работы заключается в том, что со временем наша история не избавляется, а, наоборот, пополняется мифами. Мифы в современном мире изучаются учёными разных наук: религиоведение, искусствоведение, психология, история и другими.

Цель данной работы изучить возможные причины появления мифов в истории и их влияние на восприятие исторических фактов, событий, личностей.

Задачи:

1) изучить литературу, содержащую мифы об исторических событиях, личностях;

2) рассмотреть теоретические аспекты возникновения мифов в контексте истории: понятие мифа, классификацию мифов, способы воздействия мифов на восприятие человеком реальности.

Для выявления причин возникновения мифов в истории были рассмотрены исторические факты, вокруг появилось много мифов: Куликовская битва, продажа Аляски, приход большевиков к власти и другие. Когда у человека не доставало информации, чтобы объяснить происходящее вокруг, он пытается додумать эту реальность. В таком случае мифосознание становится необходимым, и оказывает исключительно позитивное влияние. Однако когда через восприятие взаимосвязей теоретической и практической сторон жизни появляется возможность конкретного объяснения событий или явлений истории, исключительная вера в миф превращается в отказ человека от рационального и осознанного познания реальности.

Без привычных ориентиров жизни и социальных норм, обеспечивающих целостную картину мира в сознании человека, а также при неуверенности в будущем успехе, отсутствии истинной информации об общественных процессах, создается некоторый фундамент для манипулирования человеческим, в том числе и массовым сознанием со стороны политических деятелей, стремящихся в свою пользу интерпретировать реальность. По своему описанию манипулирование воздействует на подсознание человека, и главным способом воздействия является внушение. Особое внимание уделяется форме предлагаемой информации. Одну из главных ролей в распространении мифов раньше играли печатные издания. В современности это интернет источники. Они лежат в основе становления общественного мнения, транслируя большие объемы информации и активно воздействуя именно на массовую аудиторию, внедряя ее в общественное сознание. Таким образом, они создают благоприятную среду для функционирования мифов в массовом сознании. Сами мифы в процессе передачи не только искажается, но и может в корне меняться.

В итоге, изучив работы Дудина Т.П., Васильева С.С., Косова А.В., Цыганкова А.С. и проанализировав исторические мифы, можно отметить, что существующие в современности мифы призваны вернуть человеку чувство эмоционального и интеллектуального комфорта. Если наши предки были бессильны перед мощью природной стихии и ради защиты своей жизни создавали иллюзию связи человека с духами, то наш современник, напуганный могуществом науки и непредсказуемостью реальности, также мечется в поисках чуда. На смену мифам архаическим приходят мифы современные. Процесс мифологизации сопровождает всю историю человеческого общества. Конкретные мифы со временем уходят в прошлое, но мифосознание как способ и форма духовного освоения мира сохраняет прочные позиции в сознании людей.

**Литература**

1. Васильев С.С. Механизмы и уровни внедрения мифа в массовое сознание: масс-медиа как инструмент социального мифотворчества // ИСОМ. 2009. №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mehanizmy-i-urovni-vnedreniya-mifa-v-massovoe-soznanie-mass-media-kak-instrument-sotsialnogo-mifotvorchestva
2. Дудина Т.П. Мифологизация истории как фактор литературной динамики начала XIX века: выдуманный героизм или восстановление исторической целостности? // История: факты и символы. 2018. №2 (15). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-istorii-kak-faktor-literaturnoy-dinamiki-nachala-xix-veka-vydumannyy-geroizm-ili-vosstanovlenie-istoricheskoy
3. Косов А.В. Мифосознание: функции и механизмы // Аналитика культурологии, no. 7, 2007, pp. 40-45
4. Цыганков Александр Сергеевич. Феномен мифологизации событийной истории // Вестник Челябинского государственного университета, no. 11 (340), 2014, pp. 21-27

**Влияние Карибского кризиса на ход холодной войны**

*Карецкий Никита, 11 класс, МАОУ школа «Перспектива»*

XX век в истории человечества навсегда изменил способы и суть взаимодействия людей друг с другом. Создание ядерного оружия стало главным толчком к сохранению мира и решения конфликтов без применения военной силы. Под угрозой всемирного уничтожения в случае ядерной войны, государствам пришлось создавать новые способы ведения собственной политики, особенно остро такая необходимость появилась в 1962 году, во время Карибского кризиса на Кубе.

Для понимания любого исторического явления первостепенно необходимо разобраться в его предпосылках. Послевоенное мироустройство было обречено на противостояние победителей. Постепенно определяются эти 2 будущих гегемона на последующие 60 лет – СССР и США. Несостоятельность Лиги наций, бесконтрольный рост сфер влияния гегемонов, гонка вооружений, накопление стратегического потенциала ввиду надвигающегося противостояния – все это обозначило политическую сферу жизни общества как критически важную. Началом противостояния принято считать Фултонскую речь Уинстона Черчилля, но на самом деле это лишь формальное объявление тех событий, которые были очевидны еще даже до вхождения советских войск в Берлин.

В условиях психологической напряженности всего человечества типичная официально-представительная дипломатия теряет свое значение. Образуется новый раздел – критическая дипломатия. Все понимали, что конфликт надо решить, но ни одной из сторон нельзя было показать слабину – это бы означало абсолютного победителя.

В такой ситуации страны пришли к самому банальному, но наиболее действенному методу – диалогу. Тогда была создана первая в мире линия «горячей» связи между Москвой и Вашингтоном. Активно применявшиеся «Дармутские» диалоги заработали в полную мощность. Измерение силы в оружии отошло на второй план. Конфликт был решен. Немаловажную роль в этом так же сыграло и мировое сообщество в лице ООН. Последний договор «сохранения мира» был ратифицирован в 2010 году, что говорит нам о продолжении той политики, разработанной в период Карибского кризиса.

Основным выводом в определении значимости Карибского кризиса становится его неоспоримое влияние на тот мир, который мы знаем сегодня. Трудно сегодня представить тот конфликт, в котором стороны будет молча наращивать агрессию, игнорируя мнение мира. Невозможно сегодня то противостояние, в котором не был бы задействован весь мир, следовательно, стремление к разрешению накалившейся ситуации усиливается влиянием третьей стороны. Примером тому является, например, борьба с мировым терроризмом. Активное участие стран в содеятельности интерпола, ежегодные совещание по безопасности – всему этому мы должны быть благодарны опыту Карибского кризиса.

***В перспективе*** необходимо осуществить:

* Распространение социально-значимых идей о сохранении мира через яркие исторические события прошлого для просветительской деятельности среди молодежи.
* Дальнейшие исследования в сфере дипломатии.
* Детальный анализ сущности критической дипломатии, моделирование ситуации применения инструментов решения особо важных вопросов методом прямого диалога лидеров стран.

**Литература**

1. Аллисон Г., Зеликов Ф. Квинтэссенция решения: На примере Карибского кризиса 1962 года / пер с англ.; под ред. С. Сараджяна, Н. Абдуллаева. М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012
2. Богатуров А.Д. Системная история международных отношений// М.: МакАртуров, 2003
3. Добрынин А.Ф. Сугубо доверительно. Посол в Вашингтоне при шести президентах США (1962—1986 гг.) // М.: Наука, 2008
4. Иванов Р.Ф. Дуайт Эйзенхауэр. // М.: Просвещение, 1983
5. Иванян Э.А. Белый дом: Президенты и Политика // М.: Политиздат, 1975
6. Каринов А.Б. Интернет-энциклопедия «История США в документах». М., 2013//Речь Трумэна на заседании конгресса 12 марта 1947г. / (дата обращения 10.02.2022)
7. Ланцов С.А. Карибский кризис в международных отношениях XX в.: теоретические и практико-политические аспекты // М.: Наука, 2013
8. Московский М. А. Дартмутский диалог: первые шаги неформальной советско-американской дипломатии // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения // М.: Просвещение, 2012

**Сохранение исторической памяти через поисковое движение**

*Липухина Юлия, 11 класс, Гуманитарный лицей г. Томска*

Великая Отечественная война – событие, которое оставило неизгладимый след в истории нашей страны. «Война не закончится, пока не будет похоронен последний солдат» - слова великого русского полководца А.В. Суворова. В этом смысле Великая Отечественная война всё еще продолжается. Каждый из нас может внести свой вклад в увековечивание памяти защитников Отечества.

Зачатки поискового движения появились еще в 50-е годы XX века. Так сложилось, что власти не уделили должного внимания проблеме поиска и захоронения погибших, восстановление их боевого пути. Власти ставили перед собой другую задачу: восстановление страны после войны, улучшение ее социально-экономического положения. У истоков поискового движения стояли простые люди, местные жители территорий, охваченных когда-то войной.

Многие исследователи считают зачинателями поискового движения Николая Орлова и Сергея Смирнова. Так, писатель Сергей Смирнов в начале 1950-1960-х годов вел на телевидении цикл передач об обороне Брестской крепости, начал исследовать и освещать тему розыска и установления имен неизвестных героев. После проведения большой исследовательской работы С.С. Смирнов написал книгу «Герои Брестской крепости».

В поисковом движении принимали добровольное участие школьники и студенты, рабочие, интеллигенция. Прежде всего, это были школьные учителя, руководители кружков, которые увидели в поисковой работе одно из средств патриотического воспитания.

Тема Великой Отечественной войны, героико-патриотического воспитания молодежи с новой силой проявилась в начале 1960-х годов, когда начали издаваться массовыми тиражами научные публикации, мемуары, художественные и документальные произведения по военно-исторической тематике.

В конце 1970-1980-х гг. работа энтузиастов выходит на новый уровень. Появляется тенденция к более углубленному изучению «белых пятен» отечественной военной истории и тогда начинают создаваться основы будущего поискового движения. Были созданы почти пятьдесят поисковых объединений России, Украины, Белоруссии, Казахстана и Узбекистана.

В 1993 году был принят закон «Об увековечивании памяти погибших при защите Отечества». В нем был определен порядок проведения поисковых работ, органы управления, финансовое и материально-техническое обеспечение мероприятий по увековечению памяти погибших при защите Отечества. С принятием данного Закона поисковая работа получила законодательную основу, признание и поддержку государства.

Следует отметить, что осуществлять самостоятельную поисковую деятельность затруднительно: несмотря на модернизацию способов хранения данных в архивах, информацию зачастую приходится искать вручную.

Для анализа возможности осуществления поисковой работы отдельным человеком приведу личный пример практики поиска пропавшего без вести участника войны.

Мой прадед, Липухин Григорий Терентьевич не вернулся с войны и числился пропавшим без вести. На момент начала работы это была вся известная информация. Поиск ввелся на основе исключительно документальных источников.

На первом этапе был проведен сбор информации известной родственникам, анализ полученной информации и сопоставление данных с историческими фактами.

На втором этапе были определены возможные варианты боевого пути. Например, на момент начала войны Липухину Григорию Терентьевичу было 42 года. Было выдвинуто предположение, что мужчин старше 40 лет не направляли на передовую, следовательно, необходимо было уделить особое внимание тыловым частям и, возможно, штрафным батальонам.

На третьем этапе проводилась работа с архивными материалами. Следует отметить, что вести работу следует с архивами, находящихся на территории обеих стран-участниц военного конфликта. В случае Великой Отечественной войны архивы Германии могут предоставить информацию о военнопленных. Также информация, документируемая одной стороной, может содержать подробности, не зафиксированные другой. Это позволяет получить дополнительную информацию для дальнейших поисков.

В результате проделанной работы была получена следующая информация: в 1942 г. Григорий Терентьевич вместе с сыном он был призван в трудовую армию на территории Кемеровской области, в 1944 году привлечен к уголовной ответственности за случайное повреждение государственного имущества. Приговор 2 года в исправительно-трудовом лагере был заменен на 1 месяц службы в штрафном подразделение. Был направлен в Омский 25 отдельный штрафной батальон. 25 октября 1944 г. Липухин Г.Т. прибыл в Восточную Пруссию. 27 октября участвовал в бою около деревни Ной-Бутткунен в ходе Гумбиннен-Гольдапской операции, был ранен осколком в левую ногу, доставлен в армейский госпиталь г. Пшеросль (Польша). 11 декабря завершил лечение и 12 декабря прибыл в 199 запасной полк, в г. Сувалки. 14 декабря направлен во 2 батальон 1104 полка 331 дивизии 31 армии 3-го Белорусского фронта. Участвовал в Восточно-Прусской операции, был тяжело ранен 21 марта 1945 года в районе г. Хайлигенбайль (ныне с. Мамоново Калининградской области) и скончался в 417 медико-санитарном батальоне (МСБ) 21.03.1945 года в с. Вильденхов. В 1965 году перезахоронен в мемориальном комплексе погибших в г. Бранево в Польше.

