**Материалы**

**ХXIII научно-практической**

**конференции**

**«лицейские чтения»**



**Томск 2021**

Томский государственный университет

Департамент образования Администрации г. Томска

Региональный центр развития образования

Гуманитарный лицей г. Томска

**Лицейские чтения**

**Материалы**

**ХXIII научно-практической**

**конференции**

**Томск 2021**

**Лицейские чтения: Материалы XXIII научно-практической конференции -** Томск, 2021

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 – 2021».

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**

**Символика «земного» и «небесного» в романе Дж. Оруэлла «1984»**

*Алиева Алина, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Британский писатель Джордж Оруэлл (настоящее имя – Эрик Артур Блэр, 1903–1950), автор канонического для жанра романа-антиутопии «1984», говорил о себе: «Я в этом времени – чужой», каковая самохарактеристика отражает прежде всего то, каких взглядов на власть и политику он придерживался. И действительно, известно мнение, согласно которому Оруэлл, делавший крайне пессимистические прогнозы относительно будущего Великобритании и считавший, что недалек тот день, когда в ней установится тоталитаризм, – «человек, дважды обогнавший завтра»: так, именно он ввел в повсеместный обиход такие определения, как «холодная война», «новояз», «Большой Брат» и менее распространенные «ангсоц» и «телескрин». Самая же не только известная, но и значимая часть его наследия – это, безусловно, упомянутый роман «1984», ставший образцом антиутопии и не теряющий актуальности по сей день. Оруэлл написал роман в 1948 г., и есть теория, в соответствии с которой название есть анаграмма года написания – с иным порядком последних цифр. Несмотря на множество посвященных роману исследований (вспомним хотя бы [1] и [3]), многие его аспекты остаются неизученными; настоящая работа представляет взгляд на «1984» с позиции символики «земного» и «небесного» в нем.

Роман «1984» вышел в свет 8 июня 1949 г. В нем пророчески моделируется будущее мира и того, как будет устроено государство. Главный герой романа Уинстон Смит работает в Министерстве правды, специализирующейся на переписывании прошлого. В какой-то момент, реализуя бунт в сфере духа против искаженного мира, он начинает вести дневник, где, в частности, излагает мысли о политике и несправедливом устройстве жизни. С этого начинается его протест. Верховный правитель – Большой Брат – не допускает свободу мысли, и за любое проявление индивидуальности человека отправляют на казнь, поэтому записи героя обретают черты поистине героического противостояния законам страны.

Уинстон встречает Джулию, которая изначально не внушает ему доверия, но которая также оказалась бунтовщицей – правда, в отличие от Смита, бунт ее реализуется в сфере чувственности, сексуальной раскрепощенности как противоборства официальному. Они идут против системы: влюбляются и ходят на тайные свидания, хотя любое проявление чувственности жестко пресекается.

За чтением книги, повествующей о том, какого рода переворота стоит ожидать, пару застает полиция мысли: человек, именуемый О’Брайеном, оказался ее агентом. В конце концов Уинстон и Джулия предают друг друга и верят в то, что в стране все хорошо, а Большому Брату можно и нужно доверять.

Обращаясь к «земному» в романе, рассмотрим непосредственно связанный с таковым образ крыс и то, какую роль они играют в тексте. Крысы преследуют Уинстона Смита на протяжении всей жизни. Фобия крыс определяет внутренний мир героя, а сами крысы периодически упоминаются, пусть ненавязчиво, но все же внимание на них акцентируется. Отметим здесь, что в экранизации романа режиссером Майклом Рэдфордом, знаково вышедшей в 1984 г., показана сцена, в которой крысы загрызли до смерти мать и сестру Уинстона. В литературном первоисточнике сестра умирает иначе, а смерть матери не упоминается вовсе: «По этому жесту он как-то догадался, что сестра умирает. Матери он больше не видел. Он до сих пор не был вполне уверен, что мать погибла. Не исключено, что ее лишь отправили в каторжный лагерь» (здесь и далее на протяжении статьи текст романа «1984» цитируется по: [2] без указания номеров страниц).

Крыса – это, как известно, животное из рода грызунов, зачастую обитающее в канализациях и сырых помещениях, но, рассматривая коннотативные смыслы этого слова, следует выделить и упомянуть как минимум следующее: крыса – это расхожее обозначение предателя, и именно это значение является определяющим для дальнейшего размышления над текстом и его анализа.

Так, Уинстон боится крыс, что значит, что Смит боится предательства, боится быть преданным кем-то и предать самому. И ввиду этого неслучайно крыса появляется в комнате мистера Чаррингтона – той самой, что служила укромным уголком для Смита с Джулией и где они впоследствии были арестованы. Крысы были средством казни главного героя. Именно эта пытка сломила его сопротивление, и именно столкнувшись с воплощением своего самого глубинного страха, Уинстон предает Джулию. Физическая слабость ведет к духовному падению, «земное», более того, хтоническое торжествует над высокими стремлениями героя, погребая под «корой земности» его личность. В свою очередь, аналогично «ломается» и Джулия, и оба героя оказываются одновременно и предателями, и преданными – и «крысами», и их жертвами.

Подчеркнем также следующий фрагмент: «Пролы [обозначение в «1984» беспартийного пролетариата, составляющего подавляющее большинство населения Океании. – *А. А.*] по своей природе низшие существа, их, как животных, надо держать в повиновении, руководствуясь несколькими простыми правилами. Большие беды неизменно ускользали от их внимания. У огромного большинства пролов нет даже телекранов в квартирах. Обычная полиция занимается ими очень мало. Пролы ниже подозрений. Как гласит партийный лозунг: “Пролы и животные свободны”». Учитывая, что в контексте романа «животные» – читай «крысы», пролы уподобляются им, но – уже в ином смысле: как неостановимой, всепоглощающей стаи, что в неизвестном будущем сметет существующий миропорядок, знаменуя эсхатологию устоявшегося status quo.

Помимо крыс, в тексте единожды упоминаются птицы как символ пространства небесного: «Где есть равенство, там может быть здравый рассудок. Рано или поздно это произойдет – сила превратится в сознание. Пролы бессмертны: героическая фигура во дворе – лучшее доказательство. И пока этого не произойдет – пусть надо ждать еще тысячу лет, – они будут жить наперекор всему, как птицы, передавая от тела к телу жизненную силу, которой партия лишена и которую она не может убить». Из этого следует, что пролы, ныне соотносимые с крысами, в потенции способны добиться свободы и потому уподобляются птицам. Главный вопрос – когда и как это произойдет; но на него в романе ответ не дается – слишком сложен для пролов, единственные составляющие жизни которых – «тяжелый физический труд, заботы о доме и детях, мелкие свары с соседями, кино, футбол, пиво и, главное, азартные игры», путь становления самосознания, эволюция из метафорических «крыс» в «птиц».

И все же – Смит пишет в дневнике: «Если есть надежда, то она в пролах».

Рассматривая «земное» и «небесное», необходимо уделить внимание образам зданий, ибо они воплощают своего рода связь этих полюсов вертикальной оси пространственной – и символической – организации романа. В романе описываются четыре здания, в которых располагаются четыре Министерства: Министерство правды, ведавшее (дез)информацией и образованием, Министерство мира, ведавшее войной, Министерство любви, отвечающее за охрану порядка, и Министерство изобилия, отвечающее за экономику. Названия и функции министерств противоречат одни другим: «Министерство любви внушало страх. В здании отсутствовали окна». Здания настолько возвышаются над городом, что можно увидеть всразом: «Они настолько возвышались над городом, что с крыши жилого дома Победа можно было видеть все четыре разом». В этих зданиях размещается весь государственный аппарат, т.е. можно считать, что сами здания в некоторой степени символизируют власть.

Весьма интересна символика числа «4», которая присутствует уже в названии романа, отражается в количестве зданий Министерств и даже в выражении «Свобода – это возможность говорить, что дважды два – четыре». «Четверка» – среди основных чисел нумерологической карты, символизируя непоколебимую устойчивость жизненной позиции, налаженный быт, стабильность и уверенность в будущем. При упоминании «4» так и хочется разложить ее на две составляющие – «2 + 2». «Двойка» в нумерологии символизирует гармонию, а «четверка» удваивает ее положительные черты. Партия внушает, что «дважды два – пять», потому что не позволит нищему – материально и духовно – населению обрести все, символом чего служат эти числа. Вместо этого, вместо достижения счастья – самообман, выстраивание утопии в голове каждого. Сформированная государственной властью идеологическая иллюзия скрывает абсолютную нищету и забитость. Этот коллективный солипсизм и выражается в том, что «дважды два – пять». Не «4».

Здания в романе не только связывают небесное и земное, но и являются некой преградой для тех, кто желает пойти против власти и стать свободным.

Итак, «земное» – это тотальная власть лжи во главе с не то реальным, не то иллюзорным «Большим Братом» и прозябающий в ничтожестве народ, здания – это воплощение этой власти, которую необходимо преодолеть во имя возвышения, а «небесное» – духовная независимость и «свобода говорить, что дважды два – четыре». Тот, кто желает познать «небесное» и приобщиться к нему, прежде всего должен пройти через здания, что представляют собой государственный аппарат, т.е. прежде, чем стать свободным, нужно одолеть неуязвимую власть, а это в контексте изображенного в романе мира невозможно. Государство держит под контролем даже мысли («Странно было думать, что небо у всех то же самое – и в Евразии, и в Остазии, и здесь. И люди под небом те же самые»), поэтому бунт невозможен как в сфере чувственности (Джулия), так и в сфере интеллекта (Уинстон Смит). И потому, пусть небо и видно, оно все же недостижимо; кроме того, его закрывают здания. Неслучайно и то, что птицы, символизирующие небо, появляются в романе крайне редко, в то время как крысы, символизирующие «земное», возникают на протяжении всего текста.

Таким образом, знаменитый роман Джорджа Оруэлла «1984», который повествует о бунтующей личности и системе, подавляющей бунт, открывает мир тотальных антиномий, в котором противостоят «земное» и «небесное». Помимо этих противоположных символических категорий, в нем присутствуют также здания, воплощающие незыблемость тоталитарной власти и вместе с тем связывающие эти полюса своим стремлением к небесам – «земное» претендует на порабощение «небесного», но это невозможно, и ценности продолжают существовать в образе безграничного неба, что «у всех то же самое». Так деспотичная власть и бунт личности обретают высокий художественный облик.

**Литература**

1. Кузнецов С. 1994: юбилей неслучившегося года (К десятилетию «года Оруэлла») // ИЛ. – 1994. – № 11. – С. 244–248.

2. Оруэлл Дж. 1984. – М. : АСТ, 2017. – 320 с.

3. Чаликова В., Недошивин В. Неизвестный Оруэлл (Диалог) // ИЛ. – 1992. – № 2. – С. 215–225.

**Стишки-пирожки как феномен интернет-поэзии**

*Арефьева Александра, Мезина Анастасия, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Тема нашего исследования связана с определённым языковым феноменом, активно представленным и Интернете. Он привлекает внимание не только пользователей из России, но и многих иностранцев. Речь о так называемых «стишках-пирожках».

Само понятие стишок-пирожок появилось в русском языке совсем недавно. Скорее всего это связано с тем, что новое время требует новых видов литературных разговорных жанров, которые были бы понятны и доступны любому пользователю Интернета, независимо от его интеллекта, грамотности, уровня образования и так далее.

«ПИРОЖОК – это законченное четверостишие БЕЗ рифмы, БЕЗ больших букв (только строчные), БЕЗ знаков препинания, и только одного стихотворного размера» - именно такое определение стишкам-пирожкам даёт Интернет-ресурс, посвящённый этому явлению.

«То есть, пирожок должен быть написан четырехстопным ямбом, а количество слогов в строках (9-8-9-8) – строго соблюдаться. Пирожок не может быть просто набором слов. Он должен волновать, не быть банальным и соответствовать духу пирожка... Все буквы в пирожке должны быть написаны одинаковыми шрифтом, цветом, величиной».

«Дефисы, хотя не являются знаками препинания, тоже запрещены».

«В пирожках не используются цифры. Числа прописываются словами» [2].

Пирожок может быть написан только по-русски, кириллицей. Мат допускается, если его употребление оправдано с точки зрения смысла и художественной выразительности. Неоправданное употребление мата может быть причиной, по которой пирожок не пройдёт премодерацию.

В этом виде Интернет-поэзии использование мата не запрещается, цензуры здесь нет. Главное, чтобы этот мат был «к месту». Вот как на вопрос о цензуре отвечают авторы одного из самых популярных «пирожковых» сообществ во «ВКонтакте»:

«— А цензура есть?

какое низкое коварство

убить ежа и спрятать труп

а всем \*\*\* что был в театре

и что виктюк уже не тот

© *Вороныч*

Роман: Нет, вообще никакой. Мат мы не приветствуем, и авторы с нами солидарны, но без него в каких-то случаях не обойтись. Но все же чем тоньше ирония, тем она сильней.

Константин: Если мат используется вследствие ограниченного словарного запаса - это одно. Когда же мат добавляет искры, выполняет экспрессивную функцию, тут никто возражать не станет» [1].

В немногочисленной научной литературе бытует более строгое определение стишка-пирожка, не отличающееся от вышеприведённого по сути. В отличие от многомерных, разработанных, абстрактных понятий (например, понятие жанра, которое мы попробуем определить для стишка-пирожка ниже), в определении стишка-пирожка разночтений не встречается: *«*Пирожок *-* это очень популярное последние десять лет явление, возникшее в Интернете: “четверостишие без рифмы, цифр, знаков препинания и дефисов, написанное четырёхстопным ямбом и строчными русскими буквами», которое называется пирожком, «если помимо формата в нём присутствует неуловимый пирожковый дух … Пирожок должен волновать читателя и не быть банальным”» [2].

Источником комического эффекта в стишках-пирожках, как правило, является неожиданный смысловой поворот в последних строчках.

привет любимая я дома

кричит с порога николай

заходит и кричит ещё раз

по настоящему уже

© better-days

Однако стишки-пирожки, являющиеся оперативным откликом на инфоповоды, заметные события или ситуации, не могли возникнуть вне уже существующей в разных культурах поэтической традиции короткого стихотворения, т.к. предельная ограниченность объема стиха, во-первых, позволяет заключить в четырех строчках концентрированную, порой парадоксальную мысль, во-вторых, стремительно возникающие стишки-пирожки создают дробную, пеструю картину постмодернистского мира.

Можно заметить схожесть пирожков, например, со средневековой японской поэзией, а именно с хокку. Хокку один из самых популярных жанров японской поэзии. Хокку - трёхстишие и пишется по правилам в три строки, он состоит из 17 слогов, расположенных в определённом порядке. Обычная схема: 5-7-5. Структура важная составляющая хокку и строгие ограничение касающиеся ее делают написание таких стихов сложным. Главная задача каждого автора хокку – передать определенное настроение или мысль.

Солнце бережно

Фудзи коснулось…

Поучись у него, влюблённый!

\*

От жарких дня поцелуев

Укройся в тени лесной.

Вечером ласки нежнее!

Из всех жанров традиционной японской поэзии (рэнга, ута, хайку, танка и т.п.) хокку – самостоятельный жанр, дошедший из средневековья до наших дней. Вероятно, причины популярности и продуктивности жанра следует искать и в эмоциональной картине мира, создаваемой коротким трехстишием, и в очевидном совпадении старинной формы с современными потребностями в освоении мира. Примерно те же причины видятся и популярности русскоязычных пирожков: ирония, насмешка, грубый юмор, иной раз оснащенный обсценной лексикой, вполне отвечает внутренним потребностям общества в словесном определении современной жизни.

Но стишки-пирожки имеют общие черты не только с поэзией средневековой Японии. В западной литературе существует такое явление, как лимерики. Эти короткие юмористические стихотворения, состоящие из одной пятистрочной строфы, также обладают жесткими рамками как для схемы рифмовки, так и для самого сюжета. Важно отметить, что корни лимериков уходят в фольклор Великобритании. Строго определено содержание лимерика: 1-я строка представляет героя или героиню и, как правило, заканчивается названием города, деревни, страны, откуда тот (та) родом, с которыми потом и рифмуются 2-я и 5-я строки. И лимерик, и хокку имеют определённое сходство с предметом нашего исследования (пирожками), для них четко обозначена и структура и размер, однако если цель хокку - передать мгновенье, настроение, а мотивы обычно высокие, то лимерик, как и стишки пирожки, представляют из себя юмористический текст. Ещё одним сходством этих литературных явлений является и то, что стишок-пирожок берет от лимериков шаблоны: постоянных действующих лиц и повторяющиеся абсурдные ситуации.

Жил-был человек в Амстердаме,

Не чистивший шляпу годами.

Он в ней невзначай

Заваривал чай

И в ней же гулял в Амстердаме!

Одному господину в Версале

Так внезапно глаза отказали,

Что он видеть не мог

Даже собственных ног –

И просил, чтоб ему показали.

Без более глубокого погружение в фабулу пирожка можно подумать, что содержательных отличий между ними и нет вовсе, но стишки-пирожки представляют из себя произведения иронического характера, посвящённые разнообразным социальным явлениям, тогда как юмор в лимериках построен исключительно на абсурдности.

Стишки-пирожки характеризуются сатирическим отображением социальных явлений и недавних инфоповодов, в отличие от садистских стишков, постоянно пользующих сюжеты и даже схожие фабульные модели, а также от порошков, не привязанных к временному отрезку и отдельным новостям. Создание новых пирожков на определённые темы провоцируется последними событиями. Цикличность и схожесть некоторых социальных явлений делает возможным появление обширных групп пирожков на определённые темы, чаще всего появляющиеся в новостной ленте. Они – наглядная иллюстрация общественной реакции и мнения.

теперь вот лечится навальный

ну как же новичкам везёт

© Vlak

Также отличительной чертой пирожков является наличие постоянных имён, например, Олег, Оксана, Зоя. Это не правило, но отрицать то, что они встречаются чаще других, нельзя. За именами не закреплено никаких личностных черт или характеристик, кроме пола.

идёт оксана по бульвару

не выпуская нож из рук

она не ищет приключений

но вдруг

© Elvira

перед оксаной в тёмном парке

олег распахивает плащ

под ним второй а дальше третий

оксана терпеливо ждёт

© Mark II

Помимо стишков-пирожков существуют ещё так называемые «садистские стишки» и «стишки-порошки».

Наиболее часто встречающимися в садистских стишках героями являются маленькие дети. Образ детской невинности вместе с циничными пугающими сюжетами представляют собой резкий контраст, редко встречающийся в юмористической литературе, чёрный юмор. Дети могут быть представлены в роли как жертв, так и мучителей. Маленькие девочки и мальчики часто причиняют боль родителям, животным и друг другу. А также часто умирают при странных обстоятельствах.

Мальчик на кухне тихонько играл

Сзади бульдозер к нему подъезжал.

«Бульдозер на кухне? Ха-ха! Это бред!».

Смеетесь? Ну, смейтесь, а мальчика нет.

Жертвами также становятся пожилые люди (причём старики никогда не выступают в роли мучителей). Но стишков о детях в любом случае в намного больше. Есть предположение, почему так происходит. Культура садистских стишков, как правило, процветает среди воспитанников детских садов и младших классов. И детям гораздо интереснее слушать и рассказывать о себе подобных.

Ночью к соседям забрался Егор.

Вор у подружки игрушку упёр.

Куклу не вынесет он за забор, -

Метко метает Наташа топор.

Стишки-порошки отличаются от пирожков смысловой направленностью. Стишки-пирожки не имеют постоянных тем и всегда связаны с волнующими общество на данный момент новостями. А вот порошки зачастую склонны к размышлению над «вечным».

всегда как только начинаешь

безоблачную жизнь в раю

так обязательно подсунут

змею

© SouL

Стоит также отметить, что интернет поэзия в целом является интересным феноменом, так как стирается грань между поэтом и читателем. Автор не скован ни цензурой, ни какими-либо другими ограничениями, что даёт ему полную свободу слова. Благодаря этому в интернете можно найти множество стишков, аналогов которым больше нигде нет. Дефицит подобного контента в реальной жизни приводит к популярности произведений интернет-поэтов и, в частности, стишков-пирожков.

Нельзя не отметить некое сходство интернет-стихов с фольклором. У фольклорных произведений нет единоличного автора – их создаёт народ. Авторы стишков-пирожков никогда не подписываются реальными именами, а скрываются за псевдонимами (так называемыми никами). Если не углубляться в специфику жанра, можно даже отнести стишки-пирожки и им подобные к современному фольклору.

Как мы говорили ранее, темы стишков-пирожков диктуются последними событиями и инфоповодами, волнующими общественность. Но со временем пирожков становится так много, что все они не могут одинаково волновать интернет-публику. Какие-то ей интересны в большей степени, какие-то меньше. Можно сказать, что общество само «фильтрует» интернет-поэзию. Самые волнующие пирожки набирают популярность, а остальные забываются.

Здесь, как и в любом виде творчества важна оригинальность. Хороший пирожок должен волновать читателя.

забыв топор на месте казни

палач торопится назад

а мать кричит ему вдогонку

ещё бы голову забыл

©Н.Е.Ржавейко

Стишки-пирожки не просто сосредоточены на актуальных событиях (например, политических или на новостях из жизни звёзд эстрады). Авторы, пишущие их, при помощи иронии и острого слова несут в массы те мысли и идеи, которые могут помочь пережить тяжёлое время, жизненные невзгоды и так далее. И, конечно, сама жизнь даёт авторам идеи. В общем то можно сказать, что такая интернет-поэзия как стишки-пирожки создаётся самим обществом, восполняя потребность в смеховом освоении мира.

**Литература**

1. интернет-издание «Газета.ru» // https://www.gazeta.ru/
2. Щукина К.А., 2015, цит. по http://perashki.ru/Info/Rules/
3. https://poetory.ru/
4. http://perashki.ru/

**Принцип зеркальности в проблематике и поэтике романа Д. И. Рубиной «Почерк Леонардо»**

*Журавлева Полина, 10 класс, Гуманитарный лицей г. Томска*

Роман Д. И. Рубиной был написан в 2008 году в Иерусалиме. Он относится к трилогии романов, названных самой писательницей «романами о людях воздуха». Кроме романа «Почерк Леонардо», к числу таковых относятся «Синдром Петрушки» и «Белая голубка Кордовы». Романы объединены одухотворенными, сложными, меняющими мир вокруг, увлеченными своим «ремеслом» главными героями. Главные герои в трилогии странны как в буквальном смысле (Анна Нестеренко посвящает жизнь зеркалам и цирку, Захар Кордовин, будучи талантливым художником, создаёт подделки, иллюзии, кукольник Петя вообще занимается созданием «иной реальности»), так и в переносном смысле – герои отличаются своей инаковостью, «нездешностью».

Роман «Почерк Леонардо» состоит из 5 частей, каждая из которых делится на главы. Количество глав в частях – 5, исключая 1 и 2 часть, в которых 6 глав. Всего же в романе 27 глав.

Сам роман и каждая его часть сопровождаются эпиграфами, поэтому очень важно проанализировать систему эпиграфов. Эпиграфами к роману являются цитата из Библии: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до восхода зари», - и цитата из учения «О человеческой душе» Бенедикта Спинозы: «Итак, пусть никто не ожидает, что мы будем что-либо говорить об ангелах». Бенедикт Спиноза – философ, некоторое время ремеслом которого было изготовление оптических стекол методом шлифовки. Его изречение зеркально отражается на истинной сущности героини. Анна, конечно, человеческого происхождения, но все-таки её сущность неразрывно связана с чем-то высшим и ангельским, о чем не раз упоминается в романе, поэтому можно говорить о том, что второй эпиграф был использован автором в ироническом аспекте. Значимость эпиграфа из Библии раскрывается лишь к концу романа, в письме Сени к Анне.

Эпиграф к первой части – это наблюдение Чезаре Ломброзо про природу леворукости. Чезаре Ломборозо – психиатр, в своих трудах стиравший грань между гениями и сумасшедшими и выдвинувший теорию о «преступном человеке». Эта часть, включая эпиграф к ней, является своеобразной экспозицией и романа, и жизни главной героини. Автор рассказывает про детство Анны, Сеня, фаготист и возлюбленный героини, в своих письмах в этой части вспоминает свою юность, а Владимир, бывший муж Анны, описывает её характер и внешность следователю Роберту, что помогает читателю составить начальное представление о ней. Эпиграф к первой части романа зеркален по отношению к содержанию этой части. Анну нельзя назвать ни сумасшедшей, ни преступницей. Гениальность же только начинает проявляться в ней. Учитывая теорию Ломборозо о связи гениальности и сумасшествия, «светлый ум» Анны – противоположность, «зеркало» смысла эпиграфа.

В эпиграфе ко второй части романа приведен фрагмент из сочинения Анри Дюшена «Об учениках-амбидекстрах». Именно в этой части в жизни Анны появился Элиэзер, ставший её учителем, усиливший увлеченность зеркалами и сумевший прочесть её почерк.

Эпиграф к третьей части звучит так: «... но лишь боги могут положить предел вольностям нашего ума. Если же они не желают вмешиваться, мы принуждены выдумывать свои собственные законы или в страхе ходить по пугающему бездорожью свободы, мечтая найти опору хотя бы в запертых воротах, хотя бы в глухой стене». Третья часть связана с началом карьеры Анны в цирке, с историей ее взаимоотношений с Владимиром, с поиском своего места в жизни, «опоры».

В четвертой части эпиграфом стала цитата из «Набережной неисцелимых» И. Бродского: «...зеркала отказывались вернуть тебе твое лицо <…>». В этой части описаны одни из самых трагичных событий в жизни Анны: она вспоминает смерть отца, видит самоубийство своей знакомой, пытается помочь семье, в которой украли дорогую скрипку Страдивари, но зеркала ей «показывают», что инструмент был украден членом этой счастливой, добродушной семьи; Анна снова встречает «альбиноса в рыжей тирольке», то есть Абрама, на канатной дороге в Рюдесхайме, видит смерть своей самой близкой подруги, Ариши. В этой части Анну «загнали к окну, вплотную к иллюминатору, дьявольскому жерлу, зазывному, алчному устью зеркалья» [3, с. 380]. Деструкция сознания Анны практически достигает предела.

Эпиграфом к последней части «Почерка Леонардо» является фрагмент песни «Лили Марлен», которая тесно связана с образом Сени. В этой части происходит последняя встреча Анны с Абрамом, её «вознесение», смерть Сени. Крайне важным в пятой части стоит считать последнее письмо Сени к Анне, в котором он приводит сюжет из Бытия: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до восхода зари», который станет эпиграфом и ко всему роману. В заключительной части Анна прекращает бороться и, как написано в эпиграфе: «Кончатся снаряды, кончится война».

В «Почерке Леонардо» есть 3 пласта повествования. Первый связан с историей жизни Анны, рассказчиком в этих главах является Автор. Второй относится к разговору Владимира, бывшего мужа Анны, со следователем Интерпола Робертом. Третий же – своего рода подобие эпистолярного романа, письма Сени к Анне. То есть взгляд на главную героиню открывается с трёх точек: Автор, Владимир и Сеня. Эти три взгляда являются зеркалами жизни Анны. Рассказчики способны лишь частично понять натуру Анны и её трансцендентную сущность, однако, благодаря нескольким точкам зрения читателю открывается более полная картина как внешних событий, происходящих в её жизни, так и внутренних переживаний главной героини.

Сакральное число 3 присутствует в романе не только как количество рассказчиков, но и как количество встреч Анны и Сени до их воссоединения («Она явилась ко мне в гостиничный номер. Я открыл дверь на разделительный троекратный стук – этакие многозначительные удары судьбы, тема Рока» [1, с. 173]). В описании временных промежутков или количества автор чаще всего использует числа 2 или 3. Например, Анну взяли в приёмную семью в возрасте трех лет, она планировала свою жизнь «на три года вперёд», Сеня в одном из писем говорит, что не видел Анну 3 месяца и т.д.

Примечательна этимология имён в романе. Рубина упоминает об имени главной героини в «Одиноком пишущем человеке»: «Так же долго искала имя для героини романа “Почерк Леонардо” – циркачки и провидицы, зеркальной души. С именем было просто: Анна. Болевое, трагическое, к тому же зеркальное – как ни прочитай его: справа налево или слева направо. А в фамилии Нестеренко много всякого слилось: и Нестор святой и светлый, нестираемость образа, и оперение ангела» [2, с. 333]. Дар Анны имеет божественную, сакральную природу, соответственно, то, что она «видит в своих зеркалах» по определению является истиной. Анна способна «глаголить истину», говорить божественное «Слово». Фамилия главной героини, унаследованная от биологического отца – Месин, искаженный вариант фамилии «Мессинг». Отец Анны был наперсточником, предполагаемым потомком Вольфа Мессинга. В массовой культуре Мессинг считается провидцем, способным увидеть прошлое, читать и внушать мысли, прозревать будущее, управлять своим организмом, доводя его практически до состояния смерти. Автор объясняет способности Анны в том числе и таинственным родством с Мессингом.