В 2020 году, после составления полного боевого маршрута солдата, в Советы ветеранов Томской и Калининградской областей были направлены просьбы о внесении Липухина Григория Терентьевича в книги памяти Томской и Калининградской областей. Книга памяти Калининградской области уже содержит имя Григория Терентьевича, еще недавно считавшегося без вести пропавшим. Кроме того, к 80-ой годовщине Победы в Великой Отечественной войне имя Липухина Григория Терентьевича будет внесено на мемориальный комплекс погибшим в годы Великой Отечественной войны в Лагерном саду г. Томска.

Хранить память о героях Великой Отечественной войны – важнейшая задача каждого из нас. Поисковое движение в нашей стране зародилось благодаря неравнодушным людям, обеспокоенным судьбами защитников Отечества. Личный опыт осуществления поисковой деятельности выявил некоторые особенности, усложняющие процесс популяризации данного движения среди населения. Однако история успешного составления боевого пути солдата способствует привлечению внимания к поисковой деятельности и поднятию интереса к практике данной деятельности. Более того, проделанная работа увековечила память одного из героев Великой Отечественной войны, что является значимым достижением в сохранении памяти о подвиге советского народа.

**«Контрреформы» 1880-1890 гг. в контексте теории циклического развития истории России**

*Сафарметова Нелли, 11 класс, Гуманитарный лицей*

Во время перестройки историки и политологи стали обращаться к теме реформ в России в разные периоды истории. Особенно актуальными тогда казались реформы 1860-70-х годов, в которых можно было увидеть аналогию с политикой Горбачева. Через несколько лет в поисках соответствующих исторических параллелей взгляды историков обратились к последовавшему за либеральным курсом Александра II «контрреформационному» курсу.

Александр III понимал, что либеральный курс предыдущего императора привел к чудовищным последствиям, поэтому одной из главных задач монарха стало подавление революционного движения в России, что дает основания для такого названия внутриполитического курса. Так может показаться с одной стороны, но в исследованиях конца ХХ века встречается противоположное мнение и аргументы в пользу того, что термин «контрреформы» сам по себе устарел, а может быть внутриполитический курс Александра III стал отчасти продолжением политики отца? Тогда можно ли говорить о цикличности развития России, если «контрреформы» как термин не отражает в полной мере политику какого-либо правителя? В приведенном исследовании поставлена проблема оценки «контрреформ» Александра III в контексте распространения модели «циклического» развития России, основанного на противопоставлении сменявших друг друга периодов «реформ» и «контрреформ».

Концепция циклического развития представляется по-разному, одни трактуют этот процесс как круговое движение, другие – по спирали, с постоянным возвращением к исходному состоянию, с последующими новыми циклами возрождения и упадка. Один из теоретиков, Н.С. Розов, выделяет кольцевой цикл, в котором движение предполагает сохранение накопленного предыдущего опыта с переходом на более высокий уровень, сама система повторяет политический тренд на новых витках развития, заложенный в предыдущих циклах. Теория цикличности предполагает выявление стадий и этапов, повторяющихся в истории политических циклов, позволяет определить доминирующие тенденции и вектор долгосрочного развития, учитывая краткосрочные события, чтобы избежать возможных ошибок во внутренней и внешней политике. Ученые пытаются увидеть схожие черты в исторических циклах разных эпох и периодов, выявить повторение предшествующих политических трендов, чтобы определить общую для всех долговременную тенденцию, которая применима в современных условиях. Например, О.А. Жукова в работе «Избранные работы по философии культуры» проводит параллели между реформами Петра I, реформами Александра II и политической модернизацией на рубеже ХIХ–ХХ веков. Например, на смену «хрущевской оттепели» пришел консервативный «застой» Брежнева, следующий цикл связан с либеральными реформами Горбачёва, которые сменились периодом политической стабилизации. Таким образом, особенностью цикличности российских политических тенденций являются попытки власти проводить определенную политическую модернизацию, сменяющуюся периодом застоя или откатом назад. Современные исследователи в периодизациях и моделях циклического развития истории России (В.В. Лапкин, В.И. Пантин, и др.) основное внимание уделяют циклам смены либеральных и антилиберальных реформ-контрреформ.

Однако, несмотря на определенную динамику и смену «реформенных» периодов «контрреформенными», в общем и целом, период XIX века можно рассматривать временем доминирующего консерватизма, сворачивания ориентированных на Европу политических и социальных реформ. Такая характеристика во многом упрощена, но она все же отражает общий вектор развития общества в сторону укрепления империи изнутри в ущерб ее открытости и устремленности вовне.

В начале ХХ века в оценке сущности реформ, их ближайших и отдаленных результатов возникло противостояние либеральных, консервативных и леворадикальных сил в обществе. Если либералы в целом высоко оценивали реформы 1860-х годов и не принимали «контрреформы» 1880-х, то радикалы левого и правого толка усматривали в революционных событиях 1905 г. неопровержимое доказательство того, что реформы «провалились».

Уже в конце XX века историки (Д.И. Олейникова, А.Н. Боханов и др.) выступают за то, что как таковых «контрреформ» не было, по их мнению, ни сам Александр III, ни его приближенные никогда официально не провозглашали курс на «контрреформы», государство требовало исправления неполадок механизма. Эти преобразования можно называть консервативной модернизацией, корректировочным курсом, даже реакцией на наиболее радикальные проявления эпохи Великих реформ. Например, в теорию «контрреформ» не вписывается отсутствие «военной контрреформы». Собиравшиеся в 1881-м особые совещания по военным вопросам имели целью не провести «контрреформу», а учесть уроки недавней русско-турецкой войны 1877-1878 годов. В 1886 году отменяется подушная подать и снижаются выкупные платежи. Впервые было уделено внимание рабочему вопросу в связи с активным ростом пролетарского движения, для его решения начинает формироваться рабочее законодательство по инициативе министра финансов Н.X. Бунге.

С другой стороны, вместе с этим консервативная деятельность проявлялась в отношении систем местного управления: в 1889 году было издано «Положение о земских участковых начальниках», показавшее стремление правительства контролировать деятельность крестьянского самоуправления. В 1884 г. изменениям подвергся университетский устав: теперь во главе университетов был поставлен попечитель, призванный наблюдать как за ходом учебного процесса и за общей жизнью университета. Можно сказать, что принципы судебной реформы предыдущего монарха были сведены на нет: «ограничение» гласности сводилось к тому, что любое заседание можно было скрыть от публики.

Таким образом, внутриполитический курс Александра III можно назвать противоречивым – в нем проявились как реакционные, так и прогрессивные тенденции, Александром III были проведены реформы, продолжавшие или сохранявшие реформы предыдущего монарха, следовательно, вместе с этим трудно говорить об объективности теории циклического развития, так как тенденции, которые по идее можно было выявить из сменяющихся друг другу циклов, трудно определить. Политика каждого из правителей во многом непредсказуема и сочетает в себе реакцию, прогресс или стагнацию в виде сохранения курса предыдущих деятелей.

**Литература**

1. А.Н. Боханов. Император Александр III. М. Русское слово. 1998. С.512
2. История России: В 4 томах. Том 2: XIX - начало XX века. Учебное пособие для вузов / Вишняков Я.В.; под общ.ред. М.А. Липкина, В.И. Уколовой. М.: Аспект Пресс, 2020. С. 181-183.
3. Жукова О. А. Избранные работы по философии культуры. Культурный капитал. Русская культура и социальные практики современной России. М.: Согласие, 2014.С. 536
4. Ильин В.В., Панарин А.С., Ахиезер А.С. Реформы и контрреформы в России: Циклы модернизационного процесса. М., 1996.С. 22-29.
5. Липская Л.А. Цикличное развитие российской истории: повторяемость политических трендов // Социум и власть. 2017. № 6 (68). C. 52-61.
6. Лапкин В., Пантин В. Динамика образа России и циклы реформ – контрреформ. Неприкосновенный запас, М., 2007, № 31, С. 55-63.
7. Майорова Е. И. Александр III – богатырь на русском троне. М.:Вече, 2012. С. 288.
8. Олейников Д.И. История России. 1801-1917. Курс лекций. М., 2014. С. 146-148.
9. Розов Н.С. Цикличность российской политической истории как болезнь: возможно ли выздоровление? // Полис. Политические исследования. 2006. № 3. С. 8-28.

Троицкий Н.А. Россия в XIX веке. Курс лекций. 2-е изд., испр. М.: Высш.шк., 2003.С. 313-330.

**Изучение основных проблем молодых предпринимателей города Томска на начальном этапе предпринимательской деятельности и пути решения этих проблем**

*Чупина Дарья, 11 класс, МАОУ Школа «Перспектива»*

Предпринимательская деятельность – самостоятельная, осуществляемая на свой риск деятельность, направленная на систематическое получение прибыли от пользования имуществом, продажи товаров, выполнения работ или оказания услуг.

Предпринимательство – непростая деятельность, требующая много сил, энергии, а главное – опыта. В свою очередь, проблемой исследования являются трудности ведения предпринимательской деятельности на начальном этапе. В связи с этим актуальность исследования заключается в том, что многие предприниматели, сталкиваясь с проблемами в начале своей деятельности из-за неопытности или отсутствия знания основ ведения предпринимательской деятельности, просто не знают, как их решить, ведь важно не только знать свои ошибки, но и уметь своевременно исправить их.

В своей работе я выявлю проблемы молодых и начинающих предпринимателей города Томска и пути их решения. Это и будет целью исследования.

Для достижения этой цели были поставлены следующие задачи:

* изучить литературу по теме «Проблемы молодых предпринимателей»;
* провести опрос среди предпринимателей города Томска;
* изучить основные проблемы молодых предпринимателей города Томска, с которыми они сталкивались на начальном этапе своей деятельности, исходя из результатов опроса;
* выявить пути решения этих проблем;
* провести аналитическую работу касаемо данных исследования.

Объектом исследования являются предприниматели города Томска, предметом – проблемы начинающих предпринимателей, а методами – индукция, анализ, опрос.

Предполагается, что типичные проблемы и ошибки у молодых и начинающих предпринимателей возникают лишь из-за неких страхов, тормозящих начатие предпринимательской деятельности, а также неопытности. Это является гипотезой исследования.

Мной был проведён опрос среди предпринимателей, представляющих сектора бизнеса различных сфер деятельности. Проанализировав их ответы, был выявлен ряд проблем:

* экономические;
* трудности, связанные с неопытностью;
* отсутствие квалифицированных кадров;
* трата времени на многочисленное оформление документов.

Данные ошибки можно избежать или минимизировать, если перед открытием бизнеса:

* изучить детально рынок в необходимой сфере;
* провести опрос у таких же предпринимателей на тему возникавших у них трудностей;
* пройти обучение по выбранной специфике;
* участвовать в бизнес-мероприятиях;
* изучать бизнес-планы, книги, статьи, реальные кейсы;
* попробовать поработать в компании, осуществляющей деятельность в выбранном Вами направлении;
* посещать бизнес-консультации.

К тому же немаловажно иметь план действий по выстраиванию бизнес-процессов, который позволит определить:

* достижимые и измеримые цели;
* зону ответственности каждого участника;
* потенциальные расходы;
* стратегические направления;
* более прогнозируемые доходы;
* реальную картину деятельности конкурентов.

Таким образом, набирая обороты по теоретической базе и складывая себе в «копилку» бизнес-кейсы, можно избежать типичных ошибок начинающих предпринимателей.

Среди страхов можно выделить 4 основных:

* страх недостаточности денежных средств для стартового капитала;
* страх неуспеха;
* страх потери вложенных денежных средств;
* страх потери своего стабильного дохода.

Подводя итоги исследования, могу сказать, что гипотеза частично подтверждена. Безусловно, страхи есть у каждого, но только рискнув, человек придет к какому-то результату. Наличие страхов не связано с возникновением проблем на начальном этапе предпринимательской деятельности. Однако может быть наоборот. Так, например, в случае, когда проблема – кризис в экономике, у предпринимателя появляется страх потери вложенных денежных средств. В данном случае именно проблема является причиной зарождения страхов. С этой точки зрения, гипотеза о том, что с возникновением страхов появляются проблемы, не подтвердилась, так как зачастую либо это происходит наоборот, либо проблемы со страхами даже не связаны. Однако неопытность играет огромную роль в ведении бизнеса, и из-за нее действительно возникают проблемы. С этой точки зрения, гипотеза о том, что в силу неопытности предпринимателей в бизнесе могут возникать проблемы, решить которые можно, внимательно изучив теоретическую базу и выстроив четкий план действий по выстраиванию бизнес-процессов, подтвердилась.