Имя Элиэзера же восходит к евангельскому Лазарю. Фиравельна, «бабушка и глава семейства», говорила, что это имя переводится как «Бог в помощь!». Элиэзер действительно во многом помог Анне. Он говорил про неё: «Это – моя душа в зеркальном отражении...» [3, с. 405].

Абрам, брат Элиэзера, «был хозяином положения», принимал решения за него, фактически заменяя ему отца. Само имя «Абрам» происходит от имени «Авраам», упоминающегося в Библии как родоначальника еврейского народа. Однако Абрам в «Почерке Леонардо» обладает не созидательной силой, а разрушительной. Он – воплощение зла в романе, Сеня однажды сравнивает его с «дьяволом». Авторской точке зрения, пожалуй, очень близка пушкинская формула: «Гений и злодейство – две вещи несовместные». Поэтому и Анна страдает от того, что приносит людям зло, несмотря на свою благую природу – это глубоко претит ей, разрушает её личность, порождая двойничество. Абрам как воплощение зла губит гений Элиэзера: « <...> его гений, его доверчивую и трогательную суть затоптал ревнивый и жестокий белый оборотень» [3, с. 407]. Именно Абрам с самого детства Анны становится для неё главным страхом, и каждое столкновение с ним приводит её в ужас. Образ Элиэзера, который учит детей, выражает созидательность, образ Абрама же – деструктивность, и усиливает мотив зеркальности в романе: «У меня брат – близнец, но абсолютно оригинальный. Такое мое отражение в ирреальном зеркале» [3, с. 143]. В характере взаимоотношений Элиэзера и Абрама можно заметить библейский сюжет о Каине и Авеле. В таком случае Элиэзер – Авель, а Абрам – Каин. Хоть и фактически жив остался Элиэзер, но духовно он уже был «убит» своим братом, который словно воплотил слова Каина: «Не знаю, разве я сторож брату моему?».

Имя Марии, удочерившей Анну, так же символично. Оно отсылает к Деве Марии, Богоматери. Стоит упомянуть эпизод, в котором Толя, муж Марии, сравнивает любимую женщину с Богоматерью. Однако Мария не смогла смириться с ангельской сущностью Анны и принять её. Более того, она с самого удочерения Анны чувствовала, что будет страдать из-за этого, но не смогла сделать другого выбора. Кажется, будто и здесь Анна бессознательно проявила свой дар.

Главная героиня, продолжив существовать в «Этом» мире, а не в «Ином», априори не могла быть свободной. Трагизм реализации дара Анны в невозможности от него отказаться и необходимости его принятия вопреки всему. Она прозревает в будущем то, что становится деструктивным и для её собственного сознания, и для сознания других людей. Зеркала Анны, безусловно, являются для неё способом познания мира и самопознания, выполняют гносеологическую функцию, однако Анна не выбирает, что ей суждено познать, а что – нет. Конечно, она пытается контролировать свой дар и бороться за самостоятельность личности: «Нет... Нет! Ты можешь убить меня, сказала она беззвучно этой непостижимой чудовищной силе, можешь сломать меня, раскрошить на кусочки. Можешь в пыль меня стереть. Но и только. Ты больше не потешишься... Не развлечешься мною» [3, с. 285]. Чем бо́льшие усилия к освобождению прикладывает Анна, тем сильнее страдает от «непостижимой чудовищной силы». Ей доступны сверхъестественные способности, вызванные вмешательством высших сил, которые порождают раздвоенность человека. Сознание своей двойственности исключает цельность личности, что приносит страдания. «Ты была едина в двух лицах: Ты билась сама в железных клещах Невидимого и беспощадной хваткой держала того, кто был к Тебе ближе всех» [3, с. 447]. Ф. М. Достоевский писал про двойничество: «Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству» [1, с. 600]. Пожалуй, для Анны наличие внеземного дара было исключительно мукой. Божественное происхождение и земное существование в данном контексте совместимы только в случае жертвенности натуры, несущей такие качества. Главная героиня пыталась облегчить свои страдания (скорее неосознанно) несколькими способами: отречение от большей части материального, побег в «перевернутую» реальность, то есть цирк, и так далее. Цирк – это то место, где Анна, благодаря своему дару, может управлять событиями, контролировать их. Например, спасать каскадёров от падения. В реальности же, наоборот, «Некто», трансцендентные силы управляют её жизнью и сознанием, чему она отчаянно сопротивляется. Побегом от деструктивной реальности становится цирк с его системой перевернутых отношений, которые, с одной стороны, обнажают сущность, и, с другой стороны, позволяют сыграть роль, надеть маску.

Героиня «неприкаянная», у неё нет Дома – она постоянно перемещается в пространстве и нигде не задерживается надолго. Она отдаляется от материального мира и всегда отдаёт предпочтение духовному, невещественному: «Вот уж чего никогда мне не было жалко – бумажек, денежной трухи... Зеркала – вот что меня волновало. Вот моя суть...» [3, с. 412], «Короче, она всегда плевала на то, что называется материальным благополучием» [3, с. 41], «Вообще она своеобразно жила – то там, то сям, то здесь, то вообще нигде» [3, с. 42].

Двойничество связано не только с самовосприятием Анны, но и с восприятием её социумом, однако в несколько в другом аспекте. Героиня играет парадоксально противоположные роли в жизнях людей, в чём тоже выражается зеркальность. Для большинства персонажей романа Анна и её дар связаны с инфернальными мотивами. Например, когда Анну вот-вот заберут из детского дома, «душевная соседка Шура» крестится, но случайно делает это в отзеркаленном направлении: «Вдруг Шура поняла, что ошиблась в направлении, и похолодела: да не так, а так! Трижды сплюнула через левое плечо и столь же истовым замахом положила на широкую грудь крест правильный. Она боялась скрипнуть паркетиной, кашлянуть. Боялась, что дело сорвется и девочку не увезут. Но пуще всего – пуще смерти своей – она боялась самой девочки» [3, с. 23-24]. Затем одногруппники будут считать её «ведьмой», подруга Женевьева вовсе попытается убить её как раз-таки из-за дара Анны. Но для Владимира, Сени и автора Анна – ангел. Владимир считает, что Анна спасла его, Сеня не смог жить без неё.

Частые упоминания неба и воды, вероятно, символичны. Они связаны именно с образом главной героини и её дуальностью. Если небо – это высь, место, где обитают ангелы (которым являлась Анна для Сени, Владимира и автора), символ свободы, то вода – бездна и в то же время безграничность бытия, его законов, возможность выбора. «Сфера небесная и сфера морская двумя зеркалами отражались друг в друге до самозабвенной обоюдобездонной голубизны» [3, с. 20]. Чем сильнее становится дар Анны, тем хуже она видит небо, оно становится мутным. Вода и небо будто сжимаются, уменьшая возможность выбора пути и ограничивая её в практически безальтернативном склонении к злу. Голубой, синий цвет подчеркивает божественность дара Анны, её сродство с бесконечностью и тягу обрести покой. Символично и то, что Анна растворяется между водой и небом: «... понеслась по зеркальному коридору между черным, сверкающим огнями заливом Святого Лаврентия и черным заливом золотого салютного неба...» [3, с. 432]. Синий цвет так же связан и с образом Маши. В начале романа она смотрит в зеркало: «А выше и глубже поднималась голубизна небесной пустоты, то есть отражение сливалось со своим производным, истаивало в небытии... Вдруг это испугало ее» [3, с. 15]. Раз стихиями, неразрывно связанными с Анной, являются небо и вода, а Машу эта «распахнутая бездна» пугает ещё до удочерения, то дальнейшее неприятие Марией дара приёмной дочери и затем потеря рассудка являются логичным развитием сюжета. Машу пугает дар Анны, а потому она не может осознать его божественную, ангельскую природу, видя в этом проклятье. Стоит заметить, что на полотнах Возрождения Богоматерь изображается в синем облачении, «служащем материальным воплощением ее божественности» («Тайная жизнь цвета» Кассия Сен-Клер). Сам роман же заканчивается предложением: «... там глубокими синими зеркалами распахнулись два небесных озера, чарующе медленно меняя линии берегов...» [3, с. 458].

**Литература**

1. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. - СПб.: Наука, 1996. - Т. 15. 855 с.

2. Рубина Д. И. Одинокий пишущий человек. - М.: Эскмо, 2020. - 608 с.

3. Рубина Д. И. Почерк Леонардо. - М.: Эскмо, 2020. - 464 с.

4. Сен-Клер Кассия Тайная жизнь цвета. - М.: Бомбора, 2020. – 320 с.

**Феномен двойничества в фольклоре негидальцев (на основе сатирической сказки «Хитрец и Силач»)**

*Замышевская Арина, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Негидальцы – один из самых немногочисленных народов тунгусо-маньчжурской группы [7, c. 3], в связи с чем многие исследователи, например, Д.В. Янчев [11], В.И. Цинциус [7], М. Хасанова [6], посвящали им свои работы. На данный момент фольклор народа можно считать достаточно изученным, поскольку описана его жанровая система, герои и составлены сборники произведений, однако есть аспекты, которые до сих пор не были рассмотрены. Именно таким и является феномен двойничества.

Сначала стоит сказать, что в основе миропонимания негидальцев находилась концепция трех стихий: неба, воды, тайги [7, c. 6]. Весь окружающий мир населяли духи. Духи неба могли ниспослать удачу на охоте на пушного зверя и на копытных [10, c. 534-536]. Обрядовый цикл был связан с хозяином горной тайги – им являлся медведь [3; 10, c. 536]. Существовал и хозяин воды, влиявший на успешную рыбную ловлю [10, c. 535]. Трехчастная система Вселенной тоже влияла на мировоззрение народа: выделялся верхний мир – небо, средний мир людей, нижний мир, куда уходили души умерших [5, c. 87].

Фольклор негидальцев разнообразен в отношении и жанров, и средств художественного исполнения. Два крупнейших эпических жанра – талун и улгу(й) [6, c. 233-234]. Талун – произведения с вымышленным содержанием [7, c. 5], тогда как улгу(й) описывает действительно происходившие события, в связи с чем улгу представляют собой сухой, краткий канонический текст [7, c. 6].

Рассматриваемое здесь произведение «Хитрец и Силач» – сатирическая сказка, относящаяся к жанру талун. В сатирических сказках обычно развивается тема добычи жены хитростью, противопоставляются умный и глупый герои, часто содержатся элементы чудесного, и в этом плане – за исключением элементов чудесного, которые полностью отсутствуют в сказке – «Хитреца и Силача» можно признать классическим экземпляром негидальского фольклора.

Сюжет сказки прост: в одном селении живут два человека – Хитрец и Силач, их быт и семьи абсолютно одинаковы; однажды Хитрец придумывает, как можно легко добыть еду и просит Силача украсть свинью, после чего обманывает последнего и присваивает добычу себе, но Силач случайно убивает его мать. Далее все затеи Хитреца, неизменно оканчивающиеся успехом, Силач пытается повторить, но у него ничего не получается, и, в итоге, его убивают. Герои изначально являются двойниками, их действия описываются параллельно, сюжетные линии противопоставляются, и так возникает феномен двойничества.

Феномен двойничества рассматривается как результат античного дуалистского взгляда на человека, то есть восприятия его как существа, сочетающего в себе разумное и животное, бессознательное начала [2]. Мифологическая основа двойничества обладает такими художественными особенностями, как наличие в культуре народов одновременно национальных героев и трикстеров, причем нередко трикстеры проходят своеобразный обряд инициации и превращаются в тех самых героев (например, самооскопление Дяйку в фольклоре нганасан [4, c. 31-36]); непременная связь персонажей с потусторонним миром [1, c. 5] и параллельное изображение двух героев-антагонистов в однотипных ситуациях, занимающее в системе феномена особое место. Философская основа феномена отражается в существовании дуальных моделей [1, c.5]: ум – глупость, радость – гнев, белое – черное.

В данной сатирической сказке олицетворением разумного, рационального начала является Хитрец. Герой изобретателен, всех успехов он добивается исключительно своим умом, продумывая все свои действия. Он чтит обычаи, однако его отношение к системе миропонимания народа нельзя назвать слепой верой, поскольку религию он использует в своих целях. Так, после возвращения Силача с украденной свиньей и спора о добыче он готовит мольбище – место для жертвоприношений, именуемое алачинка [10, c. 533], соблюдая все предписанные правила (варит буду, разводит костер, уважительно обращается к небу), однако прячет под деревом свою мать, чтобы она произнесла фразу, выгодную для Хитреца, имитируя тем самым волеизъявление неба. Но герой не учитывает поведение двойника, поскольку тот непредсказуем, и его мать погибает от удара палкой, предназначавшегося голосу под деревом.

Любую сложившуюся ситуацию Хитрец способен использовать в своих интересах. Мертвую мать он наряжает богатой невестой и отправляется хитростью добывать себе жену. Подстраивая «убийство» прекрасной дочерью старейшины другого селения своей матери, он добивается выгодной женитьбы. В описанном эпизоде тоже проявляется двойничество, хоть и в менее выраженной форме: красавица девушка противопоставляется богато убранной матери героя, представленной в качестве богатой сестры-невесты. Двойник девушки исчезает, утонув в проруби, что неслучайно, так как замерзшая вода имеет тесную связь с зеркальностью, которая тоже относится к феномену двойничества.

Важно отметить, что Хитрец почти никогда не показывает своих эмоций, но и не лицемерит. Сердится он лишь однажды, когда разговаривает со старейшиной после «убийства» сестры-невесты, и его поведение может быть объяснено по-разному. С одной стороны, изображаемая героем злость – умелая игра, часть задуманного плана, с другой – в данном диалоге выраженная злость искренняя, но относится она к Силачу.

Третью удачную затею (символика числа отражает концепцию трех стихий и трехчастную структуру Вселенной, существовавшие в миропонимании негидальцев) герой организует уже вместе с женой: он добывает пушнину – ценный товар – и становится богачом. И его сюжетная линия завершается благополучно.

Силач олицетворяет бессознательное, животное начало. Он не обладает собственным мышлением, но очень эмоционален и, как показывает конец сказки, завистлив. Для него не существует моральных и нравственных границ, поэтому в ходе повествования именно он совершает все убийства и кражу. Первым страшным итогом действий Силача становится гибель матери Хитреца, о чем сам герой не подозревает до самого конца. Вторым – убийство собственной матери. Однако Силач выглядит комичным персонажем, и вот почему…

После случая с жертвоприношением небу Хитрец говорит Силачу только правду, раскрывая ему суть своих затей: мертвую мать обменял на красавицу жену, семь мешков угля – на семь мешков пушнины. Но в его руководстве слышна неприкрытая ирония: «Они там очень нуждаются в мертвых людях… Как до берега около деревни дойдешь, кричи: «Мертвого человека пришел продавать» [7, c. 148]. Силач увидеть в словах Хитреца насмешку не способен, поэтому все сказанное исполняет в точности. И со стороны его поступки смотрятся смешными, так как указывают на его наивность и глупость. Естественно, Силач обречен на неудачу: в первом случае он бежит от людей с топорами и ножами, во втором – его убивают.

Еще одной причиной неуспеха Силача является то, что он повторяет уже совершенные другим человеком действия, то есть везде сталкивается с наученными горьким опытом людьми, озлобленными на Хитреца. Поэтому весь гнев обрушивается именно на него.

В конце сказки оказывается, что Силач не был беден, так как «Хитрец богатством Силача разбогател» [7, c. 150], поэтому можно сделать вывод, что Силача погубила его зависть.

Функция героев-двойников заключается в том, чтобы показать, каких пороков следует избегать, и научить слушателей руководствоваться своим умом, ведь Хитрец достигает желаемого именно благодаря своей сообразительности. Контрастность образов делает их живыми и яркими, в диалоге друг с другом они раскрываются наиболее полно. Также противопоставление поведения героев выявляет, что аморальные поступки не приводят к добру.

Итог противостояния двух образов можно рассмотреть как торжество духовного, нематериального над физическим, причем побеждает именно хитрость, а не ум. Причина такого результата заключена в самой культуре негидальцев: необходимость существовать в системе строгих табу, которые, в основном, и помогали достигать успехов на охоте и в быту, приводила к стремлению найти способы избежать наказания за неисполнение того или иного запрета, что могли сделать именно сообразительные, хитрые, изобретательные люди.

В заключение стоит сказать, что наличие феномена двойничества в фольклоре негидальцев делает его интересным объектом для дальнейшего изучения, а формат сатирической сказки указывает на самобытность народа, сформированность нравственно-этических установок, а также на наличие саморефлексии народа в фольклоре.

**Литература**

1. Грудкина Т.В. Феномен двойничества в русской литературе XIX века (В.Ф. Одоевский, А.П. Чехов): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Т.В. Грудкина. – Шуя, 2004. – 19 с.
2. Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения [Электронный ресурс]: Парус. – 2014. – №34. URL: [litbook.ru/article/6964/](http://learn.arctic-megapedia.ru/mod/page/view.php?id=336) (дата обращения 12.04.2020).
3. Негидальцы [Электронный ресурс]: Негидальцы – один из коренных малочисленных народов Севера // Культура и история негидальцев. URL: <http://learn.arctic-megapedia.ru/mod/page/view.php?id=336> (дата обращения 12.04.2020).
4. Новик Е.С. Мифологическая проза малых народов Сибири и Дальнего Востока [Электронный ресурс]: Культурные герои / Е.С. Новик. URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/novik/007-010(Dejba-nguo).htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/novik/007-010%28Dejba-nguo%29.htm) (дата обращения 12.04.2020).
5. Скоринов С.Н. Космологические представления тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока России (XIX – начало XX в.): Л.А. Русова / Вестник ДВО РАН. – 2005, №2. – с.84-95.
6. Хасанова М.; Певнов А. Негидальцы: язык и фольклор [Электронный ресурс]: доклад. – Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers: 2003-02. – с.228-286. URL: [https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/bitstream/2115/57373/1/11Ne- gidalsRu.pdf](https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/bitstream/2115/57373/1/11Ne-%20gidalsRu.pdf%20)  (дата обращения 12.04.2020).
7. Цинциус В.И. Негидальский язык / О.П. Суник. – Ленинград: Наука, 1982.
8. Шренк Л.Н. Об инородцах Амурского края. В 3 т. Т.I. Части географическо-историческая и антропо-этнологическая / К. Веселовский. – СПб: Императорская Академия наук, 1883.
9. Шренк Л.Н. Об инородцах Амурского края. В 3 т. Т.II. Этнографическая часть. Первая половина: главные условия и явления внешнего быта / Н. Дубровин. – СПб: Императорская Академия наук, 1899.
10. Штернберг Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны / Л.Я. Штернберг. – Хабаровск: Дальгиз, 1933. – 740 с.
11. Янчев Д.В. Хозяйство и материальная культура негидальцев (вторая половина XIX – XX в.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук /Д.В. Янчев. – Владивосток, 2006. – 26 страниц.

**Постмодернистская игра в классики в романе Б. Акунина «ФМ»**

*Коврижина Александра, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Роман «Ф.М.» Бориса Акунина (наст. имя - Григорий Шалвович Чхартишвили) является примером постмодернистского текста. Автор сохраняет характерные черты постмодернизма: одним из основных компонентов будет являться ирония. Своеобразная «игра» с читателем является искусным приемом для выражения авторской позиции. Это наблюдается в названии глав современной сюжетной линии героев, в которой они разыскивают утерянную рукопись детективной повести Ф.М. Достоевского. Каждый фрагмент состоит из двух слов, начинающихся с букв «Ф» и «М» соответственно: «Форс-мажор», «Фигли-мигли», «Фата-Моргана», «Фантастический мир», и др. Разумеется, выбранные буквы проводят параллели с названием произведения «Ф.М.». В данном случае авторская позиция скорее соответствует идейному смыслу всех постмодернистских текстов: освобождение от навязанной структуры, свобода в стиле и выражении, а также начинает постмодернистскую игру в классики, на что прямо указывает имя – Фёдор (Ф) и отчество Михайлович (М.) русского писателя.

Детектив составляет значительную часть всего творчества Бориса Акунина. На протяжении нескольких лет Акунин создает единый литературный проект – причем проект детективный: все произведения так или иначе связаны с родом Фандориных. «Ф.М.» - лишь третья часть из серии книг «Приключения Магистра», повествующей о Николасе Фандорине, внуке Эраста Фандорина (серия романов «Приключения Эраста Фандорина»).

Борис Акунин использует при этом разработанный литературой прием найденной рукописи Ф.М. Достоевского, традиционную для русской литературы, и делает «Теорийку» основой detect в романе «магистерской серии» романов, при этом представляя ее читателю именно как сенсационно найденную рукопись классика. Таким образом, возникает взятый за основу текст Ф.М. Достоевского, но интерпретированный Борисом Акуниным. На первый план выдвинута сюжетная линия, в которой следователь Порфирий Петрович со своим помощником Заметовым пытаются найти преступника. Таким образом, Борис Акунин переводит идейное содержание «Преступления и наказания» на уровень жанрового канона детектива, создавая интерпретированный плеоназм.

Борис Акунин выстраивает свое произведение на эпистемическом сюжете, на котором основывается весь жанр детективного романа, а также более направлен на массовую литературу. Автор осуществляет переход от элитарной культуры классической литературы к виду массовой литературы, который направлен на больший круг читателей. Автор актуализирует идейное содержание «Преступления и наказания» Достоевского посредством иного социального функционирования романа в общей системе текстов. Именно в массовой культуре получается упрощенная, сведенная к средним нормам структура литературных жанров. В своей работе «Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления» Н.Н. Вольский выделяет несколько особенностей детектива:

* Погруженность в привычный быт. Читатель должен иметь исчерпывающее знание о происходящем, соответственно, должен понимать в каких условиях и атмосфере ведется сюжет.
* Стереотипность поведения персонажей. Поведения и психология персонажей должны быть типичны – герои лишены индивидуальности и в основном играют лишь свои социальные роли.
* Наличие особых правил построения сюжета. Существует несколько законов жанра, которые являются негласными для писателей. Например, таким законом будет являться то, что рассказчик, следователь не могут быть убийцами.
* Отсутствие случайных ошибок. Для полного представления сложившейся ситуации у читателя не должно возникать противоречащих вопросов, ответов. [2.C.4]

Таким образом, детектив – это жанр, в котором демонстрируется процесс диалектического снятия логического противоречия, предназначенный для большого круга читателей.

Писатель делит всю «Теорийку» на четыре части. Литературоведы (Л. Даунер, Д.С. Лихачев, В.Н. Топоров, и др.) уже давно отмечают значимость числа «четыре» в романе «Преступление и наказание»: квартира жертвы находится на четвертом этаже здания; Раскольников прячет украденные вещи во дворе, где строится четырехэтажный дом; убогая комната Мармеладова находится на 4-м этаже; полицейская контора находится на четвертом этаже здания, и Раскольников направляется к четвертой комнате. После преступления Раскольников четыре дня находится в бредовом состоянии. В истории воскрешения Лазаря, которую Соня читает Родиону Раскольникову, Лазарь был мертв четыре дня. История эта помещена в 4-м евангелии (Евангелие от Иоанна). О данной символике сделал вывод В.Н. Топоров: «Эта четырехчленная вертикальная структура семантически приурочена к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты и тем самым противопоставлена четырехчленной горизонтальной структуре (на все четыре стороны), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения. Этот второй, сакральный аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для «низкой жизни», снова обращен к архаическим схемам мифомышления и, в частности, к практике ритуальных измерений основных параметров мира. И у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его. Для приближения к ней, проникновения в нее необходима полнота жизни». [4.C.21-22]

При этом Борис Акунин сохранил в «Теорийке» основополагающие элементы сюжета романа Достоевского, стилизуя и дополняя их. Повествование в «Ф.М.» начинается с интерпретации текста «Преступление и наказание». Можно сравнить два отрывка:

|  |  |
| --- | --- |
| «Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съемной хаты в Саввинском переулке совсем мертвый. Весь в тряске, рожа синяя – краше в закрытом гробу хоронят. Время было за послеобеда, ну в смысле не после обеда, потому что обедать Рулет давно не обедал, кусок в горло не лез, а в смысле что солнце уже за середину неба перевалило.» - Борис Акунин «Ф.М.» | «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С - м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К - ну мосту.» - Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» |

Прямые текстовые совпадения показывают, что отрывок Акунина является реминисцентным использованием чужого текста, где главный герой существует как двойник Р.Р. Раскольникова: молодой человек, не имеющий материального благополучия, решается на противоправное действие, в результате которого происходит убийство. Помимо их отличия во влиянии на них атмосферы времени, у сколовшегося наркомана Рулета нет и быть не может никаких принципов – преступление – это деньги на дозу, в то время как образ Раскольникова отличается глубоким психологизмом и рефлексией.

Не только Рулет, но и все главные герои произведения являются пародийными аналогами героев Достоевского. Так, Николас Фандорин – ироническая версия следователя Порфирия Петровича. Николас Фандорин точно так же является следователем, пытающимся решить задачу. Их сходство проявляется в том, что Борис Акунин дает в своем произведении Порфирию Петровичу фамилию, которой герой был лишен у Достоевского. Порфирий Петрович принадлежит к роду Фондориных: «История рода, от которого происходил наш герой, довольно необычна. Согласно преданию, бытовавшему в семье, но не подтверждаемому никакими письменными свидетельствами, ибо все фамильные документы сгорели от пожара еще в первой половине предшествующего столетия, предком Порфирия Петровича был служилый немец хорошей крови, фамилия которого даже начиналась на «фон»»; «…басурманскую фамилию исковеркал и записал их «Федориными», а они по неграмотности проверить не могли». [1.C. 51]

Данный феномен подтверждает постмодернистскую «игру» автора с читателем. Разумеется, здесь можно провести аналогии с привычным Акунину родом Фандориных – различие фамилий состоит лишь в одной букве. Таким образом, автор хотел приблизить Порфирия Петровича к стандартным элементам детективного жанра своего творчества, кроме того, дать герою, принципиально лишенному фамилии в романе Достоевского и являющемуся порождением петровских преобразований, фамилию генетического сыщика, хотя и существенно сниженную. Как уже сказано, создавая свои романы, автор проводит связь с фамилией Фандориных. Соответственно, «Теорийка» не стала исключением, а стала доказательством независимости данного текста, доказательством того, что его нужно рассматривать как отдельное произведение, являющееся не только сюжетным компонентом.

Саша Морозова имела судьбу, сопоставимую с жизнью Сони Мармеладовой: продажа себя ради спасения своих близких и глубокий альтруистический подход к жизни, сопровождаемый постоянными эксцессами набожности.

По канону детективного жанра главный герой, следователь всегда должен иметь помощника, так, Заметов становится протообразом Вали. Пьянство Мармеладова и обсессия Морозова губительны для их семей. Другие существующие иронические модели: Моргунова/старуха-процентщица, мачеха Саши/мачеха Сони, и т.д. При этом одним из главных образов станет «фри-масон» Сивоха, который создает параллельную связь со Свидригайловым и его идеями.

Убийство старухи-процентщицы является основной отправной точкой сюжета как в произведении Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», так и в детективном романе Бориса Акунина «Ф.М.». Данный феномен следует воспринимать с учетом наложенных смыслов: в произведении Бориса Акунина теория Раскольникова присутствует, но она не несет в себе деструктивного влияния на своего носителя.

Преступление Родиона Раскольникова сопровождалось внутренней борьбой и постоянными размышлениями. Раскольников выдвигал теорию, в которой существовали особенные люди, которые имели право на независимость во всех своих действиях, и остальные, «твари дрожащие», которые являются лишь серой массой для избранных. Следствием детерминированности главного героя той средой, в которой он находится, стала глава, в которой Раскольников совершает двойное убийство: старухи-процентщицы и ее бедной сестры.

Борис Акунин отказывается от сложнейшего идейного содержания первого из романов Пятикнижия, размышлений, и большей части тем и мотивов всего произведения, максимально следуя детективному канону. Он оставляет совершенное убийство как центральное сюжетное событие, но с внесенными поправками: здесь меняется цель убийства, убийца и преступление приобретает новый смысл. Одной из явных отличительных черт является то, что Лизавета остается в живых, при этом, не играя важной роли в сюжетном ходе событий.

Лизавета стала образом, в котром развивалась евангельская тема в произведении Достоевского. Соня и Лизавета были крестовыми сестрами, т.е. они обменялись нательными крестиками, позже Раскольников приходит к Соне, которая отдает ему этот крест, и он отправляется вместе с ним на каторгу.

Любые благородные цели не должны достигаться столь низкими средствами, в этом случае ты поднимаешь руку «на ближнего своего» – чтобы это показать, автор создает сближение убийцы и его жертвы посредством духовного родства.