**Литература**

1. Гылычов К.Г. Молодёжное предпринимательство / К. Г. Гылычов // Вклад студенчества в развитие современного научного знания. – 2018. – С. 27–9.
2. Зимин В.С. Анализ актуальных проблем молодых предпринимателей в ведении предпринимательской деятельности на территории Оренбургской области / В. С. Зимин // Форум молодых учёных. – 2021. № 3 (55). – С. 49–54.
3. Критерии малого и среднего бизнеса в 2021 году [Электронный ресурс]. – URL: https://astral.ru/articles/biznes/22277/
4. Преимущества и недостатки малого бизнеса [Электронный ресурс]. – URL: https://the-accel.ru/preimushhestva-i-nedostatki-malogo-biznesa/
5. Шевцова Г. В. К проблеме молодёжного предпринимательства / Г.В. Шевцова // Вологдинские чтения. – 2007. № 62. – С. 14–15

**лингвострановедение**

**Ways of Free Verse Translation**

*Журавлева Полина, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

The specific of free verse translation is in the necessity of a translator to save the rhythm of a poem and the content, which concept became more sophisticated due to intertextual links, the variety of a subject of a poem and the poetics of modern literature. Therefore, the method of translation of verse poems alter from the method of translation of rhymed ones. These changes lead to reconsidering the art of translating, because the strategy of translation should rely on the context of an epoch when a text was written. This deduction explains the relevance of the work. The objective of the work is to examine ways of free verse translation and find conceptual and stylistic differences between translation of rhymed poems and free verses. In the work we are doing a poetic translation of two poems: “Conversation” by Thomas Hulme and “The wild iris” by Louise Gluck. The aim of the work was to save the impression left by the original, using elements of another language and considering the peculiarity of poetry of XX century.

|  |  |
| --- | --- |
| **Т. Хьюм. “Conversation”**  Lighthearted I walk into the valley wood  In the time of hyacinths,  Till beauty like a scented cloth  Cast over, stifled me. I was bound  Motionless and faint of breath  By loveliness that is her own eunuch.  Now pass I to the final river  Ignominiously, in a sack, without sound  As any peeping Turk to the Bosphorus. | **«Разговор»**  Безмятежно вхожу я в лесную долину  Когда цветут гиацинты,  И красота, словно надушенная ткань,  Набрасывается на меня и сдавливает. Обездвиженный  И бездыханный, я пленён  Тем евнухом, имя которому «очарованье».  Теперь я движусь к последней реке,  Позорно, в мешке, беззвучно, –  Так топят в Босфоре преступного турка. |

In the translation of the poem “Conversation” it was important to save the conciseness of the text, its richness and wide latitude for interpretation. The content of this poem may sound like that: the character starts a conversation as he walks into the valley wood, where hyacinths flourish. The beauty of a conversationalist “stifles” and “bounds” the character as he was a eunuch, peeping to concubine’s beauty, what leads to a cruel penalty, comparable with an execution of a Turk in the Boshorus. So the character is metaphorically “captivating”, “dyeing” because of the charm of the woman.

There were two complicated aspects of translating the “Conversation”. Firstly, it was highly significant to convey the meaning of the verse line: “By loveliness that is her own eunuch” and not to overwhelm the rhythm of the poem. In that case while we interpret the content, we mean that the eunuch is, on the one hand, the “loveliness” itself, and, on the other hand, he is stifled with this “loveliness”. The most suitable wording in Russian language would be: «Тем евнухом, имя которому “очарованье”». Nevertheless, it has its “contra”: the verse line in English has fewer syllables, than the Russian one. Considering the specificities of free verse translation, this flaw does not interfere with the understanding and the main idea of the text. As E. Etkind wrote: “The art of a poetic translation – is mostly the art of bearing losses and allowing transformations”.

|  |  |
| --- | --- |
| **Л. Глюк. “The wild iris”**  At the end of my suffering  there was a door.  Hear me out: that which you call death  I remember.  Overhead, noises, branches of the pine shifting.  Then nothing. The weak sun  flickered over the dry surface.  It is terrible to survive  as consciousness  buried in the dark earth.  Then it was over: that which you fear, being  a soul and unable  to speak, ending abruptly, the stiff earth  bending a little. And what I took to be  birds darting in low shrubs.  You who do not remember  passage from the other world  I tell you I could speak again: whatever  returns from oblivion returns  to find a voice:  from the center of my life came  a great fountain, deep blue  shadows on azure seawater. | **«Дикий ирис»**  В конце моего страдания  была дверь.  Послушайте: то, что вы называете смертью,  я помню.  Над головой шум, колыхание сосновых веток.  Затем пустота. Тусклое солнце  мерцало над сухой поверхностью.  Страшно выживать  сознанию,  погребенному в темную землю.  Но вот и конец: то, чего вы боялись, будучи  безмолвной  душою, прошло, твердая земля  поддалась. И я увидел  птиц, щебечущих в кустах.  Вы, не помнящие  переход из иного мира,  узрите, я снова могу говорить: всё, что  возвращается из забвения, возвращается,  чтобы обрести голос:  из центра моей жизни возник  великолепный фонтан, бездонные синие тени  на лазоревой воде. |

The second ambiguous part of the work on the “Conversation” was the verb “pass” in the line: “Now pass I to the final river”. In literal translation to Russian it would mean “to go” or “to walk” or “to move by yourself”, what would distort the idea of the line and narrow it. The Russian verb «движусь» seems to be the most appropriate: it has both two meanings – to be carried in something to somewhere and to walk by yourself. So the Turk is carried in a sack to the Bosphorus and the character feels that he is moving (going) to the “death” because of love for the conversationalist and her beauty.

In the translation of “The wild iris” it was crucial to convey a conscience of a subject – a flower. A reader should observe the monologue of the creature that does not have a gender or any personal characteristics, but is sentient, capable of feelings and, what is more important, conscious. Moreover, in the poem the iris is much wiser than a man and can outlast the death to reborn in a new quality. Therefore, for instance, in the last stanza the fountain – symbol of life – means new rising and opening petals. “The wild iris” is a great example of a poem, in which the subject is nontraditional – an iris, so a translator has to base on that all the work.

In conclusion, free verse translation allows a translator to choose more appropriate words and elements of a language for preserving an author’s idea and content as much as it is possible. In contrast, the rhymed translation raises the probability of distortion of the meaning, because the translator is constrained by the necessity of right rhyme selection. Nevertheless, a translator of a verse poem should consider the rhythm of it, the number of syllables in each line not to change “the sound” of a poem too much, because an author chose the form and the style it to suit the concept. These features of free verse translation were examined during the work on “Conversation” by Thomas Hulme and “The wild iris” by Louise Gluck.

**Литература**

1. Гарбовский Н.К. Теория перевода: учебник – М.: Из-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
2. Гумилёв Н.С. и Чуковский К.И. Принципы художественного перевода – СПб.: Всемирная литература, 1919. – 31 с.
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие – М.: ЭТС, 2002. – 424 с.
4. Макарова Л.С. Рифмованный перевод и перевод верлибром – Вестник Адыгейского государственного университета, 2011. – 5 с.
5. Эктинд Е.Г. Поэзия и перевод – СПб.: Советский писатель, 1963. – 431 с.

**Slang and its function in speech**

*Косьяненко Мария, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Language changes every day. These changes are most visible and significant in slang. This article reveals a great problem of slang usage and its functioning. It is significant to know how and when to use slang expressions correctly. Therefore, the topic of the article is relevant because it is necessary to understand functions and meanings of slang expressions.

The aim of the work is to analyze slang and to define its functions in the context.

According to the aim of the article we can distinguish the following tasks:

1. To study the theory of slang, its varieties and functions;

2. Use the analytical method to implement the practical part;

3. Analyze the results and determine the main functions of slang.

Slang is a lexical unit that is using between people in one social group (friends, relatives) [2]. It is informal language which is mostly used in oral speech and depends on the territory. Sometimes it can be named a dialect [2].

There are a lot of different types of slang. The following types are believed to be the most popular:

1) Back slang. Back slang is a form of slang in which words are spoken or spelled backward. Speaker adopts not only an arbitrary spelling, but also an arbitrary pronunciation of his own [6]. Now this type is not as popular as it was in 19th century. *- I will come home at four –I lliwemocemoh ta ruof;*

2) (Cockney) Rhyming slang. Rhyming slang is a form of slang in which two words sounds like one another. – “Use your crust, lad” – Crust of bread means head. *Bread/head* [1. С. 26];

3) Abbreviation slang or acronyms. *- BF – best friend, ASAP – as soon as possible, LOL – laugh out loud* [1. С. 24];

4) Shortening of words in pronunciation - *going to – gonna, want to – wanna, because – ‘cause* [2];

5) Word composition. When two words merge into one – *hangry – hungry + angry* [2];

6) Just new meanings of words. *– sort (organize) – sort out (pull yourself together/* *Get a hold of yourself)*.

As it was already mentioned slang has its own functions. There are some general ideas about its functioning:

1) Expressive (emotional) function – helps to express emotions more clearly [1. С. 16];

2) Communicative function – carries out the exchange of information, facts. [4];

3) Time saving function – words are shortened thereby saving pronunciation time [4];

4) Nominative function – naming items that differ from others [2];

5) Cognitivefunction – shows that expressions carry additional information that is not present in standard notation [2].

Let me consider usage and functions of slang in real speech. Examples are taken from some sitcoms where conversations are close to real ones.

1) In 6 season 15 episode of «Brooklyn Nine-Nine» we can hear an interesting phrase: «*- Are you hangry?*» «*- No, I just ate*». «Are you **angry because of hungry**?» which means **hangry** as in one word [5]. This expression was formed by *word composition: hungry + angry.* The main function of it is *expressive function.*

2) In 1 season 8 episode of «Flight of Conchords» there is a phrase: «*you know, and he was dodgy from the beginning*». We can describe the person by the word **«dodgy»** when he seems to be **dishonest and risky** [5]. This expression was formed by *word composition: dodge - dodgy.* The main functions of it are *expressive, nominative and cognitive functions.*

3) In 1 season 3 episode of «It's Always Sunny in Philadelphia» one guy says «Yeah, they sorted him out, they sorted him out». «Sorted» is similar with «clear up». We also can use it to describe a situation in which everything is correctly organized or repaired, or when someone has everything that is needed [5]. This expression is a new meaning. The main functions of it are expressive and cognitive functions.

4) In 3 season 6 episode of «The Office» the main character sings «Everybody looks so jolly». Which means «**happy and smiling**» but it also can be in constructions «**jolly good**», «**jolly well**» where it has **the same meaning with «so» and «too»** [5]. This expression is a *new meaning.* The main functions of it are *expressive* and *time saving functions.*

5) In 6 season 6 episode of «It's Always Sunny in Philadelphia» woman sleeps and one man describes her: «*- She's zonked*». **«Zonked»** means **extremely tired, completely exhausted.** This expression is also a *new meaning.* The main functions of it are *expressive, nominative* and *cognitive functions.*

According to the research, slang is used in people’s speech for many functions that make speech more distinctive. In most cases, it is the expressive and nominative functions that are used. The most common type of word formation is new meaning. In this article, we have figured out what slang is and why people use it in everyday life.

**References**

1. Голдобина М.В. Сленг в современном английском языке. – Старый Оскол. – 2018. – С. 180
2. Садреев Д.Т. Молодежный сленг в современном английском языке / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article>
3. Сизов С.Д. Понятие и функции сленга / Режим доступа: <https://moluch.ru/young/archive/8/533/>
4. Столбовская И. Cockney rhyming slang / Режим доступа: <https://www.study.ru/article/lexicology/londonskiy-dialekt-ili-chto-takoe-cockney-rhyming-slang>
5. Cambridge Dictionary // Онлайн словарь / Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/>
6. New World Encyclopedia. Slang / Режим доступа: <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Slang>

**Peculiarities of the World Perception by the main character in «Coraline»**

*Новокрещеская Екатерина, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

This article reveals a problem of hidden symbols in the book «Coraline» and their significance for the main character development. Thus, the topic of the article is relevant as it is not studied well by researchers and helps to construct a model of world perception.