Борис Акунин принципиально меняет восприятие текста до такой степени, что убийство Лизаветы не имеет смысла: глава, в которой Порфирий Петрович разговаривает с выжившей называется «Пустое-с». Так, высказывание главного героя становится прямым выражением мнения Бориса Акунина. Лишенная условной евангельской святости Лизавета становится той, кем она, собственно, и была до евангельской романтизации Достоевским – умственно отсталой, «на всё согласной», с очень крепким черепом, сдающей рожденных ею детей в воспитательный дом.

Образ Лизаветы не единственный подвергся смысловой редукции в соответствии с жанром детектива. Так, существенно изменен образ Катерины Ивановны: от душевно больного образа с явными признаками истерии у Достоевского акунинская Катерина Ивановна приняла черты истеричности как сущность личности. Ее образ был снижен до импульсивности, раздражительности, пустого тщеславия и глупости.

Дуня же, напротив, освободившись от экзальтированности, приобрела весьма симпатичные черты. В романе «Ф.М.» девушка оставалась спокойной на протяжении всего произведения, что делало ее привлекательной особой в соответствии с системой образов в детективном романе.

Центральным в «Теорийке» становится образ Свидригайлова. В «Преступлении и наказании» Свидригайлов помимо того, что является двойником теории Раскольникова, но вместе с этим существует как самый противоречивый персонаж в романе. Все слухи относительно злодеяний Свидригайлова так и оставались подозрениями на протяжении всего сюжета. Достоевский никогда не говорил напрямую о совершенных преступлениях, при этом Свидригайлов не отрицал своей «темной» сущности, поэтому читатель вполне вероятно ссылается на слухи: «Действительно, я человек развратный и праздный...». [3.Ч.4.Г.1.С.309]

Противоречивость романного Свидригайлова заключается в том, что именно он, несмотря на всю низость своего характера, становится благодетелем в конце романа. После этого он совершает самоубийство – момент осознания героя, что ничего уже не сможет изменить.

При этом Свидригайлов имеет свою теорию, которую в последствие разовьёт Акунин в своём тексте:

|  |  |
| --- | --- |
| «...я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша. Единственное зло и сто добрых дел!...» – Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание» | «Если я за глухонемую и за лакея, да за мою Марфу Петровну трех смертоносных бацилл истреблю, то как раз три на три выйдет» - Борис Акунин «Ф.М.» |

В «Ф.М.» автор развивает теорию Свидригайлова и в соответствии с его системой ценностей доводит его до умышленных убийств без чувства раскаяния за содеянное. Акунин отказывается от противоречивости героя, которой нет места в детективном сюжете, и создает цельный, понятный читателю, образ воплощенного зла. Свидригайлов – доведенная до предела гордыня, презрение к людям у Достоевского, для которого этот герой обречен в то время, как сам герой понимает всю неизбежность одиночества. В «Ф.М.» Свидригайлов еще пытается что-то изменить: он верит, что его убийства пойдут людям на пользу – он сделает доброе дело, но его поступки диктуются потерявшим контроль разумом.

Таким образом, Борис Акунин в романе «Ф.М.» актуализирует идейное содержание произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», используя жанр детектива как прием воспроизведения упрощенного плеоназма. Борис Акунин ставит знак равенства между массовостью и исторической значимостью, не игнорируя идейную и эстетическую ценность произведения Достоевского.

**Литература**

1. Акунин Борис. Ф.М.– М.: Издательство АСТ, 2017 – Т.1

2. Вольский Н.Н. Работы по теории и истории детективного жанра // Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. – Н.: Легкое чтение, 1996 – С. 5-126

3. Достоевский М.Ф. Преступление и наказание. – М.: Эксмо, 2020

4. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления. («Преступление и наказание») – М., 1973

**Романтизм и реализм в своем соотношении в романе Стендаля «Красное и черное» (на примере образа Жюльена Сореля)**

*Крестьянинова Ульяна, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

«Красное и черное» – роман Стендаля (Мари-Анри Бейля, 1783–1842), выдающегося французского писателя-реалиста, опубликованный в 1830 году.

Сам Стендаль говорил, что пишет для «немногих счастливчиков», и безошибочно предсказал, что его оценят не раньше чем через пятьдесят лет. И действительно, при жизни автора было опубликовано лишь одно издание «Красного и черного». Отсутствие религиозного мировоззрения в этом романе (как, впрочем, и в иных сочинениях) и оппозиция религиозной власти убедили католическую церковь запретить сочинения писателя. Из-за этого известность роман «Красное и черное» получил лишь в последней трети XIX столетия [1].

Название вызвало множество споров, так как оно было глубоко новаторским, ибо названия произведений, как правило, объясняются текстом, где в том или ином виде содержится разгадка, в отличие от соотношения номинации романа Стендаля и повествования в нем. Существует множество вариантов толкований [3], среди которых выделим следующие: согласно мнению Ю.М. Лотмана, «Красное и черное» – символ двух карьер Жюльена Сореля, главного героя романа, – военной и духовной [2. С. 428–429]; по словам Б.Г. Реизова, в названии отражается символика двух ключевых сцен романа, окрашенных в красные и черные тона: собираясь стать наставником детей мэра, Жюльен видит красные отсветы в церкви; в финальной сцене его красную кровь проливает палач в черном [4. С. 170–186]; наименование может символизировать две разных любви героя – к Матильде де Ла-Моль и Луизе де Реналь соответственно; наконец, перу Стендаля принадлежит неоконченный роман «Люсьен Левен», или, по-другому, «Красное и белое», где главный герой – благородного происхождения, что и означает «белое». Иначе говоря, черный цвет связан с происхождением Жюльена. Синтезируя эти коннотации, констатируем, что название романа репрезентирует противоположные стороны мира, дихотомически в нем объединяющиеся, что, в свою очередь, служит «ключом» к пониманию смысла произведения. На этой предпосылке и строится настоящее исследование, в котором предпринимается попытка выявить и проинтерпретировать роль и значение романтического начала в шедевре реалистического психологического романа.

Стендаль писал, что создал «философское повествование», где изображена Франция такой, какой она являлась в 1830 году. За основу сюжета был взят отчет о деле Антуана Берте в «Судебной газете» (1827) и дело Адриана Лафарга (1829). Антуан Берте, сын кузнеца, устроился наставником в дом буржуа Мишу и стал любовником его жены, которая впоследствии расстроила его брак, после чего он попытался застрелить ее и себя в церкви. Попытка не увенчалась успехом, но Берте был приговорен к казни. Лафарг же – это краснодеревщик, убивший любовницу из ревности [1]. Стендаль увидел в этих историях и их основных фигурантах нечто большее, нежели тривиальные преступления и банальных преступников соответственно. Он прозрел в последних героев настоящего, стремящихся к тщетному самоутверждению вопреки устройству общественной системы, что и позволило сделать их прообразами героя «Красного и черного».

Как известно, Стендаль является основоположником психологического романа во Франции. Сюжет в психологическом романе служит для раскрытия характеров персонажей, их изменений, душевных переживаний и движений. При этом направление, в русле которого написан роман, – реализм, который ставит целью правдивое воспроизведение действительность. Активное присутствие авторского начала (пусть и характерное не для одного лишь Стендаля – вспомним повествовательную манеру «икон» реализма Чарльза Диккенса в Англии и Льва Толстого в России) отчасти является отходом от реализма, поскольку автор как бы пропускает через себя все события, показывая их с собственной точки зрения; предположим, что это – черта повлиявшей на писателя романтической эстетики, тем более, черта эта в романе далеко не единственная.

Сюжет разворачивается в городке Верьер. Верьер – живописный город, с северной стороны защищенный высокой горой. Поблизости протекает река Ду. И горы, и движущаяся вода – символы романтической свободы. Главный герой по-настоящему ощутил ее, сидя на горе с хлебом: «Почему бы мне не переночевать здесь! – сказал он себе, – у меня есть хлеб и я свободен. При звуке этого великого слова душа его загорелась, притворство его не позволяло быть собой даже у Фуке [речь идет о друге героя. – *А. К.*]» (здесь и далее текст романа «Красное и черное» цитируется по: [5] без указаний номера страницы).

Главного героя, Жюльена Сореля, автор наделил некоторыми собственными взглядами и биографическими чертами, как это свойственно романтикам. Так, Жюльен сопровождал Наполеона во всех его походах в Италии, так же, как сам Стендаль. Вспомним здесь, что Наполеон – яркая личность XVIII–XIX веков, образец человека эпохи Романтизма. Он, будучи простым военным, смог в ходе переворота стать консулом Франции, иными словами, у Наполеона получилось самому изменить свою судьбу. Сам Стендаль так характеризовал своего кумира в период после итальянского похода и накануне прихода к власти последнего: «Даже жизнь частного лица, и та для него была полна опасностей; в славе, его окружавшей, и в его манере держать себя было нечто необычайно романическое, необычайно увлекательное…». Авторитет Наполеона сопровождал Жюльена и из-за то, что именно он дал ему те знания, которыми впоследствии пользовался главный герой: знания латыни герой получил во время наполеоновских походов: «Этот либерал обучал латыни сына Сореля и оставил ему множество книг, которые привез с собою». После падения Бонапарта военная карьера, о которой так мечтал Жюльен, оказалась невозможной. Единственной дорогой к достижению целей была карьера священника. Жюльен знал теологию и латынь, потому он стал наставником детей мэра упомянутого города Верьер.

Общество Верьера состоит по большому счету из богатых помещиков. Каждый из верьерцев думает лишь о деньгах, которые они получают («…приносить доход – в этих словах воплощен образ мыслей огромного большинства всех его обитателей»), а также – о доходах города, которые растут с приездом туристов: «Приносить доход – вот довод, решающий все в этом маленьком городе, показавшемся вам таким красивым. Чужестранец, прибывающий сюда, плененный красотою окружающих Верьер прохладных зеленеющих долин, воображает вначале, что его обитатели восприимчивы к прекрасному; они очень часто говорят о красоте своего края, но нельзя отрицать, что они придают этому большое значение; но лишь потому, что эта красота привлекает иностранцев, деньги которых обогащают трактирщиков, а вследствие этого приносят доход городу». В условиях, при которых главное в городе – это доход, Жюльен как сын обычного лесопильщика сможет свободно жить, лишь занимая высокое положение в обществе, имея соответствующее статусу жалование.

Находясь в семинарии, Жюльен духовность, являющуюся целью жизни семинаристов, видит лишь способом достижения своих корыстных целей – богатства, в то время как мечты героев-романтиков всегда высоки и связаны с нематериальными ценностями. Поэтому «двоемирие», присущее положению главного героя, отнюдь не романтическое и лишь представляется таковым на первый, не особо внимательный взгляд; на самом же деле все его стремления формируются под влиянием среды, а не вопреки ей, как в эпоху Романтизма.

Действительно, несмотря на жажду свободы, достижение ее видится Жюльену лишь путем приобретения материального благополучия и социального положения. Свобода напрямую связана с богатством, что репрезентирует совсем не романтический извод понимания первой. Для героя быть свободным – значит не зависеть от ненавистного общества, забыть притворство, сопровождающее его всю жизнь. Свобода – это укрытие для Жюльена от всего мира, где ему приходится лицемерить. Но сам себя Жюльен зачастую видит романтиком и пытается утвердиться как романтик, ставя свои стремления превыше всего: так, поначалу он использует любовь Луизы де Реналь, чтобы насмехаться над мэром. Ночью он посещает ее комнату, не задумываясь о последствиях, что их могут ожидать: «– О господи! Если мой муж услышал шум, я погибла. – Вам было бы жаль жизни?»; снисходительность фраза – знак эгоистичности героя.

Образ госпожи де Реналь – это образ наивной и невинной женщины, который ей самой не нравится: «И кокетство, и притворство были ей чужды». И хотя притворство не было близко Луизе де Реналь, именно притворством Жюльен добился ее: «Эта женщина не может меня презирать; в таком случае, – сказал он себе, – я должен поддаться чарам ее красоты; я обязан перед самим собою сделаться ее возлюбленным», т.е. должен играть роль возлюбленного.

Вторая любовь Жюльена, Матильда де Ла-Моль – дочь богатого помещика, «белокурая и хорошо сложенная»; акцент на внешности здесь не случаен, что доказывается тем, что при первой встрече Жюльен сравнивал ее глаза с глазами Луизы, но «не имел достаточно опытности, чтобы различить, что глаза мадемуазель Матильды порою вспыхивали насмешливым огоньком, тогда как глаза госпожи де Реналь, оживлявшиеся при рассказе о какой-нибудь несправедливости, пылали огнем страсти или великодушного негодования». Это сравнение вскрывает чувства, которые Жюльен до сих пор испытывает к Луизе.

В своих рассуждениях Жюльен говорит о Матильде: «Да, она красива! – продолжал Жюльен, сверкая глазами. – Я овладею ею, а потом уйду, и горе тому, кто попытается мне помешать!». Это эгоистическое стремление раскрывается и далее – автор описывает их взаимоотношения, показывая, что любовь между ними – неискренняя: «Не было ничего забавнее диалога этих двух любовников; сами того о не сознавая, они испытывали друг к другу чувство живейшей ненависти». Для Жюльена Матильда – лишь средство самореализации.

И в какой-то момент он практически достигает своей цели. В случае женитьбы на Матильде де Ла-Моль ее отец обещает ему титул, но Луиза де Реналь помешала свадьбе с Матильдой, и Жюльен совершил покушение на ее жизнь.

«Две любви» Жюльена являются прямым доказательством того, что в главном герое есть страсть, присущая романтику, но он готов изменить ей во имя достижения своей весьма очевидной цели, читай – ради выгоды. Так романтическое и прагматическое начала сталкиваются в герое, который пусть личность и выдающаяся, но отнюдь не романтическая, «гениальная» натура.

Жюльену предложили смягчить наказание, если он извинится, но принести извинения значит подчиниться требованиям ненавистного общества – и герой отказывается, тем самым подписывая себе смертный приговор и все-таки возвышаясь над исключительно материалистической, приземленной жизнью: «Я был честолюбив и за это не хочу себя порицать».

Таким образом, романтизм проявляется в гордости и эгоизме главного героя, авторитетом Наполеона в его глазах и стремлении к свободе – пусть последняя и воспринимается им в ключе, отличном от романтического преклонения перед универсалистским, философско-абстрактным ее пониманием как метафизической, высшей ценности, и осознается как неподчинение социуму. Но главной проблемой является то, что Жюльен лишь видит себя романтиком и пытается утвердиться в этом, на самом деле им не являясь: «Ты знаешь, я люблю лесную прохладу и спокойствие, ведь ты даже обвинял меня в романтизме».

Жюльен и его стремления сформированы окружающей средой – к пониманию чего временами «прорывается» и сам герой, отнюдь не чуждый рефлексии: «Заметно влияние моих современников, – сказал он громко с горьким смехом». Он пытается порвать с ней связь, но вместо этого сводит себя в могилу.

Романтизм очевидно оказал влияние на Стендаля. Долгое время его кумиром был Наполеон, а в выработанном стиле написания романа в центре произведения остался страстный персонаж, не могущий смириться с мыслью об определяющем влиянии на него среды. Но, используя черты романтизма в романе, автор заявляет, что пришла эпоха реализма, и все выдающиеся личности рано или поздно драматически осознают свою детерминированность средой.

**Литература**

1. Красное и черное [Электронный ресурс]. – URL: https://culture.wikireading.ru/36023 (дата обращения: 12.03.2021).

2. Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Таллинн, 1993. – Т. 3.

3. Мильчина В. 7 секретов «Красного и черного» [Электронный ресурс]. – URL: https://arzamas.academy/mag/805-stendal (дата обращения: 12.03.2021).

4. Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. – Л., 1970.

5. Стендаль. Красное и черное / пер. с фр. А. Чеботаревской. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 560 с.

**Сложные архетипы в постмодернистском мюзикле «Hadestown»**

*Купчинский Владислав, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Гайдин Б. Н. дает определение термину «архетипы» — или же, как он их называет, «вечным образам», «константам культуры» —, как художественные образы, широко используемые в искусстве и сохраняющие свою актуальность в разные исторические эпохи благодаря сочетанию смысловой емкости и неисчерпаемости, высокой духовно-эстетической ценности, поливалентности, особой степени целостности, позволяющей им выполнять для субъекта ориентирующую функцию в социальной и культурной действительности. Они выступают в формах образов-персонажей, образов-вещей и символов, вечных вопросов, вечных сюжетов, крылатых слов. [6] Таким образом, он обозначает ценность архетипа не только как литературного явления, но и как концентрата культуры, универсального духовного ориентира. Тогда, архетип, актуальный сам по себе, воплощаясь в искусстве, актуализирует и его, наполняет его дополнительными смыслами, а значит, является продуктивным для постмодернистской эстетики. Кроме того, суть вечных образов состоит в том, что они объединяют весь историко-культурные процесс: они проявлялись и в древнейшей культуре, и находят выражение и в современном искусстве, например, в мюзикле «Хейдистаун».

Автор сценария и песен мюзикла, Анаис Митчелл, начинает его писать в 2005 году, а в настоящем виде он доходит до Бродвея в 2019, и, получив 14 номинаций, выиграл в том же году в 8-ми, в том числе «За лучший мюзикл». [2] Высокие оценки критиков и овации зрителей свидетельствуют о безусловной ценности произведения и актуальности его проблематики. Все нижеприведенные цитаты будут являться моим переводом мюзикла с английского.

В основе мюзикла лежит миф об Орфее и Эвридике, и принципиально важно, что этот миф является широко известным, то есть сюжетная модель героя, спускающегося в Загробный мир за своей возлюбленной, является архетипической, вызывает у зрителя определенные ожидания от героев и сюжета, к чему и обращается автор на протяжении мюзикла. А. Митчелл обращается к классическому жанру античного театра — трагедии, что обозначается не раз героем-рассказчиком, Гермесом: «Это печальная песня, это трагедия» [1. С.5], в речи героев не раз встречается предзнаменование предстоящей гибели Эвридики, вплоть до обстоятельств: Орфей обернется на нее (Эвридика в своей первой песне поет: «Люди оборачиваются против тебя, словно ветер» [1. С.10]), и, кроме того, зритель с самого начала осведомлен о финале, зная сюжет мифа.

Также важно, что автор выбирает особый нарративный стиль и использует кольцевую композицию с целью создания у зрителя впечатления, что он уже видел мюзикл, ему уже знакома рассказываемая история. Более того, появляется герой-рассказчик, Гермес, по словам которого эту историю он не раз уже рассказывал, а в начале и в финале роль рассказчика берет на себя каждый из персонажей, и, таким образом, они фактически выступают одновременно и в роли актера, повествователя и участника событий. Причем четвертой стены в театре как бы и не существует: герои могут напрямую обращаться к зрителю, задавать ему вопросы, начать посреди песни представлять членов оркестра. Граница между зрительским залом и сценой размывается, и театр переносится за ее пределы, вовлекая зрителя в повествование и охватывая всю жизнь.

Такой эффект достигается путем не только исключительно прямого обращения к зрителю, но и при помощи обращения к культурным ассоциациям. Тут работает и уже упомянутая сюжетная модель мифа об Орфее и Эвридике, идея побеждающей смерть любви, и другие элементы культуры Древней Греции (боги, хор, река Стикс, Подземное Царство). Но каждая художественная деталь в мюзикле осложняется переплетением разных культур: с элементами культуры Древней Греции переплетается культура Америки начала XX века, типичные для нее составляющие: джаз, бары, разделение на классы, индустриализация. Возникают и конкретные образы из реальной жизни тех времен: многие герои, в частности боги, одеты в наряды времен Великой Депрессии [3], появляется упоминания о Тюрьме СингСинг, действовавшей в то время [5].

Весь предметный мир в помещении театра является одновременно и искусственным, декорацией, и реальным для произведения и его героев. «Хейдистаун» идет еще дальше: каждый предмет, а, следственно, и все пространство, помещается и в мифическую, и в обыденную реальности мюзикла, в том числе и сцена: она одновременно напоминает и греческий амфитеатр, и сцену Ново-Орлеанского бара 20-х годов прошлого века. [4] Далее, Стикс, в древнегреческой мифологии река, окружающая Царство Мертвых, в мюзикле является стеной, «Рекой из камней», сам Подземный Мир — городом, Хейдистауном, в котором живут вместо теней Рабочие – «мертвые для мира. Существующие наряду с фабриками, электросетью и поездами боги и античные традиции связывают прошлое и настоящее, во-первых, указывая на вечность и актуальность истории, а во-вторых, составляют основу не только сюжета, но и композиции мюзикла.

Начинаясь с «Дороги в Ад» [1 С.1], сюжет заканчивается на репризе этой песни, и все те же герои, что и в начале, выходят на сцену, повторяя те же слова: мюзикл будто бы начинается заново. Рефреном звучат слова Гермеса: «Это старая песня, и мы споем ее снова», и поют ее снова лишь для того, чтобы надеяться, что на этот раз финал окажется счастливым, хотя все и знают, что «это печальная песня, это трагедия».

Кроме того, благодаря особым культурным символам и их равноправному существованию в пространстве мюзикла создается некоторая диалектичность толкования элементов сюжета. Например, показателен эпизод смерти Эвридики и ее попадания в Аид. Во-первых, в отличие от мифа, где ее жалит змея, Эвридика сама решает спуститься в Загробный Мир — здесь Хейдистаун, получив от Аида билет на поезд до него: две монеты. В этом эпизоде происходит расслоение реальности на мифическую и обыденную, из-за чего невозможно сказать, умирает Эвридика или просто уезжает в Город-Под-Землей.

С одной стороны, в обыденной реальности она действительно садится в поезд, но, с другой - в мифической появляется множество важных деталей: две монеты в руке Аида являются аллюзией на древнегреческую традицию захоронения мертвых, а также он указывает на то, что вокруг Эвридики «кружат змеи и стервятники», и в этот же момент к ней подходят Судьбы — предзнаменования смерти героини. Таким образом концентрат культурных параллелей создает ряд диалектичных толкований одного и того же сюжетного элемента, и произведение не дает четких пояснений: наоборот, Гермес скажет об Эвридике в Хейдистауне: «... Вместо этого она была мертва. Ну, по крайней мере, мертва для мира» [1. С.66].

Анаис Митчелл обращается к третьей культуре, и тогда в мюзикле появляется третья реальность: христианская. Она принципиально важна в мюзикле, так как именно она скрепляет все сюжетные пласты и действует одновременно с другими двумя. Христианство особенно продуктивно в этой роли, так как само наполнено парадоксальными единствами: главная в нем фигура, Иисус Христос, является одновременно человеком и Богом; Он умирает, чтобы жить вечно в Отце. Сюжетная модель спуска в мир мертвых и последующий выход из него объединяют и миф, и Евангелие, в обоих случаях из смерти рождается жизнь именно благодаря любви — в обоих случаях это история о любви, которая была сильнее смерти.

Христианская реальность проявляется не столько в сюжетных моделях, сколько в символике, игре слов, аллюзиях, вплетенных в повествование: например, Судьбы используют «перевернутые» стихи из Писания, например, они говорят: «И первые будут первыми, а последние останутся последними» [1. С.48] (аллюзия на Мф. 20:16) [7]. В христианской вере для произведения особенно важна идея общности, единства всех людей, получающая реализацию в мюзикле: Персефона привозит на поверхность вино, которое сама называет не иначе, как «Плодом лозы виноградной», после чего его на празднике разделяют все присутствующие. Тут соединяются античные традиции, вакханалия и христианский обряд причастия — снова культурный контраст, и не единственный подобный в мюзикле. Другим примером являются слова Персефоны: «Это правда, что земля должна умирать, но потом она возрождается» [1 С.79], и тут она говорит о смене времен года, но ее слова перекликаются и с христианской верой в смерть и воскресения для новой жизни - и снова любовь, соотнесенная с Христианством, объединяет жизнь со смертью.

Таким образом в «Хейдистауне» благодаря множеству переплетающихся реальностей произведения христианские и мифологические архетипы находят выражение в «современности», и, кроме того, как бы действуя в нескольких в нескольких эпохах одновременно, существуя во совокупности множества культурных контекстов, так что их можно назвать сложными. Также важно и то, что многие образы, становящиеся архетипичными в контексте, к тому же являются анахроничными, благодаря чему вечные образы связывают разные этапы историко-культурного процесса, охватывают всю жизнь человечества.

Конкретным примером такого контекстного осложнения архетипа является образы цветов. Когда Эвридика вспоминает об Орфее, первое что она произносит: «Белые лилии и красные маки» — и в контексте древнегреческой мифологии эти цветы становятся символами. Лилии в Древней Греции являются символом надежды, белый- цвет чистоты. Но при этом в современной культуре белая лилия является цветком, связанным с темой смерти- на похоронах часто в виде украшений используются белые лилии. Маки же ассоциировались со сном: по древнегреческому мифу, мак был сотворен богом сна Гипносом для богини Деметры, уставшей в поисках своей украденной Аидом дочери Персефоны. По мифу, Гипнос дал Деметре цветки мака, чтобы она заснула и, наконец, смогла отдохнуть, и поэтому греки изображали Гипноса в виде лежащего или сидящего юноши, держащего в руках маковые головки. Мак считался символом плодородия, поэтому он является постоянным атрибутом богини плодородия Деметры, матери Персефоны. Кроме того, не в одной культуре мира красные маки ассоциируются с кровью убитых на поле боя.

Далее, с Орфеем ассоциируется — уже у зрителя — и другой цветок: гвоздика. Именно она распускается в руке Орфея, когда тот впервые поет свою главную песню, и которую он позже подарит Эвридике. По мифу, эти цветы выросли впервые из крови убитого поэта, а в современности они являются символом скорби по погибшим. Так, основные значения цветочной символики в мюзикле: смерть, кровь, надежда, сон, жизнь (плодородие).

Дополнительные значения появляются подспудно на основе того, что красный и белый ассоциируется у героини, а потом и у зрителя с Орфеем, у которого эти цвета являются основными в одежде. В Христианстве эти цвета имеют особое значение, как символизирующие крестную жертву Христа, где белый — чистота, святость и невинность, а красный — пролитая кровь. Тогда, культурная ассоциация ведет к сопоставлению образа Орфея и Иисуса, и тогда в мюзикле возникает архетип Спасителя. Орфей действительно выступает в роли Спасителя, то есть носителя истины, способный одним словом исцелять и менять людей (в случае этого героя- при помощи песни), и так он меняет мир при помощи любви (благодаря его песне в мир возвращается весна). Кроме того, Рабочие, выступающие также и в роли стен и камней, избивают Орфея по приказу Аида — тут, во-первых, аллюзия на побитие камнями, а во-вторых, на страдания Христа. Далее, как и Иисус, Орфей был предан: Эвридика нарушает данное ему обещание, оставляет его ради Хейдистауна. Более того, он спускается в подземный мир и выходит из него, что является прямой аллюзией на смерть и воскресение Спасителя. Множественное обращение к Евангелию на протяжении нарратива при помощи анахронизмов и системы переплетающихся реальностей переносит историю и во времена до Рождества Христова, и в современность.

К тому же образ Орфея осложняется и тем, что он соответствует типу естественного героя. Гермес, когда представляет героя зрителям в начале представления, говорит, что некоторые говорили, «что Орфей тронулся умом. Конечно, ведь к нему прикоснулись сами боги!». [1. С.6] В этой игре слов кроется и то, что Орфей «себе на уме», будто бы глуп, даже безумен — но при этом у него есть некий дар, природный талант. Даром является как раз способность «видеть мир таким, каким он мог бы быть» и врожденное понимание истины. Так, как толстовская Наташа Ростова, Орфей не обладает особым умом, но стремится к истине, любви, понимает ее, то есть является новым естественным героем. Отличает Орфея от героини «Войны и мира» то, что он сам неидеален и получает развитие по ходу повествования. Например, Гермес отмечает, что музыкант неспособен видеть мир таким, каким он является на самом деле, что приводит в будущем его к трагическому столкновению с реальностью. И при столкновении, избиении его Рабочими, в переломный для него момент Орфей, потерявший любовь, но не желающий сдаваться, начинает видеть реальность без прикрас — в нем разум приходит в равновесие с эмоциями. Точно так же и Эвридика, не способная изначально видеть «ничего, кроме бури, ее окружавшей» [1. С.42], в конце обретает надежду, веру несмотря ни на что; в ней, благодаря любви Орфея, наоборот, пробуждаются чувства.

Противоположен Орфею образ Аида, старого короля Хейдистауна. Кроме сюжетного противостояния, они противопоставлены даже внешне: Аид носит богатые одежды черного цвета, он стар, поет басом, в то время как Орфей обладает высоким голосом. Кроме того, антитетичность Аида и Орфея наполняется дополнительными значениями, вновь извлекаемыми через культурные константы. Если в Орфее воплощается архетип Спасителя, то Аид- Искуситель, Дьявол.