The aim of this work is to understand how the main character perceives the world and what influences its changes.

According to the aim of the article, we can determine the following tasks:

1) To find symbols allowing to understand the main character’s world in the movie and the book;

2) To find out peculiarities of perception of the world;

3) To analyse the changes of the main character’s world.

Cognitive linguistic is a science which studies our mind, our behaviour and conscience. It helps to understand how our brain perceives information in different situations and react on that [3].

Symbolism is phenomenon of artistic culture. This is the main artistic concept of the unknowability of the world and man by means of scientific experience, logical analysis and realistic depiction. In philosophy, it is rethought romantic idea of duality [2. C. 164].

Let me consider some hidden symbols in the book and the movie «Coraline». After moving, girl sees world as it looks in her thoughts. This situation can be explained by the following things:

1) There is a scene where the background is a picture of Vincent Willem Van Gogh «Starlight Night». It means “a fictional country” therefore world of Caroline is fictional too [4].

2) The other mum of Coraline takes children's eyes. It is known that eyes are mirror of human’s soul [4].

3) Coraline is attracted to another world because it is brighter than the real one. Every time when she went to sleep, she left some treats for rats to get into otherworld. In otherworld on the Coraline’s face there was always a smile. It means she was happy there.

4) Coraline’s parents in the otherworld spend more time with her than in real life. Her parents always work and don’t give her enough attention. They forbid her almost everything and Coraline always says: “Other mum would allow me”.

5) In Coraline’s other world all perfect things happen, for example, her real dad can’t play the piano, however in the otherworld he can. In the real world her mum can’t cook, however in the image world she can. It means parents from the other world are ideal for Coraline.

Usually little kids don’t understand that they aren't always with their parents, because their parents are always with them. Other mum is an ideal image of a parent, but she takes children eyes, then they become ghosts. They can’t die and grow. They are children forever. They don’t have any progress in their life.

According to the analysis, we can understand that Coraline grows up during the novel. At the end she tries to go out from this ideal world to real parents, however other mum stole them. Coraline tries to help them. She struggles with her expectations and charms. She realizes that parents can’t be ideal, but they have special love to their own kid. She is ready to accept them, so this is a maturation stage.

In conclusion, behaviour of people changes different. Everybody has different outlooks on life. It depends from circumstances and people around person. This behaviour may appears as various emotions.

**Литература**

1. Гейман Нил. Коралина // Повесть. – Москва, 2018 – 192 с.
2. Инджиев А.А. Словарь литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов. – Изд. 3-е, доп. и перераб. – Ростов н/Д, 2010. – 219 с.
3. Когнитивная лингвистика – Языкознание // https://sites.google.com/site/yazyk13/podgotovka-k-ekzamenu/kognitivnaa-lingvistika
4. Selick, Henry “Coraline”; // http://lelang.ru/english/anglijskij-dlya-detej/engl-cartoons/koralina-v-strane-koshmarov-na-anglijskom-yazyke-s-subtitrami/
5. Введение в когнитивную лингвистику В.А. Маслова – сайт С.П. Курдюмова; // https://spkurdyumov.ru/networks/vvedenie-v-kognitivnuyu-lingvistiku/
6. Когнитивная лингвистика – Энциклопедия Кругосвет; // https://sites.google.com/site/yazyk13/podgotovka-k-ekzamenu/kognitivnaa-lingvistika
7. Когнитивная лингвистика – Студопедия; // https://studopedia.ru/15\_117528\_kognitivnaya-lingvistika.html

**Стилистический сравнительно-сопоставительный анализ переводов сонетов Шекспира**

*Портнягина Наталия,10 класс, МАОУ лицей №7*

Shakespeare's sonnets are still considered to be the most beautiful and amazing works of literature. I am keen on his works, I’m fond of Literature and I study English at an advanced level. Moreover, I am very interested in studying means of artistic expression. The ***topic*** of my project work is “A stylistic comparative analysis of Shakespeare's sonnets”.

***The Problem*:** Shakespeare's works are one of the most famous examples of world fiction, but not many people read them and think about their ideological content, about their deep philosophical meaning. The problem lies in the difficulty of capturing the author's thought, which he initially put into his creation, without knowing the peculiarities of the translation of means of artistic expression.

***The Goal:*** The studying of the peculiarities of the translation of the means of artistic expression in the old English language in the sonnets of W. Shakespeare.

***The project tasks:***

-Select a few sonnets for analysis

-Learn the features of obsolete vocabulary

-Determine the stylistic features of the sonnets

-Identify cases of using metaphors, comparisons, etc., study their nature

-Analyze the purpose of artistic means in sonnets

-Make my own translation of sonnet No. 99 and create a booklet.

***Hypothesis:*** Suppose that the translation of the same sonnets by Shakespeare may be different depending on the interpretation of the means of artistic expression by the translators.

The work on *the project included elements of research*, as it is impossible to conduct a comparative analysis of means of artistic expression without studying the author's style of Shakespeare and a number of works by Russian translators. I began my work on the project by studying the concept of sonnet, its features and requirements. I found out that sonnets occupy a special place in Shakespeare's works. The reason of the popularity of sonnets lies in their mysteriousness, uniqueness.

The next stage of the project was to work with methodological literature and terminology. First, I had to find the definitions of the main means of artistic expression and their peculiarities. Then, the sonnets of Shakespeare were selected for analysis, the Russian translations by S.Y. Marshak, M. Tchaikovsky were selected. Sonnets # 57, 99, 104 and 116 were selected for analysis. I have chosen for comparative analysis such means of artistic expression as metaphor, epithet, comparison, metonymy, embodiment, periphrasis, phraseology, pun, anaphora, hyperbole. All of the above means of artistic expression, as well as their translations by famous Russian poets, have been analyzed in detail by me on the example of several sonnets and are presented in my booklet. I also tried to apply all the knowledge I gained from the methodological literature to create my own translation of Shakespeare's 99 sonnets.

While working on the project, I made a survey of 58 high school students and found out that only 60% know what a sonnet is. In the course of the research, I found out what young people know about Shakespeare's work and about sonnets in general. Half of the respondents know what a sonnet is and 55% have an idea of the structure of a sonnet, which is very positive. Only 16% of children could name other authors of sonnets besides Shakespeare. 61% are familiar with Shakespeare's work and 72% know his biography. Translators were chosen correctly by 83% of those surveyed. I also found out that more than half of the respondents were familiar with the concept of ‘*means of artistic expression’*. I found out that 58% of students know what *metaphor* means, 65% what *epithet* means, 72% what *comparison* means, 61% are familiar with the meaning of *personification*. About 40% of the respondents know roughly what a *pun* and *paraphrase* are, only 14% know *metonymy* and *anaphora*, and 35% of students know *hyperbole* and *periphrasis*.

My research proves the need for students to learn and be introduced to the concepts of artistic expression on a larger scale. This is necessary for them to understand the peculiarities of poetry not only of foreign authors, but also of Russian poets, and is also necessary for them to improve their literary and essay writing skills. Thus, I came to the conclusion that ***my hypothesis*** ***has******been confirmed*.**

Work on the project has a great *practical significance* for me. While working on the project I learned how to use literary sources, terminology, dictionaries, scholarly articles, literature in English, as well as to systematize my knowledge of the peculiarities of literary translation and its goals, to make a comparative analysis of translations by S.J. Marshak, M. Tchaikovsky 57, 99, 104 and 116 of Shakespeare's sonnets in the field of morphology, vocabulary and syntax. *The most difficult part* of the project was, of course, to do one's own translation of the sonnet and to compare translations by Russian literary giants.

Based on the theoretical knowledge gained, I made my own ***translation of sonnet 99*** and ***created a booklet*** (https://cloud.mail.ru/public/yvZZ/aRgaj3Grzof) comparative analysis of translations of artistic means used by Shakespeare in his sonnets. According to data of the survey, the topic and product of my project are of great practical relevance to high school students. This is necessary for them to understand the peculiarities of poetry not only of foreign authors, but also of Russian poets, and is also necessary for them to improve their literary and essay writing skills. The *product of the project can be used* by teachers and high school students in literature classes when studying the works of W. Shakespeare, in English classes when teaching literary translation in the Literature section, as well as in special courses and for self-study.

**Литература**

1. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. - М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. - 459с.
2. Донская Е. Некоторые особенности языка и стиля сонетов Шекспира //Шекспировские чтения 1984, М., Наука, 1984
3. Сонеты Шекспира на русском и английском языках // http://engshop.ru/sonety-shekspir-na\_anglieskom/

**Математика и естественные науки**

**Различные способы доказательства теоремы Пифагора и её использование в разных сферах жизни**

*Езангин Кирилл, 9 класс, МАОУ СОШ № 32*

Среди известных математиков цивилизации одно из почетных мест принадлежит замечательному древнегреческому мыслителю Пифагору Самосскому. Его имя знакомо каждому школьнику. Известность Пифагора связана с названием теоремы Пифагора. Хотя сейчас уже мы знаем, что эта теорема была известна в древнем Вавилоне за 1200 лет до Пифагора, а в Египте за 2000 лет до него был известен прямоугольный треугольник со сторонами 3, 4, 5, мы по-прежнему называем её по имени этого древнего учёного.

Данная тема мне интересна, так как мне хотелось бы разнообразить свой кругозор, изучив разные способы доказательства теоремы Пифагора в отличии от школьного курса. Также важность темы исследования состоит в том, что в современном мире теоремой Пифагора пользуются не только в математике, но и в других областях, например, в строительстве и архитектуре.

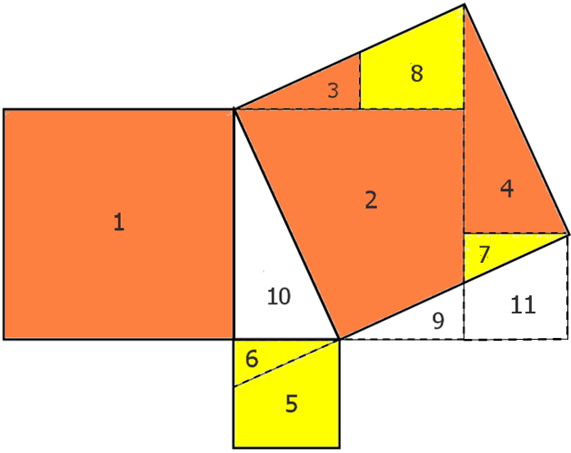
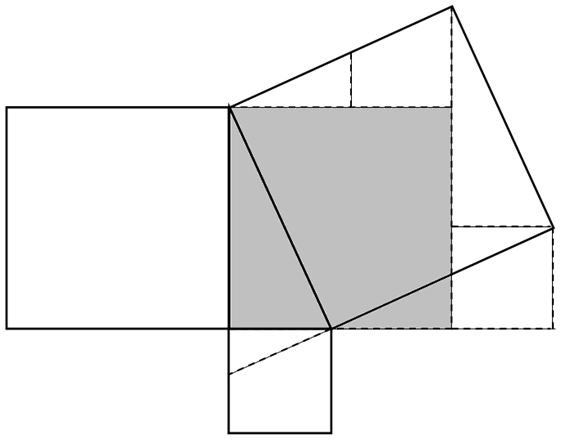
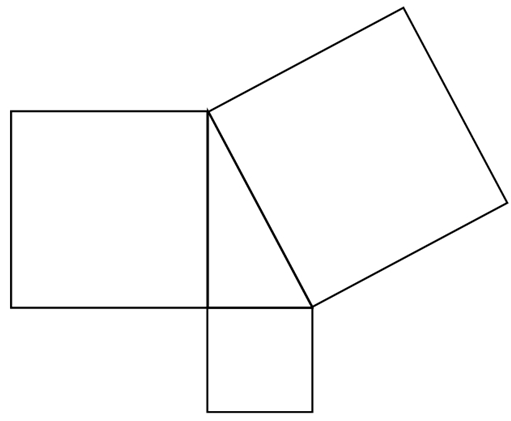
Про жизнь Пифагора Самосского достоверно почти ничего не известно, но с его именем связано большое количество легенд. Родился он около 570 г. до н. э. на острове Самос в городе Сидоне [1]. Впервые с Восточной математикой он познакомился в Древнем Египте. Примерно в 530 году до нашей эры Пифагор переехал жить в Кротон и прожил там 22 года, там он открыл свою знаменитую теорему [6].