Во-первых, одно из названий Хейдистауна, города, в котором правит Аид — «Ад». Далее, как и в случае с Орфеем, одежда и цвета в ней являются прямыми указаниями на сущность героя: Аид одет в черное и серое — цвета дьявола, смерти; рукава его рубашки закреплены ремнями из змеиной кожи, что является аллюзией на библейский сюжет искушения Евы Дьяволом в облике змея. Образ Аида вообще во многом связан со змеями: искушая Эвридику, заманивая ее в Город-Под-Землей, он при помощи монет издает звук, похожий на тот, что издают гремучие змеи, окружает героиню вместе с Судьбами со словами: «Видишь, как тебя окружают змеи и стервятники?» [1. С.45]. Тут архетип вновь осложняется аллюзией на миф, где Эвридику умирает от укуса змеи. Позже, после того как Аиду открывается, что у него нет реальной власти над Рабочими, он использует опаснейшее из орудий Искусителя — хитрость. Тогда же Аид задает риторический вопрос «Кто дает работу ленивым?», [1. С.92] имея ввиду себя, что является своеобразной игрой: в английской культуре есть пословица «The devil makes work for idle hands to do», что переводится как «Дьявол дает работу ленивому». При этом Аид не раз отмечает, что в конечном счете выбор всегда остается за человеком, после чего оставляет его наедине с Судьбами, или, как называет их Гермес, «поющими на задворках разума», то есть, наедине с собой.

Но, когда противопоставление персонажей доходит до предела, и их противостояние достигает кульминации, Орфей в своей песне, «Эпосе», которая и была призвана вернуть в мир весну, начинает сопоставлять себя и Аида. Музыкант прямо говорит, что бог когда-то был таким же, юным, так же стремился к любви, как юноша. Последние строки песни относятся к Орфею и к Аиду в равной степени, отмечают, что оба они слабы, оба полны сомнений и оба влюблены [1. С.86]. Такое сопоставление полностью противоположных архетипов показывает единство людей по тому принципу, что живут они благодаря любви и их отношение к ней — и к другим людям, соответственно — определяет их сущность. Кроме того, как Орфей понимает чувства Аида, обращаясь к собственному опыту любви, так и Аид понимает, что сомнения, которые он может посеять в душе Орфея, способны убить, ведь сам Аид точно так же от них страдает. Так, разные архетипы пользуются для достижения своей цели одними и теми же инструментами, и при этом один стремится к добру, другой — к злу.

Кроме того, архетипы Спасителя и Искусителя тоже переплетаются с другими архетипами. Снова обращаюсь к воспоминанию Эвридики об Орфее: «белых лилиях и красных маках», можно отметить, что образ Орфея переплетается образом цветов, имеющих значение символа. Более того, в финальной песне Орфей сравнивается с первым цветком. распускающимся среди снега, то есть, с подснежником, весенним цветком. В мюзикле присутствует особый архетип Весны, проявляющийся во многих природных образах, отождествляющийся в мюзикле с любовью и жизнью: так, смена времен года происходит благодаря любви Аида и Персефоны, буквально приводящей мир в движение. К тому же стоит обратить внимание, что во многих культурах мира с весной было связано множество обрядов, вокруг этого времени года выстраивались культы, то есть архетип Весны имеет языческие корни, и при этом он парадоксально переплетается с христианским архетипом Спасителя.

И, как Спасителю противопоставлен Искуситель, так и архетипу Весны противопоставлен Город. Кульминация развития этого архетипа вынесена в название — «Хейдистаун». Город напрямую называется «Адом», и при этом им владеет Искуситель — Аид. Архетипичный город является, во-первых, городом инфернальным: там жарко, невыносимо ярко, до той степени, что Персефона отмечает, что «это неправильно, это противоестественно» [1. С.38,39], при этом сам город находится под землей. Во-вторых, город является крепким и неизменным, будучи мертвым городом: его Персефона охарактеризует, как «Неоновый Некрополь» [1. С.43], стены которого наполнены тенями-Рабочими, душами мертвых, в качестве топлива в котором используются останки мертвых, (то есть нефть). Город исключает любое проявление движения, кроме как циклическое, механическое: прогресс там только горизонтален. Природное движение так же отсутствует: река Стикс, в мифе окружавшая Царство Мертвых, заменена на «Реку из камней», стену вокруг Хейдистауна. Особенно важно, что этот город напрямую соотносится с Аидом, так как даже назван по его имени, то есть черты архетипа Города переносятся на Искусителя, и наоборот. Далее, стоит отметить, что тут на основе мифологических терминов и сюжетов переплетаются элементы культуры христианской и современной, создавая целостный образ, наполненный множеством деталей, в разных культурных контекстах имеющих схожий смысл и значение.

Таким образом, сложные архетипы в мюзикле становятся таковыми благодаря множеству условий. Во-первых, благодаря наличию в мюзикле нескольких реальностей: обыденной, христианской и мифологической, выраженных в отдельных деталях, не только сюжет приобретает диалектические и равноправные толкования, параллельное существование которых при этом не является алогичным, архетипы, работающие внутри мюзикла, соотносятся с каждой из реальностей, объединяя их по смыслу. Анахронизмы и отсутствие конкретного топоса исключают пространственно-временную определенность, имеющие в разных культурах одинаковое значение символы позволяют архетипам находится в любом времени и месте, в которых они имеют одинаковое значение. Далее, архетипы осложняются объединением с другими, как по принципу сопоставления, так и через полное противопоставление, благодаря чему создается обширная, но при этом целостная образно-символьная система.

Итак, в постмодернистском искусстве архетип имеет большое значение, являясь культурной константой, остающейся неизменной и в условиях распавшегося мира. Вечные образы остаются одной из осей культуры, объединяя все искусство, ценное для вечности, когда бы оно ни творилось.

**Литература**

1. Митчелл А. Hadestown. A myth. A tragedy. // HADESTOWN SCRIPT // https://drive.google.com/file/d/1t--\_MYLlLOP2BvWbBvPEGpgnXqnFQ2qU/view
2. Hadestown, Tootsie, Оklahoma! Lead 2019 outercriticscircleawardnominations // https:
3. HowMichaelKrassusedfashiontomakeHadestown’splayersintosingularcharacters // <https://www.playbill.com/article/how-michael-krass-used-fashion-to-make-hadestowns-players-into-singular-characters>
4. Take a TourWayDownHadestownWithRachelHauckandRachelChavkin // TheHistoryofSingSingPrison //http://www.hudsonriver.com/halfmoonpress/stories/0500sing.htm
5. Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса») // <https://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/abstracts/Gaydin_BN.pdf>
6. От Матфея Святое Благовествование, глава 20. Русский Синодальный Перевод. // Библия Онлайн // https://bibleonline.ru/bible/rst66/mat-20/

**Идея Прогресса как проблема фантастической прозы Стругацких**

*Купчинский Владислав, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Ранний период творчества Аркадия и Бориса Стругацких приходится на советскую «оттепель», и сначала в нем чувствуется сильное влияние всеобщего усиления коммунистического пафоса, наблюдавшегося в литературе того времени, например, в произведении Стругацких «Стажеры». Смена парадигмы творчества происходит в 1956 г. вместе с публикацией повести» Попытки к бегству», которую сами братья называют своим первым серьезным произведением. И начиная с этой повести, авторы начали подвергаться жесткой, зачастую несправедливой критике, а их произведения — цензуре, и в результате их творчество долгое время не подвергалось исследованию.

Советская научная фантастика зародилась в рамках социалистического реализма в 1920-е гг., сначала выразившись в «теории предела» или «фантастики ближнего прицела». Как и большая часть «официальной» советской литературы, она была «литературой положительного героя» — главные, «положительные» герои, герои ближайшего будущего, выступают в роли носителей коммунистической идеологии. Главное, чем должен заниматься герой научной фантастики — научным и практичным трудом. Их качества личности формируются исключительно на основе «Кодекса строителей коммунизма», зачастую героизм, направленный на защиту идеи, и коллективизм являются единственными критериями ценности этой личности, в то время как таким критерием для самой литературы являлась партийность. Соцреализм определил роль культуры как исключительно воспитательную, а в уже идеальном обществе будущего — развлекательную.

Перелом происходит с публикацией «Туманности Андромеды» И. Ефремова, когда научная фантастика начала постепенно отходить от канонов и догм соцреализма. Главный герой приобретает индивидуальность, отходит от идеала физической и нравственной красоты, теперь его внешность и речевые характеристики выступают в качестве художественных деталей, описывающих его внутренний мир. И, что особенно важно, герой приобретает навык к самоанализу и познанию мира вокруг себя.

Основной для творчества братьев Стругацких герой — сомневающийся, а потому являющийся своеобразным приемом: сомнения героя — основа для объективной картины действительности через взгляд героя и авторские приемы остранения, гиперболы, гротеска создают пространство для сатирического изображения действительности, в которую помещается «положительно прекрасный» герой. Мир Стругацких находится вне времени и наполнен анахронизмами: «Навязчивыми образами проходят сквозь их книги концентрационные лагеря, воспитуемые заключенные и воспитатели-надсмотрщики, политики-тираны и диктаторы-бюрократы, соглядатаи и тайная полиция, убийцы и демагоги, жонглирующие лозунгами о великих свершениях» [1] - мир, окружающий героя, страшен, и многие произведения Стругацких демонстрируют попытки героя этот мир изменить («Попытка к бегству», «Трудно быть богом», в большой мере «Обитаемый остров»), однако каждый раз эти попытки, будь то вооруженное или «бескровное» вмешательство, остаются бесплодны или же только ухудшают положение, ведут к кровопролитию.

По Стругацким, любое вмешательство в органичное течение истории будет насильственным, и при этом нельзя просто переступить через этапы исторического процесса: «Переломить хребет истории — значит переломить хребет человечества» [4]. Но «органическое развитие истории» для авторов очень конкретное понятие: «Это не закономерная последовательность исторических событий, это нравственная и эмоциональная связь человека со временем» [1]. «Органическому развитию» противопоставлен «Прогресс» — прогресс ради прогресса.

Концепция «Прогрессорства» происходит из марксистского учения о историческом материализме: объективные закономерности двигают процесс социального развития, где каждая формация лучше предыдущей и хуже последующей, и все они имеют четкий порядок. Стругацкие полемизируют с каждым утверждением марксистского материализма. Во-первых, в «Трудно быть богом» наблюдатели с Земли следуют разработанной социологами и учеными «Базисной теории феодализма», отсылающей к «Базисной теории» Маркса, и она не вмещает в себя практику: в средневековой возникает фашизм, по «теории» способный зародиться только в эпоху развитого империализма. Кроме того, тут же возникают аллюзии на сталинизм, репрессии, гонения на интеллигенцию и другие зверства, показывающие, что один только социальный прогресс не является благом самим по себе. Кроме того, машина жестокости затягивает в себя всех, в том числе интеллигента - дона Румату, сторонника «бескровного воздействия», и он поднимает меч против несправедливости. Тут возможна аллюзия на раскольниковскую идею «крови по совести», тем более что сам Антон-Румата долгое время размышляет как раз над вопросом «Любой ли ценой нужно стремиться к добру и справедливости?».

Кроме того, авторы отказываются от любых объективных законов исторического процесса, если они противоречат нравственному. Например, в «Улитке на склоне» нападение цивилизации «подруг», живущих в лесу, символизирующем, как указали Стругацкие в предисловии, на мужиков, истребление их, как «класса», диалектично: его можно рассмотреть не как геноцид, а как «Планомерное наступление нового на старое» [6]. Однако Кандид, герой повести, размышляющий о Грядущем, решает, что никакой прогресс не должен стоить сотен жизней, и он готов сделать так, чтобы деревня мужиков стала «тем камешком, на котором остановятся жернова прогресса» [6].

Еще одно страшное последствие прогресса, выведенное во «Втором нашествии марсиан», «Улитка на склоне», «Хищных вещах века»- «обмещание» человечества. Люди начинают заботиться о мелких материальных нуждах, становятся безразличны. Такую тенденцию Стругацкие называют симптомом, а не причиной неспособности людей влиять на историю, собственную жизнь. Дегуманизация «Прогресса» ведет за собой отстранение от него людей, и естественным тогда для них становится состояние стагнации. Тут прослеживается параллель с романом М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», где автор обращается к современной для него жизни, когда невозможно было на нее повлиять, и быть личностью означало быть лишним. И если у Лермонтова следствием такой ситуации стала отчужденность, потеря императивов, нравственный релятивизм, то Стругацкие показывают в своих произведениях опошление мира, следующее за потерей нравственных ориентиров, замещенных идеей.

В «Обитаемом острове» главный герой Максим, стремящийся бороться за свободу против тирании на планете, понимает, что вся его борьба вела только ко злу и мешала освобождению ее обитателей, слышит слова великого мудреца: «Ваша совесть подвигает вас на изменение порядка вещей, то есть на нарушение законов этого порядка, определяемых стремлениями масс, то есть на изменение стремлений миллионных человеческих масс по образу и подобию ваших стремлений. Это смешно и антиисторично. Ваш затуманенный и оглушенный совестью разум утратил способность отличать реальное благо масс от воображаемого, продиктованного вашей совестью» [2]. В данном случае совесть Максима была заменена идеей, и из идейных, а не нравственных соображений он хочет переделывать стремления масс. Как уже сказано выше, сами эти массы уже неспособны влиять на прогресс как раз из-за того, что роль личности и морали в движении прогресса потеряли свое значение.

Против идеи, из которой выводятся объективные закономерности, нарушающие принципы морали, выступают Стругацкие. Лежащая в основе идея ведет к упрощению взгляда на мир, тенденциозное истолкование событий, в нем происходящих, объяснение всего только в рамках идеи, а все, что в ней необъяснимо, подлежит уничтожению, как показывают авторы в «Сказке о Тройке». Идеология, становясь двигателем социального прогресса, не включает в себя всю сложность мира, что ведет к «просчетам», как в «Трудно быть богом», а значит, исключает истинное понимание истории и окружающего мира. Герои, выступающие за «прогрессорство», идущие со скальпелем или ружьем искоренять зло и необразованность, обречены на поражение: не приведет ни к чему вмешательство из-за косности, которую и вызвал слепой прогресс - человек понимает, что прогресс не является благом самим по себе. Многие герои все же осознают свою беспомощность в мире, который никак не смогут поменять, путем глубокой рефлексии, усилий воли. Разносторонние, неидеальные, часто не похожие друг на друга герои показывают сложность мира и человека.