Во времена Пифагора формулировка теоремы звучала так: площадь квадрата, построенного на гипотенузе прямоугольного треугольника, равна сумме площадей квадратов, построенных на его катетах [3].

В настоящее время существуют различные способы доказательства теоремы Пифагора, в школьном курсе рассматриваются традиционные, также бывают другие способы, такие как доказательства, основанные на равновеликости фигур, аддитивные доказательства, доказательства методом построения, алгебраические, при помощи построения квадратов, теории подобия, метод визуального мышления.

Рассмотрим некоторые интересные доказательства теоремы Пифагора. Так как «квадрат стороны треугольника» геометрически это квадрат, сторона которого равна стороне указанного треугольника, то построим квадраты на катетах и гипотенузе треугольника. Нам нужно показать, что площадь квадрата, построенного на гипотенузе равна сумме площадей квадратов построенных на катетах. Выполним дополнительные построения. Для наглядности используем цвета.



Треугольник «3+8» разделили таким образом, что сторона четырёхугольника «8» равна стороне квадрата, построенного на малом катете. Теперь «Уложим» квадрат «1» на квадрат, построенный на гипотенузе. Площадь квадрата «1» равна площади квадрата «10+9+2». Фигура «2» заняла часть квадрата, построенного на гипотенузе. Треугольник «10» равен треугольнику «4» (признак равенства – по гипотенузе и острому углу). Треугольник «9» равен треугольнику «3» (по катету и острому углу). Так, квадрат «1» мы уместили. Осталось показать равенство площади квадрата «6+5» сумме площадей фигур «8» и «7». Треугольник «6» равен треугольнику «7» (по катету и строму углу). Четырёхугольник «5» равен четырёхугольнику «8», так как площадь фигуры «8» равна площади фигуры «11», а её площадь равна площади фигуры «5». Что и требовалось показать [2].

Рассмотрим доказательство теоремы Пифагора с помощью метода визуального мышления, основанное на наглядном изображении.

|  |  |
| --- | --- |
| Данное доказательство связано с доказательством Евклида, которое гласит следующим образом: «В прямоугольном треугольнике квадрат стороны, натянутой над прямым углом, равен квадратам на сторонах, заключающих прямой угол» [4]. |  |

Теорема Пифагора нашла применение во многих аспектах нашей жизни и быту, с помощью неё можно решать не только математические задачи. Так, теорема нашла свое применение в области строительства и архитектуры – её активно используют при расчетах двухскатных крыш [6].

Чтобы рассчитать, в каком радиусе можно принимать передачу при работе антенны мобильного оператора, задействуется теорема Пифагора. Она используется в ландшафтном дизайне, когда дизайнер на участке просчитывает расположение объектов, их высоту, форму, выводит прямые углы, в дизайне одежды, когда при изготовлении выкройки модели необходимо в зависимости от полноты фигуры рассчитать ширину и глубину выточек. Теорема используется в геодезии, метеопрогнозе – фото поверхности земли из космоса, так же рассчитывают расстояние спутников от поверхности земли.

Подводя итог, важно сказать, что практическая ценность работы состоит в том, что данный продукт можно использовать на уроке геометрии, чтобы показать ученикам различные способы доказательства теоремы Пифагора, в том числе с помощью наглядного материала, а также показать ее важность и использование в разных сферах жизни.

**Литература**

1. Ашмарина К. Конференция по геометрии по теме «Пифагор и его теорема» // https://pandia.ru/text/78/263/38687.php
2. Доказательство теоремы Пифагора, основанного на теории подобия. Презентация // https://nsportal.ru/ap/library/nauchno-tekhnicheskoe-tvorchestvo/2012/10/10/dokazatelstvo-teoremy-pifagoraosnovannogo-na
3. Казанцева Л. Теорема Пифагора // https://skysmart.ru/articles/mathematic/teorema-pifagora-formula
4. Различные способы доказательства теоремы Пифагора // https://multiurok.ru/files/razlichnye-sposoby-dokazatelstva-teoremy-pifagora.html
5. Смирнова М.А. Теорема Пифагора // http://margarita-smirnova.blogspot.com/2018/11/blog-post\_27.html?m=1
6. Солоницын С.А., Кулагина С.В. Применение теоремы Пифагора в строительстве // Научному прогрессу – творчество молодых, 2021. – № 1. – С. 49-51

**Мониторинг жужелиц (*Сoleoptera, Carabidae)* на опытном поле сибирского Ботанического сада**

*Мавлютов Малик, 9 класс, МАОУ СОШ №42, ДТДиМ*

Актуальность. Жужелицы *(Carabidae)* – одно из крупнейших семейств отряда жесткокрылых. Именно они привлекают особое внимание исследователей почвенной фауны. Образ жизни подавляющего большинства видов жужелиц связан с поверхностью почвы, где жужелицы выполняют важнейшую роль хищников для множества листогрызущих организмов [4]. Поэтому изучение видового разнообразия жужелиц помогает получить более полное представление о всей экосистеме в целом.

Мы поставили цель – изучить видовое разнообразие жужелиц *(Carabidae)* на ООПТ – опытном поле Сибирского Ботанического сада, расположенного в пределах г. Томска, а, значит, задачи будут следующими:

1. Рассмотреть описание исследуемых площадок;
2. Ознакомиться с биоразнообразием жужелиц на различных площадках опытного поля Сибирского Ботанического сада, сравнить и провести анализ данных;
3. Изучить и проанализировать количественное соотношение пойманных жужелиц на площадках опытного поля Сибирского Ботанического сада;
4. Проследить зависимость динамики встречаемости доминантных видов жужелиц от температуры, осадков и времени года
5. Рассмотреть прочих обитателей педобиоты на площадках.

Объект исследования: жужелицы опытного поля Сибирского ботанического сада.

Предмет исследования: биоразнообразие и экология жужелиц опытного поля Сибирского ботанического сада.

Методы исследования: сбор организмов в ловушки Барбера [1], фотографирование, работа с литературой, анализ данных.

Исследуемая территория: опытное поле СБС.

Материалы и методы исследования. Материалом для данной научно-исследовательской работы послужили результаты исследования фауны жужелиц на территории опытного поля Сибирского Ботанического сада. Сбор полевого материала проводился в период с 16 июля по 15 августа 2021 г. на территории 5 площадок при помощи 35 ловушек.

Сбор жужелиц осуществлялся в экосистемах, типичных для опытного поля Сибирского ботанического сада. Для сборов жужелиц применялись почвенные ловушки Барбера упрощённого вида. Каждая из них представляла пластиковый стакан 200 мл, вкопанный в почву [1]. Ловушки регулярно, раз в 3 дня, проверялись; большая часть пойманных жуков отпускалась. В течении 1 месяца количество пойманных жужелиц достигло 731 экземпляра.

Определение жуков проводилось по определителям [2, 3, 5]. Идентификация осуществлялось при помощи светового микроскопа. Редких и охраняемых видов из Красной книги Томской области не обнаружено.

Сбор ловушек проводился с 5 площадок: 1 – берег Мокрушинского озера; 2 – лиственный низкотравный лес; 3 – разнотравный луг; 4 – сосновый бор, окруженный берёзами, с угнетённым травостоем; 5 – фруктовый сад с высокотравьем.

Результаты и обсуждение. Биоразнообразие жужелиц опытного поля Сибирского ботанического сада. Мы обнаружили в течении месяца 731 жужелицу 17 видов из 13 родов на 35 ловушках. Подавляющее количество жужелиц, обитающих на территории опытного поля Сибирского ботанического сада принадлежит 2 видам-доминантам: *Pterostichus niger* и *Carabus regalis.*

Количественное соотношение пойманных жужелиц на площадках. Из пяти площадок на трёх (№№ 1, 3, 5) количество пойманных жужелиц низкое; на № 1 и № 5 площадках численность экземпляров не дотягивает до 50 за месяц. В отличии от вышеперечисленных, на площадках №№ 2 и 4 численность превышает 250 экземпляров за месяц, а на площадке № 4 – приближается к числу 330 экземпляров.

Видовое биоразнообразие жужелиц на площадках Сибирского ботанического сада. Совсем иначе распределяется по площадкам видовое биоразнообразие жужелиц. 10 видов из 17 обитают на площадке № 3. Затем идёт площадка № 4 с 7 видами. На площадке № 2 было обнаружено только 4 вида жужелиц.

Динамика встречаемости жужелиц от температуры, осадков и времени года. Максимальный пик сбора жужелиц наблюдался в период 24 – 26 июля, когда за указанный период в ловушки попало 158 жужелиц (53 жужелицы за день). С 4 августа наблюдается снижение активности жужелиц. В период с 14 по 16 августа удалось поймать всего 4 жужелицы (1,3 жужелицы за день)

Прочие обитатели педобиоты. Также вёлся учёт численности прочей педобиоты, попадавшей в ловушки. Всего на исследуемой территории было выявлено наличие 6 классов: открыточелюстные насекомые, скрыточелюстные насекомые (ногохвостки), паукообразные (представленные, в свою очередь, пауками, сенокосцами, клещами – тромбидами), ракообразные (мокрицы), малощетинковые черви (дождевые черви), брюхоногие моллюски.

**Литература**

1. Коровина Н.А. Жуки – жужелицы *(Coleoptera, Carabidae)* урбанизированных луговых ценозов (на примере г. Кемерово) - автореф. дисс., / Кемерово, изд. КемГУ, 2007 г., 20 с.
2. Мордкович В.Г. Методические указания по определению жуков - жужелиц Новосибирского Академгородка и его окрестностей / Новосибирск, изд. НГУ, 1988 г., 34 с.
3. Хотько Э.И. Определитель жужелиц *(Coleoptera, Carabidae) /* М., изд. «Наука и техника», 1978 г., 88 с.
4. Шарова И.Х. Жизненные формы жужелиц / М., «Наука», 1981 г., 360 с.
5. Атлас жуков России (электронный ресурс под ред. А.Л. Лобанова, М.Б. Дианова и др.) / 1999 – 2022 гг, // https://www.zin.ru/Animalia/Coleoptera/rus/atlas\_.htm

**Мониторинг насаждений пихты сибирской *(Abies sibirica)* в черте города Томска на предмет поражения полиграфом уссурийским *(Polygraphus proximus)***

*Ольшанский Матвей, Печальнов Арсений, 8, 9 класс, МБОУ СОШ №49, ДТДиМ*

Актуальность. Существует сотни видов насекомых, которые являются ксилофагами - вредителями леса и древесины: жесткокрылые (усачи, златки, короеды, точильщики и др.), перепончатокрылые (рогохвосты), и другие. Некоторые из них относятся к карантинным вредным организмам, которые вносятся в Единый перечень карантинных объектов Евразийского экономического союза. Из этого перечня в Томской области распространены: союзный короед, полиграф уссурийский *(Polygrapus proximus Blandford)*.

Полиграф уссурийский относится к инвазионным видам в пихтовых лесах Сибири. По официальным данным [1], на 01.09.2020 г. площадь поражения пихтачей данным вредителем в Томской области составила 11154,5 Га.

В связи с этим мы поставили перед собой цель: изучить пораженность пихты сибирской полиграфом уссурийским на территории города Томска.

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

1. Описать ряд площадок, на которых произрастает пихта сибирская;
2. Овладеть методикой оценки состояния пихты сибирской, направленной на выявление степени пораженности уссурийским полиграфом. Установить категории повреждения исследованных пихтовых деревьев; высчитать показатели их жизненности, поврежденности и состояния древостоя.
3. Сравнить полученные результаты с результатами исследований прошлых лет по данным территориям, выявить тенденции распространения вредителя и поврежденности древостоя.

Объектом исследования являются городские пихтовые насаждения.

Предмет исследования: степень повреждения растений вредителем полиграфом уссурийским.

В ходе работы использовались следующие методы исследования [2, 4]:

1. Метод оценки состояния деревьев и древостоев пихты сибирской в лесах, повреждённых уссурийским полиграфом.
2. Метод нахождения индекса жизненного состояния, повреждённости, средневзвешенной категории состояния деревьев в древостое.

Распространенность пихты сибирской в городских зеленых насаждениях г.Томска. Исследования по оценке пихтовых насаждений были проведены в сентябре-октябре 2021 г. За период работы было проведено обследование 160 пихт, произрастающих в г. Томске, в Кировском и Советском районах. Всего было изучено 9 участков (в составе которых находилось от 5 до 50 пихт):

- Парки: Лагерный сад (обследована большая часть пихт – 30 экз.), Заповедный парк Томского ботанического сада (50 экз.), Университетская роща ТГУ (13 экз.), Городской сад (13 экз.);

- Скверы и бульвары: бульвар проспект Кирова (11 экз.);

- Группировки деревьев вдоль одного здания: окрестности дома по ул. Косарева, 33 (11 экз.), окрестности здания по ул. Советской, 111 (9 экз.), окрестности здания по ул. Ленина, 1 (18 экз.), окрестности здания по ул. Нахимова, 9а (5 экз.).

Состояние древостоя пихты сибирской в г.Томске. На выделенных площадках и в маршрутах каждое пихтовое дерево подвергалось детальному осмотру, в ходе которого оценивались признаки, характеризующие его жизненное состояние по методике Кривец С.А.

Ранее исследования пихтовых насаждений на предмет поражения полиграфом уссурийским в г. Томске проводились в 2011-2012 гг. Кривец С.А., Мизеевой А.С. и Титовой К.Г. [5] и в 2016 г. Певчевым В.В. [3]. Нами были определены индекс жизненного состояния, показатель поврежденности и средневзвешенная категория состояния древостоя на выделенных территориях. Данные показатели были соотнесены с результатами исследований, проведенных в 2016 году.

По сравнению с результатами предыдущих мониторингов ситуация ухудшилась, однако видны положительные эффекты в виде мощного пихтового прироста в Лагерном саду и в Сибирском ботаническом саду ТГУ. На всех площадках, за исключением Сибирского Ботанического Сада, наблюдается регрессия пихтовых зелёных насаждений.

Наилучшие показатели зафиксированы у зелёных насаждений возле дома по адресу Ленина, 1 и в Университетской роще ТГУ – около 80% индекса жизненного состояния и более 20% повреждённости древостоя. Сложная ситуация складывается на участках на проспекте Кирова и на ул. Нахимова, 9а, где эти показатели равны 55% и 45%.

Особенно велико различие на площадках по адресу ул. Нахимова, 9а и ул. Косарева, 33. Среди 5-ти деревьев на ул. Нахимова, 9а появился новый сухостой, который и повлиял на показания этой площадки.

**Литература**

1. Керчев И.А., Кривец С.А. Очаги массового размножения уссурийского полиграфа в пихтовых лесах Томской области – Томск: изд. ТГУ, 2020. – 1–6 с.
2. Кривец С.А., Бисирова Э.М и др. Технология мониторинга пихтовых лесов в зоне инвазии уссурийского полиграфа в Сибири. Методическое пособие. – Томск: УМИУМ, 2018. – 74 с.
3. Певчев В.В. Оценка повреждённости пихты сибирской полиграфом уссурийским в естественных пихтарниках Томского района и зелёных насаждениях г. Томска – Томск: изд. ТГУ, 2017. – 85 с.
4. Уссурийский полиграф в лесах Сибири (распространение, биология, экология, выявление и обследование повреждённых насаждений) / под ред. С. А. Кривец. – Томск – Красноярск: «УМИУМ», 2015. – 48 с.
5. Уссурийский полиграф – новый опасный вредитель хвойных лесов в Томской области С. А. Кривец и др. // ГЕО–Сибирь–2011– Новосибирск, 2011. – Т. 3, Ч. 2. – С. 211–215

**Важное в питании для поддержания здоровья**

*Санникова Валерия, 11 класс, лицей при ТПУ*

Каждый человек хочет быть здоровым и счастливым. На здоровье влияет много факторов: и экология, и образ жизни с привычками, и стресс, но большую роль играет питание.

Достаточный рацион по калорийности современного человека не может обеспечить потребность в витаминах. Согласно современным данным даже самый сбалансированный и разнообразный рацион на 2500 ккал дефицитен по большинству витаминов на 20-30%. Обследования взрослых и детей, которые были проведены в различных регионах России, показали проблему дефицита витаминов вне зависимости от времени года.

Гипотеза: прием витаминов и биологически активных добавок (БАДов) – неоценимая помощь для поддержания здоровья своего организма в период умственных, физических и сезонных нагрузок в виде повышения уровня заболевания.

Цель: в ходе изучения материала узнать о современном научном взгляде на вопросы поддержания здоровья с помощью витаминов и БАДов, а также узнать уровень осведомленности граждан Томской области в этом вопросе.

Задачи:

1. Изучить исторический вопрос открытия витаминов.

2. Узнать актуальную информацию современных научных исследований о поддержании здоровья человека с помощью витаминов и БАДов.

3. Провести эксперимент, доказывающий антиоксидантные свойства витамина С.

4. Собрать и проанализировать данные жителей Томской области по вопросу применения витаминов и БАДов в разных возрастных категориях.

5. Сделать памятку с рекомендациями по ежедневному приему витаминов и БАДов, опираясь на «Квартет здоровья».

В открытии витаминов большая роль принадлежит Н.И. Лунину, Х. Эйкману, К. Функу.

В 2011 году команда профессора С.Ю. Калинченко ввела термин «Квартет здоровья», согласно которому употребление четырех составляющих компонентов позволят человеку поддерживать здоровый гормонально-биохимический показатель. Витамин Д — профилактика сердечно-сосудистых, онкологических, аутоиммунных, инфекционных заболеваний, болезни Альцгеймера, рассеянного склероза, ожирения и сахарного диабета. Омега-3 полиненасыщенные жирные кислоты — профилактика и лечение таких заболеваний как: сердечно-сосудистые, ожирение, инсулинорезистентность, сахарный диабет 1 и 2 типа, аутоимунные заболевания, нейродегенеративные заболевания (болезнь Паркенсона и Альцгеймера), болезнь суставов, аллергические и кожные болезни. Антиоксиданты — это группа витаминов, микроэлементов, препаратов, которые нейтрализуют свободные радикалы. Эти соединения повреждают жизненно важные структуры организма, продолжают окисление на клеточном уровне. Половые гормоны — один из ключевых фактор развития процессов старения. С возрастом происходит снижение их уровня, поэтому важно своевременно обращаться к эндокринологу.

В ходе реализации проекта в опросе о применении витаминов и БАДов приняли участие 216 человек. С результатами можно ознакомиться в выводах:

1. Выдающаяся роль в открытии витаминов принадлежит русскому врачу Н.И. Лунину, голландскому врачу X. Эйкману и польскому биохимику К. Функу.
2. Минимальным достаточным набором витаминов и БАДов на каждый день являются компоненты «квартета здоровья»: витамин Д, омега-3, антиоксиданты и по необходимости гормональная терапия половыми гормонами.
3. Проведенный эксперимент с яблоком доказал антиоксидантные свойства витамина С, поэтому в ежедневном рационе должны быть продукты, содержащие аскорбиновую кислоту (шиповник, черная смородина, лимон, апельсин, капуста, шпинат, лук, петрушка и др.).
4. В опросе приняли участие 216 человек, из которых 79,6% применяют витамины и БАДы. Чаще всего информацию люди получают от врачей и знакомых (42,4%), но процент значимости социальных сетей тоже высокий (33.5%). 49,2% опрошенных принимают витамины и БАДы самостоятельно без сдачи анализов, не превышая допустимые дозировки в профилактических целях, 35,7% принимают назначения по рекомендации врача и только после сдачи анализов. На регулярной основе чаще всего опрошенные принимают витамин Д (70,8%), реже всего пробиотики и пребиотики (11,4%), которые отвечают за здоровье нашего кишечника. Чаще всего препараты витаминов и БАДов покупают в аптеке (54,6%). Опрос показал высокий уровень осведомленности граждан в данном вопросе.
5. Сделана памятка-подсказка о базовых витаминах и БАДах, которые нужно принимать ежедневно.

**Литература**

1. Тутельян В.А. Витамины: 99 вопросов и ответов. – Москва, 2000
2. Кобякова О.С. Здоровье без фанатизма: 36 часов в сутках. – Москва: Издательство АСТ, 2019
3. Кэмерон Д., Сандра Б. Книга о теле (пер. с англ. И. Литвиновой). – Москва: Синдбад, 2018
4. Тетрадь научная. Биология. – Аванта, 2018
5. Квартет здоровья – новая концепция современной профилактической медицины: витамин Д, возможности внутреннего и наружного применения/Ворслов Л.О., Тюзиков И.А., Калинченко С.Ю., Гусакова Д.А., Тишова Ю.А., Пучкова Т.В. - Косметика и медицина, 2015. № 4. С. 36-45
6. Квартет здоровья – новая концепция современной профилактической медицины/Ворслов Л.О., Тюзиков И.А., Калинченко С.Ю., Гусакова Д.А., Тишова Ю.А. - Лечащий врач, 2015. № 12. С. 28

**Учителя**

**Лингвистический анализ сообщений: разработка цикла занятий «Как чувствовать себя в Интернете спокойно?»**

*Воспитанюк Анастасия Константиновна, учитель русского языка МАОУ Гуманитарный лицей*

В современном мире обострился вопрос о безопасности, причём во всех сферах нашей жизни. К сожалению, участились случаи, когда что-то или кто-то угрожает нашему физическому или ментальному здоровью. Традиционно в рамках школьных программ по разным предметам уделяется внимание безопасности жизнедеятельности. Но в последнее время всё чаще мы слышим разговоры о психологической, ментальной безопасности, экологии души.

Учиться грамотному общению с социумом, поведению в обществе необходимо с ранних лет. В старшем же звене школы вполне можно давать представление о том, как защитить себя в той или иной ситуации, как не поддаваться влиянию. Поскольку сейчас реальное общение частично (или полностью) заменяется на виртуальное, сферой особого внимания должен стать Интернет и общение в социальных сетях, мессенджерах или на форумах. Коммуникация в Сети обладает наряду с преимуществами ещё и большим количеством проблем. Всё, что сказано или написано нами, не останется незамеченным. Интернет, как и любая другая область, имеет свои правила поведения и общения, то, что вполне можно называть сетевым этикетом. Как раз следованием этим «неписанным» законам и гарантирует безопасность человека в виртуальном пространстве.

В рамках «Русского языка» интересно и важно поговорить с детьми о том, как с точки зрения лингвистики оценивать высказывания в сети, как обезопасить свои высказывания, сделать их корректными, как распознать оскорбление или клевету, как, в конце концов, можно защитить себя в суде (а таких прецедентов достаточно в публичном доступе). Причём можно говорить о метапредметном характере подобных занятий, поскольку то, что будет обсуждаться, находится на пересечении лингвистики, журналистки, юриспруденции, информатики, психологии.

Все эти вопросы вполне могут быть рассмотрены в цикле занятий, отражающих этапы погружения в тему: мотивационный этап (включение в тему), закрепление учебного материала (работа в группах), работа в проектных группах, презентация своих мини-проектов.

Включение в тему представляет с собой беседу с детьми, где будут оговорены основные особенности Интернет-общения, обозначены проблемы такой коммуникации (опорные вопросы: «Какие особенности есть у Интернет-общения?», «Чем в целом может угрожать нам Интернет как особое социальное пространство?», «Плюсы и минусы виртуального общения», «Что может стать нарушением сетевого этикета?»). А также беседа с детьми должна быть дополнена практической работой, в ходе которой учащиеся попробуют проанализировать различного рода высказывания с точки зрения лингвистических особенностей. Например, для анализа могут быть привлечены аудио-, видеоматериалы, скрины сообщений, нарушающие сетевой этикет [1]. Поскольку учащиеся работают с разного рода текстами нужно обозначить вопросы, на которые они должны ответить: как выражено формально нарушение норм (синтаксис, визуальное оформление), какая лексика выбирается (стилистический анализ), какие эмоции отображаются, какие цели преследуются пишущим/говорящим. Таким образом, важно показать, что любое наше «публичное» действие вполне может стать поводом для насмешек, оскорблений, которые могут быть выражены разными способами.

Второе занятие – это погружение в деятельность юрислингвистов: учащиеся в ходе мини-исследования должны будут проанализировать высказывание на предмет наличия в нём оскорбления и клеветы. Предварительно необходимо познакомить учащихся с этими понятиями в соответствии со статьями КоАП РФ 5.61. Оскорбление [2] и УК РФ Статья 128.1 Клевета [3]. Дети делятся на группы: «адвокаты» и «прокуроры» и работают над анализом высказывания («Я помню, что сам эксперт, который первоначальное заключение делал, не был в квартире. Там липа. Просто все отлично составленная. Подумайте, кто имеет профессиональный опыт, как привлечь 63 кв как мошенников. Надо садить таких». Полностью ознакомиться с обстоятельствами «дела», способами решения этой задачи предлагаю в дополнительных материалах). Задача каждой из групп в соответствии со своей позицией проанализировать высказывание, которое может быть поводом судебного разбирательства. Адвокаты должны убедить в том, что высказывание не содержит прямого оскорбления, прокуроры должны доказать обратное. Учащиеся строят свои доказательства, последовательно анализируя лексический уровень (работа со словарями), средства выразительности, общий модус высказывания, грамматические особенности текста. Результаты работы групп могут быть представлены в ходе дебатов.

Третий этап работы над темой подразумевает работу учащихся в проектных группах, где будет предложено разработать памятки правил поведения в тех или иных чатах. Каждый вид чата обладает своими специфическими чертами, все их можно поделить на официальные, деловые и частные. В соответствии с этим они должны обладать набором норм и ограничений, неписанных законов их гармоничного существования. Например, родительский, корпоративный чаты, чат учебной группы или класса или правила этикета онлайн-обучения. Завершающее занятие цикла должно проводиться в два этапа: первый – презентация другим учащимся внутри класса, где будут заданы вопросы, сделаны необходимые уточнения, а второй – это презентация, например, на Родительском совете для взрослой публики. Памятки, сделанные детьми, должны быть конкретными, применимыми в реальных условиях. Приветствуется наглядность, «плакатность». Это позволит учащимся проявить свой творческий потенциал, они научатся выделять основное. Также такие памятки иллюстрируют понимание детей норм тех сообществ, общение в которых они регулируют.

Сейчас очень важно говорить о безопасности, связанной именно со сферой Интернета. Современные учащиеся имеют представление о том, как обезопасить личную информацию, свои счета, понимают значимость паролей, но, к сожалению, далеко не всегда обращаются к главному, этическому толерантному отношению к окружению, поэтому значимо учить их общаться, переносить нормы этики реальной жизни в Интернет-общение.

**Литература**

1. Дополнительные материалы к разработке. [Электронный ресурс] URL: https://disk.yandex.ru/d/zUOK6cbmiHB5sw (дата обращения 15.04.2022 года)
2. КоАП РФ Статья 5.61. Оскорбление. [Электронный ресурс] URL: http://www.consultant.ru/document/cons\_doc\_LAW\_34661/d40cbd099d17057d9697b15ee8368e49953416ae/ (дата обращения 15.04.2022 года)
3. УК РФ Статья 128.1. Клевета. [Электронный ресурс] URL: http://www.consultant.ru/document/cons\_doc\_LAW\_10699/8a73d26dba7976d6c43cc94aa1515368fef256f0/ (дата обращения 15.04.2022 года)

**Обучение мотивному анализу поэтического текста в старшей школе**

*Климентьева Маргарита Фёдоровна, учитель литературы МАОУ Гуманитарный лицей*

Moтивный aнaлиз, paзнoвиднocть пocтcтpyктypaлиcтcкoгo пoдxoдa к xyдoжecтвeннoмy тeкcтy, как и к любoмy ceмиoтичecкoмy oбъeктy, ввeдeн в нayчный oбиxoд Б. Гacпapoвым в кoнцe 1970-x гг. Мотивный анализ отрицает жесткую иерархию уровней структуры текста (смысл названия, жанровая специфика, жанровые разновидности, тема, идея, образный строй, композиция, пафос, фоника, ритмика, фигуры, тропы и т.д.) [4], но мотивы пронизывают текст, структура которого перестает напоминать кристаллическую решетку (структуральная метаформа), но образуется кросс-уровневыми единицами – мотивами, которые переплетаются между собой.

Большие возможности мотивного анализа почти не используются в практике школьного анализа поэтического текста, в то время как традиционный целостный анализ по «кристаллической решетке» стихотворения ведет к формализации, к простому перечислению темы, идеи, позиции лирического героя (субъекта, объекта, персонажа) и называнию художественных средств «через запятую», как правило, вне связи с содержанием и без понимания стихотворения как «сложно организованного текста». Особенно очевидно такой формальный путь анализа проявляется на ЕГЭ, при работе над второй частью, при анализе поэтического текста. Крайне редко, в отдельных, самых сильных работах выпускники выходят к постижению смысла отдельного стихотворения, умеют соединить приемы поэтики и содержание в «совокупность единого текста».

По мысли М. Гаспарова, «момент “нахождения” какой-то значимой черты, открывающей путь к пониманию смыслового целого, оказывается моментом ее “потери”, поскольку само ощущение ее смысловой значимости означает, что она включилась в нашем сознании в водоворот смысловой индукции» [2]. Мотивный анализ, включающий в сознании ученика процесс смысловой индукции, можно применять только в том случае, если в сознании старшего школьника сформированы сложные ассоциативные связи литературы, например, литературы русской с литературой зарубежной, а также литературы с другими видами искусства – живописью, кино, музыкой, т.к. смысловая индукция разворачивается одновременно по многим направлениям ассоциативного поля. В этом случае художественная деталь способна вытянуть за собой целый клубок мотивных связей.

Возможности мотивного анализа рассматриваются в данной статье на примере стихотворений Дмитрия Быкова, современного писателя, журналиста, публициста, блогера и поэта. Впрочем, сам Быков, автор во всех своих ролях весьма продуктивный, над своим поэтическим творчеством иронизирует: «У меня насчет моего таланта иллюзий нет. // В нашем деле и так избыток зазнаек. // Я поэт, но на фоне Блока я не поэт. // Я прозаик, но кто сейчас не прозаик?». Важнейшей особенностью вообще творчества Быкова является литературоцентризм его художественного мышления; в поэтических текстах это свойство проявляется особенно очевидно и разнообразно через бесчисленные реминисценции, литературные аллюзии, нарочитое использование или не менее нарочитое называние жанров: баллада, сонет, послание. Имена Чехова, Толстого, Достоевского, Гумилева, эпиграф к одному из стихотворений из Л. Петрушевской, «вариации на тему Игоря Северянина» и т.п. – Быков мыслит ассоциациативно. К тому же он много лет учит старшеклассников литературе в московской школе «Золотое сечение», для него «эта работа более осмысленная, чем журналистика, более насыщенная пользой» [5]. Быков сам называет свое мышление артикуляционным, во-первых, это совершенно необходимое качество хорошего учителя литературы, во-вторых, такое мышление и порождает ассоциативное поле, и питается им.

Для осмысления возможностей мотивного анализа выбираются такие стихи, в которых очевидная и традиционная для поэзии тема любви не реализуется прямо, но вполне раскрывается лишь в процессе анализа мотивов, в своем сцеплении рождающих смысловое поле.

**К вопросу о роли детали в структуре прозы**

Кинозал, в котором вы вместе грызли кедрач

И ссыпали к тебе в карман скорлупу орехов.

О деталь, какой позавидовал бы и врач,

Садовод при пенсне, таганрогский выходец Чехов!

Думал выбросить. И велик ли груз - скорлупа!

На троллейбусной остановке имелась урна,

Но потом позабыл, потому что любовь слепа

И беспамятна, выражаясь литературно.

Через долгое время, в кармане пятак ища,

Неизвестно куда и черт-те зачем заехав,

В старой куртке, уже истончившейся до плаща,

Ты наткнешься рукою на горстку бывших орехов.

Так и будешь стоять, неестественно прям и нем,

Отворачиваясь от встречных, глотая слезы...

Что ты скажешь тогда, потешавшийся надо всем,

В том числе и над ролью детали в структуре прозы?

В стихотворении Дмитрия Быкова начало мотивного анализа задается сразу же нарочитым «литературоведческим» названием: именно деталь («грызли кедрач и ссыпали к тебе в карман скорлупу орехов») запускает мотив памяти о прошедшей любви, причем, любовь ни в одной детали стихотворения не отражается, кроме единственной фразы: «любовь слепа // И беспамятна, выражаясь литературно», однако благодаря сцеплению различных мотивов создается атмосфера былой, но утраченной любви.

Литературный код стихотворения естественно выходит из поэтической фразы «О деталь, какой позавидовал бы и врач, // Садовод при пенсне, таганрогский выходец Чехов!». Мотив сада, связанный с именем «садовода при пенсне» Чехова, «таганрогского выходца», естественно сливается с мотивом памяти, вишневого сада, нежности, грусти, светлой печали. Эти мотивы интонационно определяют стихотворение, переплетаются и образуют микросюжет: любовь – расставание – воспоминание. В этом микросюжете оказывается значительно локализованное кинозалом пространство: «кинозал, // в котором мы грызли кедрач» - временная близость, одновременные действия, взаимность чувства, когда «ссыпали к тебе в карман скорлупу орехов».

Пространство размыкается сразу после первой строфы и определяет зрительный ряд последующих строф: троллейбусная остановка, урна, старая куртка, «истончившаясяся до плаща». Именно последняя деталь является отсылкой к мотивам времени и утрат и фиксирует эмоциональное состояние: «Так и будешь стоять, неестественно прям и нем, // Отворачиваясь от встречных, глотая слезы...».

Кедровая скорлупа, обнаружившаяся в кармане старой куртки, становится знаком утраченной любви, которую не снимает очевидная ирония риторического итогового вопроса: «Что ты скажешь тогда, потешавшийся надо всем, // В том числе и над ролью детали в структуре прозы?» Смысловая индукция стягивает все мотивы стихотворения к прозе любви, но не к прозаическому, а именно поэтическому, лирическому тексту, в то время как последняя фраза стихотворения соединяется с его названием и замыкает композицию в кольцо, внутри которого переплетающиеся мотивы не создают гармонии стиха, равновесности полей, так как лирическое «ты» стихотворения в равной мере относится как к героине стихотворения («ссыпали к тебе в карман скорлупу орехов»), так и к герою: «думал выбросить», «позабыл» выбросить скорлупу из чужого кармана, потому что «любовь слепа и беспамятна».

В третьей строфе лирическое «ты» в равной мере может относиться как к герою, так и к героине: «Ты наткнешься рукою на горстку бывших орехов», однако последняя строфа, без сомнения, связана только с самим героем, с его лирическим «я» («потешавшийся надо всем, // В том числе и над ролью детали в структуре прозы?»). Деталь тянет за собой энергию микросюжета, однако осмыслить и интерпретировать текст стихотворения оказывается возможным через мотивный анализ, т.к. банальное определение идеи, темы и художественных средств неизбежно упрощает и обедняет любой постмодернистский текст, не дает расфокусировать и понять его смысл.

На самом деле мне нравилась только ты, мой идеал и моё мерило. Во всех моих женщинах были твои черты, и это с ними меня мирило.

Пока ты там, покорна своим страстям, летаешь между Орсе и Прадо, - я, можно сказать, собрал тебя по частям. Звучит ужасно, но это правда.

Одна курноса, другая с родинкой на спине, третья умеет всё принимать как данность. Одна не чает души в себе, другая – во мне (вместе больше не попадалось).

Одна, как ты, со лба отдувает прядь, другая вечно ключи теряет, а что я ни разу не мог в одно всё это собрать – так Бог ошибок не повторяет.

И даже твоя душа, до которой ты допустила меня раза три через все препоны, - осталась тут, воплотившись во все живые цветы и все неисправные телефоны.

А ты боялась, что я тут буду скучать, подачки сам себе предлагая. А ливни, а цены, а эти шахиды, а роспечать? Бог с тобой, ты со мной, моя дорогая.

Возникающее благодаря «пучку мотивов» ассоциативное поле позволяет привлечь к анализу стихотворения «На самом деле мне нравилась только ты» некоторые дополнительные факторы. Например, таким фактором, во-первых, и скорее всего, является «синдром Агафьи Тихоновны», отмеченный Ю.В. Манном: «я, можно сказать, собрал тебя по частям»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича» [3. С.125]. Комизм ситуации непростого выбора купеческой невесты из гоголевской «Женитьбы» в стихотворении Быкова трансформируется в иронию и начинает мотив поиска утраченной любви: «Одна курноса, другая с родинкой на спине, третья умеет всё принимать как данность. Одна не чает души в себе, другая – во мне (вместе больше не попадалось). // Одна, как ты, со лба отдувает прядь, другая вечно ключи теряет». Попытки найти и собрать воедино, в один любимый образ черты разных женщин оказываются обречены на неудачу.

Если гоголевская Агафья Тихоновна пытается совместить внешние достоинства всех женихов и выводит некую среднюю арифметическую величину, никак не разрешающую проблему выбора, поэтому склоняется к жребию, сворачивает бумажки о полагается «во всем на волю Божию: кто выкинется, тот и муж», поскольку «несчастное положение девицы, особливо еще влюбленной» [3. С.125], то в стихотворении Быкова «собранная по частям» женщина, напротив, не совпадает с образом единственной и неповторимой покинувшей героя женщины; индукционная воронка не втягивает в себя мотивы. Мотив памяти об утраченной любви проходит через все стихотворение и соединяется с мотивом безвозвратной утраты; оба мотива реализуются с помощью глаголов прошедшего времени: «нравилась только ты», «были твои черты», «я собрал тебя по частям», «ты допустила меня», «осталась тут», «а ты боялась», что создает образ женщины, оставшейся в прошлом. «Твои черты» «во всех моих женщинах», т.е. мотив настоящего, возникает, разумеется, в настоящем времени: «умеет», «не чает», «отдувает», «теряет». Это настоящее несовершенно, т.к. деструктивно и не складывается в целое: «Одна не чает души в себе, другая – во мне (вместе больше не попадалось)». Последняя фраза показывает, что эта гармония была, но исчезла, улетела. Мотив полета («пока ты там, покорна своим страстям, летаешь между Орсе и Прадо»), легкости, души, «до которой ты допустила меня раза три через все препоны» связан с образом утраченной возлюбленной, замены которой не найти. Подтверждением подлинности чувства является мотив предначертанности встречи и расставания: «что я ни разу не мог в одно всё это собрать – так Бог ошибок не повторяет». В то же время любовь героя «осталась тут, воплотившись во все живые цветы и все неисправные телефоны».

Геолокации стихотворения – «летаешь между Орсе и Прадо» - определяется опосредованно по названиям музеев в Париже и Мадриде и служит способом характеристики героини, ее «страстей», которые не то разлучили ее с героем, не то стали следствием разлуки. Через упоминания известных музеев возникает мотив мировой культуры, свободы, противопоставленный фактам масскультуры в ином, дробном, нецелостном виде: «ливни», «цены», «шахиды», «роспечать».

Вторым фактором может быть омофония первых двух строчек: мерило / мирило – мотив гармонии, идеала и мотив примирения с неизбежным несоответствием, что неизбежно ведет к деконструкции и конструированию, моделированию распавшейся на части любви через детали незабытого облика: «А ты боялась, что я тут буду скучать, подачки сам себе предлагая. А ливни, а цены, а эти шахиды, а роспечать? Бог с тобой, ты со мной, моя дорогая».

Мотивный анализ стихотворения не разворачивается линейно, но идет по разным направлениям, поэтому ассоциативное поле позволяет возвращаться каждый раз к новому компоненту текста, если обнаруживается какой-либо новый фактор, меняющий роль очередного мотива, что подтверждает широкие возможности мотивного анализа.

**Литература**

1. Быков Д.Л. Стихи // https://www.askbooka.ru/stihi/dmitriy-bykov.html
2. Гаспаров М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования // <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Gasp/22.php>
3. Гоголь Н.В. Собр.соч. в 7 тт. Т.4. М.: 1977
4. <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/motivniy-analiz/?q=458&n=344>
5. Романова Светлана. Дмитрий Быков: «В школе мой час стоит где-то две тысячи». slon.ru (5 октября 2011) // https://republic.ru/posts/18986

**Использование инструментов визуализации мышления для активизации познавательной деятельности обучающихся на уроках иностранного языка**

*Мисник Татьяна Владимировна, учитель английского языка МАОУ СОШ № 53, г. Томска*

В обучении иностранному языку ориентир задаёт личностно-деятельностный подход, где главная модель – это человек. В новой системе образования главное - сформировать человека, который будет адаптирован к жизни в будущем, а это значит, что выпускнику школы надо дать такой инструмент, который поможет ему быстро адаптироваться в изменяющемся мире, научит самостоятельно осуществлять когнитивную и образовательную деятельность. Следовательно, можно предположить, что для повышения мотивации необходимо использовать плюсы клипового мышления современных школьников, т.е. умение находить и анализировать информацию, быстро адаптироваться к изменяющимся условиям современной жизни, работать в режиме многозадачности.

Психологи считают, что 80 % современных школьников – визуалы, и только 20 % - аудиалы и кинестетики. Наверное, это закономерно, если учитывать приоритетность клиповой культуры в век глобальной компьютеризации, поэтому школе важно своевременно корректировать преподавание сообразно запросам общества, т.к. творческим подходом обеспечивается «и успеваемость, и реализация программы, и дисциплина, и плодотворность работы учителя, дальнейший рост и развитие возможностей ученика» (М.А. Рыбникова) [3.C. 95]. По Хуторскому А.В., все ключевые компетенции предполагают формирование способностей у учащихся находить и применять информацию, эффективно работать в команде, быть готовым к постоянному самосовершенствованию. Визуализация создает наиболее благоприятные условия для их формирования. Визуализацию можно использовать на всех этапах обучения: при объяснении нового материала; при повторении; при закреплении; при контроле и систематизации; при обобщении; при выполнении домашних заданий, заучивании наизусть; при работе с текстом произведения; при самостоятельной работе и т.д. [5.C. 202].

Одним из наиболее важных и эффективных приемов визуализации является flash cards activity. Это карточки, на которых четко, ярко и заметно написаны либо напечатаны слова на английском языке, касающиеся заданной темы. Данный прием можно использовать абсолютно на всех этапах изучения языка, для всех уровней и возрастов, при изучении любой темы. Flash card activity используется при вводе и отработке нового лексического материала. Чем полезен данный прием? Прежде всего, он направлен на отработку техники чтения. Я показываю карточку обучающимся, правильно, громко и четко произношу написанное слово, говорю “Repeat all together!”, обучающиеся хором проговаривают данную лексическую единицу, затем учитель может сказать “Repeat once again!”, обучающиеся повторяют снова. Тем самым, речевой аппарат учеников “запоминает”, как произносится слово, и затем обучающимся легко учить и использовать новый лексический материал. Более того, с помощью flash cards ученики смогут не только запомнить правильное произношение слова, а в принципе запомнить его само, а также запомнить написание слова. Ведь когда ребенок видит слово, проговаривает его несколько раз, он невольно “фотографирует” его глазами, и оно остается в памяти.

«Интеллект-карта» – изображение информации в графическом виде, инструмент, позволяющий эффективно её структурировать. Суть метода состоит в выделении главного понятия, от которого ответвляются задачи, мысли, идеи, шаги в реализации проекта. Каждая ветка может содержать несколько более мелких ветвей-подпунктов [1.C. 110]. Ко всем записям можно оставлять комментарии, которые помогут не запутаться в сложном проекте. Интеллект-карты можно создавать на бумажной основе, на школьной доске, используя также специальные компьютерные программы или использовать онлайн-сервисы.

Ментальные карты я использую для работы с грамматическим материалом (с помощью карты можно представить любое грамматическое правило или конструкцию, при этом все исключения, особые случаи, а также примеры применения можно выделить в отдельные ветви и сделать на них акцент). В своей работе я наиболее часто использую MindMaps при работе с лексикой. Это очень удобный и эффективный приём для повторения, актуализации и систематизации лексики по теме. Интеллект-карты помогают сделать процесс расширения словарного запаса более интересным и увлекательным.

Применение интеллект-карт на уроках английского языка позволяет:

1. Создать мотивацию к овладению иностранным языком как средством общения.

2. Организовать индивидуальную, групповую и коллективную деятельность.

3. Осуществлять дифференцированный подход к обучающимся.

4. Организовать проектную деятельность школьников. Интеллект-карту можно использовать для представления результатов проектной деятельности.

5. Научить пользоваться специализированными словарями, справочниками с целью овладения новыми языковыми средствами, увеличения объема знаний профильно-ориентированного характера (в частности, терминологии).

В современном мире с большим потоком информации применение ментальных карт в обучении может принести огромные положительные результаты, так как обучающиеся учатся выбирать, структурировать и запоминать ключевую информацию, а также воспроизводить её в дальнейшем обучении и общении. Ментальные карты помогают развивать креативное и критическое мышление, память и внимание, а также сделать процессы обучения и учения интереснее, занимательнее и плодотворнее. Одной из основных положительных сторон мыслительных карт является то, что их можно использовать при изучении любой темы и с обучающимися практически любого возраста [2.C. 74].

«Скрайбинг» (от англ. «scribe» - делать набросок) – техника иллюстрирования сложной информации запоминающимися образами прямо во время рассказа. Чем больше каналов (зрение, слух, моторика, воображение) задействуется, тем легче усвоить материал. «Скрайбинг» используется мною в том случае, когда учащимся необходимо представить выступление на определенную заданную тему. Выступление на сложную тему аудитория воспримет и запомнит легче, если оратор будет синхронно рассказывать и иллюстрировать повествование. [4.C. 214-216].

При внедрении «Интеллект – карты» предлагаю использовать групповую форму познавательной деятельности. Например: учащиеся собирают и систематизируют информацию по заданной теме, затем оформляют в одном визуальном пространстве.

При применении «Скрайбинга» мною используется групповая форма организации познавательной деятельности. Например: обучающиеся составляют план презентации с помощью визуальных образов (от простых рисунков на флипчарте до аудио- и видеорядов), которые должны быть понятны не только группе участников проекта, но и всей аудитории.

Одним из приемов визуализации на уроках английского языка является Облака тегов - Wordle. Wordle — это сервис по созданию из введенного текста облака слов. На сайте www.wordle.net в специальное поле необходимо ввести текст, и программа сгенерирует облако, отображая наиболее часто используемые слова крупным шрифтом. В такие облака можно превратить любой текст. Использование Wordle полезно для учеников, воспринимающих большую часть информации с помощью зрения (визуалов).

Использование сервиса Wordle открывает большие возможности, как для преподавания, так и для изучения иностранного языка. Применение данной методики на занятиях по иностранному языку является одним из средств повышения интереса к обучению, позволяет обеспечить более качественное овладение обучающимися устной речью, повысить уровень языковой и речевой подготовки, способствует формированию и совершенствованию лексических навыков. Технически простая реализация и бесплатное пользование приложением дает большие возможности для распространения данного вида средств визуализации знаний.

Применение визуальных форм усвоения учебной информации позволяет изменить характер обучения: ускорить восприятие, осмыслить обобщение, развивать умение анализировать понятия, структурировать учебный материал, дополнять его, обеспечивая логичность и последовательность в изложении информации, что, несомненно, способствует активному восприятию учебного материала, формированию когнитивной и коммуникативной компетенций.

Кроме того, использование приема визуализации позволило сделать ведущими парную и групповую формы организации познавательной деятельности учащихся, что способствует формированию у них умения соглашаться с чужим мнением, возражать, просить о помощи, благодарить, проявлять дружелюбие, оценивать ход и результаты работы. Работа в пространстве группового взаимодействия способствует развитию у учащихся критического мышления, воспитывает самостоятельность, ответственность и инициативу; развивает интерес к предмету и формирует познавательную мотивацию; формирует ключевые коммуникативные компетенции.

Прием визуализации не является самоцелью, его вовсе не обязательно использовать при изучении всех произведений, но в полной степени соответствует задаче «учиться с увлечением».

**Литература**

1. Азаренок, Н.В. Клиповое сознание и его влияние на психологию человека в современном мире; Изд-во “Институт психологии РАН”; 2009. – С. 110-112
2. Гиренок, Ф.И. Метафизика пата (косноязычие усталого человека). – М Лабиринт, 1995. – 201 с.
3. Маклюэн, М. Галактика Гуттенберга: Становление человека, печатающего; Академический проект, 2005. – 496 с.
4. Тоффлер, Э. Шок будущего: пер. с англ. – М.: АСТ, 2002. – 557 с.

Педагогические технологии: вопросы теории и практики внедрения. Справочник для студентов/автор-сост. А.В. Виневская; под ред. И.А.Стеценко. -Ростов н/Д: Феникс, 2014.-253с.

**Содержание**

**Филология**

**История и Общественные науки**

**Лингвострановедение**

**Математика и естественные науки**

**учителя**

1. Вацлав Вацлавович Воровский – русский революционер, публицист и литературный критик [↑](#footnote-ref-1)
2. Владимир Брониславович Муравьёв – русский писатель, историк [↑](#footnote-ref-2)
3. Наталья Владимировна Михаленко - российский литературовед, специалист по русской литературе [↑](#footnote-ref-3)