Итак, в творчестве Стругацких пересекаются темы мещанства, вмешательства в развитие общества, прогресса. В рамках этих тем и особого вневременного художественного мира, где одновременно пересекаются будущее, прошлое и настоящее, ставятся эксперименты, результаты которых рушат основы основ советской интерпретации теории марксистского материализма. Маркс считал, что формации могут смениться только естественным путем, когда старая отмирает, и на ее месте зарождается новая - и с этим авторы не спорят. Однако они отрицают ту силу, что по Марксу движет прогресс - объективную закономерность и оживление пролетарских народных масс: Стругацкие не раз показывают косность общества, его неспособность меняться, они не верят в идею, что прогресс априори ведет к лучшему. Более того, они говорят о том, что современное для них направление социального развития не может привести ни к чему хорошему, будучи направляемым не людьми и человеческими ценностями, а абстрактной идеей, оно лишь усугубит положение людей, неспособных влиять на жизнь, и приведет в конечном счете бессмысленным человеческим жертвам.

В творчестве Стругацких, сознательно ли, случайно ли, появляются кафкианские мотивы, например, образ Леса в «Улитке на склоне», Зоны в «Пикнике на обочине», цивилизация Странников во многих книгах авторов: непознанное, и, возможно, непознаваемое «Грядущее», в лучшем случае, безразличное к человеку, а в худшем, враждебно настроенное, и, безусловно, опасное. Зона и Лес сами по себе не являются злом, хотя и непонятны для человека, но они несут непосредственный вред при контакте с ними. Они наполнены предметами и явлениями, свидетельствующими о высоком уровне развития технологий и общества, например, «лиловым туманом», способным оживлять и убивать. Им владеют «подруги», обитатели леса, осознанно истребляющие людей, то есть, несущие непосредственное зло с точки зрения человека, но следующие закономерности: это прогресс, путь, по которому человечество идет и не может не идти, через этапы которого перешагнуть нельзя, и с относительно правильной - ведь абсолютной нет - научно правильной точки зрения, ведет к лучшему. Тут хорошо звучит слегка измененная фраза из финала «Пикника на обочине»: «Счастье всем! И пусть никто обиженный не уйдет!».

Тогда объясняется глубокая пессимистичность творчества Стругацких: с одной стороны, есть объективная правда, стоящая за прогрессом, но которую они не могут принять, ведь есть еще и правда человеческая. Таким образом, герой, стремящийся к добру или ищущий между этими правдами истину, автоматически становится «лишним человеком»: он отчужден ото всех, его действия и бессмысленны, и вредны, но не бороться, принять устройство мира он не может. Но именно такие «лишние люди» импонируют авторам: стоические идеалисты, сражающиеся несмотря ни на что.

Таким образом, авторы видят, что независимо от влияния прогресса, некоторые люди все равно стремятся к добру и истине. Таким образом, неидеальные, но при этом индивидуальные герои, способные мыслить- такая же проекция элементов реальной жизни в творчестве Стругацких. Воссоздавая окружающую их действительность в своих книгах, они помещают в центр повествования героя внутренне свободного, стремящегося стать «положительно прекрасным». При этом, как и в жизни, нередко его целью становится помощь миру, чтобы все в нем стали такими же «положительно прекрасными» после чего достигается всеобщее счастье, и эти попытки Стругацкие пресекают, так как понимают, что мир и людей, не поменяв все направление его развития не изменить, хотя все же сочувствуют героям.

Одним из самых ярких примеров того, что люди будущего есть в настоящем, является Саул из «Попытки к бегству». Саул не только совершает характерные для человека будущего действия, способен размышлять об актуальных для него проблемах, но и часто превосходит их в понимании человека и исторического процесса: Антон и Вадим, жители XXIII века, полагают, что для полного преобразования планеты достаточно пяти лет активной деятельности по ее материальному насыщению, в то время как Саул, уверен, что для этого и «пятисот пятидесяти пяти лет» будет мало, и, в конечном счете, он оказывается прав. Для того, чтобы менять людей, «нужно начинать с того, что вызывает сомнение» [4], - говорит он, выражая авторскую позицию: только через сомнения, поиск возможно движение.

Далее, название повести имеет метафорический и прямой смыслы: Саул пытается сбежать, переместившись во времени, из фашистского концлагеря или же от зверств своего времени, но в финале повести он понимает, что должен вернуться назад. Такую «попытку к бегству» совершают многие герои Стругацких, в том числе благородный дон Румата; в эпилоге его друг Пашка скажет о нем: «Помнишь анизотропное шоссе?.. Там висел «кирпич» ... Антон тогда пошел под «кирпич», а когда вернулся, то сказал, будто нашел там взорванный мост и скелет фашиста, прикованный к пулемету. Я теперь часто вспоминаю это шоссе... Шоссе было анизотропное, как история. Назад идти нельзя. А он пошел. И наткнулся на прикованный скелет» [5]. Антон-Румата сначала пытался избежать жестокости времени, но потом идет наперекор истории, и он один меняет ее характер своими действиями, так как она анизотропна. Таким образом, история в понимании Стругацких может меняться людьми, более того, даже одним человеком, его действия оказывают на нее последствия. «Попытка к бегству» вообще во многом предвосхищает проблематику «Трудно быть богом», второе можно считать продолжением «Попытки»: один из главных героев, Антон, упоминает возможность создания группы профессионалов по бескровному воздействию, в диалоге между героями всплывает имя некоего Руматы-искателя, а Саул задает вопрос другу Антона, Вадиму вопрос: «А что вы будете делать, когда придётся стрелять? А вам придётся стрелять, Вадим, когда вашу подругу-учительницу распнут грязные монахи…» [4], что почти дословно предсказывает финал «Трудно быть богом».

Румата, главный герой романа выступает носителем идеи «коммунистической правды»; тут особенно важно, что не истины, ведь именно ее поиском Антон и занимается в течение повествования. Все его «божественное» всесилие оказывается бессильно перед мироустройством Арканара, законами исторического развития, и, главное, применение силы невозможно из этических соображений.

Например, Антон-Румата рассуждает о том, что всю планету можно было бы подвергнуть гипнотическому излучению, которое бы обеспечило полную реморализацию всего ее населения. Однако, от этого решения «наблюдатели» отказываются, так как это бы лишило людей Арканара его истории, что было бы равнозначно его уничтожению и созданию нового на его месте. В «Обитаемом острове», однако, этот способ воздействия применяется, против чего и выступает главный герой, Максим (и тут стоит отметить, что авторы не осуждают его). Румата же вынужден отказаться, и тогда доктор Будах, житель Арканара, представитель местной гонимой интеллигенции, скажет ему: «Тогда, господи, сотри нас с лица земли и создай заново, более совершенными... или, еще лучше, оставь нас и дай нам идти своей дорогой» [5]. Однако и это для Руматы является невозможным, ведь он не может просто покинуть город и планету, так проявляется еще одна важная проблема творчества Стругацких: нахождение людей будущего в таком неподходящем для свободных и счастливых личностей настоящем. Причем неизменность среды, обреченность в ней человека остается постоянной для всего творчества авторов, ведь процессы, в нем протекающие, перестали зависеть от человека, и даже наличие недовольных внутри системы не меняет дела.

Так, в последних главах Антон говорит с вышеупомянутым Будахом и Аратой, вечным лидером обреченных восстаний. Эти два образа противоположны друг другу: Будах верит в «бога», Арата же принимает существование «богов» после встречи с Руматой, Будах — представитель интеллигенции, Арата — народный вождь. Будах принимает идею непротивления власти по причинам неверия в победу добра над злом. Арату же сам называет «щукой», каких «рождает иногда историческая эволюция и запускает в социальные омуты, чтобы не дремали жирные караси, пожирающие природный планктон» [5]. Однако эти щуки не меняют само устройство мира, даже если они приходят к власти. Когда они погибнут, их место займут новое поколение жестоких тиранов, да и не знают сами «щуки» ни одного способа править, кроме как быть жестокими.

И Будах, и Арата в пользу эпохи, в которой они живут, не представляют себе иного мироустройства, кроме как того, в котором они находятся: «геометрически правильная пирамида, которую доктор не собирается менять вовсе, а бунтарь хочет заменить лишь ее верхушку, несправедливую и жестокую. Таким образом, умнейшие и активнейшие люди эпохи неспособны изменить жизнь в корне по причинам отсутствия представления об альтернативе.

К вопросу истории, как хронике социального развития, Стругацкие относятся так же трепетно, выступают против упрощения истории, сведения ее к системности. Так, дон Рэба, по базисной теории являющийся не более чем «мелким авантюристом в эпоху укрепления абсолютизма» [5], оказывается тем, кто устанавливает фашистский режим в Арканаре. И его поведение невозможно подогнать под «развитую теорию исторических последовательностей», как невозможно ей объяснить и несвоевременное появление «людей будущего», ведь история, живая, развивающаяся по законам гуманности, творится людьми совершенно уникальными, а развивающаяся по законам «Прогресса» неуправляема, и, соответственно, объяснена человеком не может быть.

Также остается открытым вопрос «Кто определяет, что такое добро и зло?», которым задаются герои произведений Стругацких. Его задает доктор Будах дону Румате, утверждая, что каждому вольно понимать зло по-своему, им задается «впервые в жизни» начавший думать Редрик Шухарт, осознавая, что всегда действует правило «одному хорошо - другому плохо» [3], как и Антон, при всем своем приобретенном всемогуществе не способен сделать ничего, чтобы хоть как-то улучшить жизнь. И поскольку уничтожить зло в мире невозможно без уничтожения человечества, спасительным становится только полный отказ от насилия, альтруистическая жертвенность при том условии, что все люди в мире будут такими пацифистами, что свидетельствует об утопичности Мира Полудня.

И все же, как в Редрике подсознательно живет стремление к добру, как он не верит, что он может хотеть плохого, так и Стругацкие хранят веру, что человека определяет его воспитание, и что путем Высокой Теории Воспитания, разработанной профессионалами, которыми сами себя Стругацкие не считали, Мир Полудня все же может быть достигнут. Апелляция к Писанию как к свидетельству стремления человечества к нравственности и максиме «возлюби ближнего», доказывает, во-первых, что общечеловеческие моральные императивы имеют место быть, и во-вторых, «люди будущего», добрые и сострадательные, были всегда. Соответственно, улучшение человеческого общества возможно и будет достигнуто естественным, эволюционным путем, о чем свидетельствует история, понимание которой становится жизненно важной необходимостью, тогда как революционный подход может быть только «вширь, а не вглубь». Поскольку гуманизм, как показывают Стругацкие, естественен, то и совершенное общество достигается только путем невмешательства в социальное развитие, и, соответственно, его теоретизация и попытки изменить его русло, в том числе применение на практике марксистской теории, ведут только к стагнации, «обмещанию» человечества, а соотнесение гуманизма и любой прогрессисткой идеологии, например, революционной идеи, ведет к распаду нравственности и жестокости.

**Литература**

1. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы. Советская научная фантастика. London: OPI. 1985 г. // http://debri-dv.com/article/24294/istoriya\_sovetskoy\_fantastiki\_glazami\_russkih\_emigrantov\_kniga\_1\_leonid\_geller\_\_vselennaya\_za\_predel...
2. Стругацкие А.Н. и Б.Н. // «Обитаемый остров» // https://strugacki.ru/book\_16.html
3. Стругацкие А.Н. и Б.Н. // «Пикник на обочине» // https://strugacki.ru/book\_2.html
4. Стругацкие А.Н. и Б.Н. // «Попытка к бегству» //https://strugacki.ru/book\_17.html
5. Стругацкие А.Н. и Б.Н. // «Трудно быть богом» // https://strugacki.ru/book\_1.html
6. Стругацкие А.Н. и Б.Н. // «Улитка на склоне» // https://strugacki.ru/book\_19.html

**«Образы литераторов и их реальные прототипы в профанной части сюжета романа М.А. Булгакова «”Мастер и Маргарита”»**

*Полянская Анастасия, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Среди писателей ХХ века Михаил Афанасьевич Булгаков занимает особое место. Всё, написанное Булгаковым с начала 1920-ых годов и до конца его жизни представляет собой философское осмысление окружающей его советской действительности, постоянную «нравственную инспекцию» советского общества с позиций вечных ценностей культуры и веры, смысла человеческого существования.

«Мастер и Маргарита» наполнен различными проявлениями иронического модуса; ироническое «мерцание смыслов», прежде всего возникает в связи с образами литераторов, т.е. представителей самой важной для Булгакова сферы жизни. В романе он отомстил своим гонителям, наслав на них силу, способную восстановить правосудие. Именно для этого Булгаков дал своим персонажам черты реальных литераторов.

Действие профанной части сюжета романа развивается в Москве, куда прибывает Воланд со своей свитой, во-первых, с целью нравственной инспекцией над горожанами, а во-вторых, с целью забрать Мастера с собой, в ад.

Суд Воланда коснётся только тех людей, которые так или иначе связаны с культурой, которая всегда определяла собой моральные качества людей, их поведение, нравственность. Этими людьми являются члены МАССОЛИТа, так называемые «писатели». Каждый из них после публикации какого-то произведения получал особый билет.

Прототипом для МАССОЛИТа, придуманной Булгаковым московской писательской организацией, стала существовавшая с 1925-го по 1932-ой год Российская ассоциация пролетарских писателей, сокращённо РАПП.

Иван Бездомный – это один из главных героев романа, комсомольский поэт, прототипами которого являются сразу несколько реальных советских поэтов. Прежде всего, это поэты из окружения Сергея Есенина. Похожими людьми были и крестьянские поэты; выходцы из деревень, некоторые из которых без должного образования, люди, прославляющие революцию. Одним из таких был поэт Демьян Бедный (настоящее имя Ефим Алексеевич Придворов), написавший атеистическую, пролетарскую поэму под названием «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна». Данная поэма имеет много схожего с поэмой Бездомного.

Так называемый «Сашка-бездарность» — это тоже собирательный образ, состоящий из ненавистных Булгакову литераторов. Полное его имя – Александр Рюхин. Он искренне не понимает, что такого особенного было в великом русском поэте, имя которого не называется, но легко угадывается – в Александре Сергеевиче Пушкине. Почему стихи его особенные, что великого в строчках «Буря мглою…» - этими вопросами задаётся Сашка-бездарность.

Множество людей, по мнению Булгакова, были подобны Рюхину в те времена, и одним из них является комсомольский поэт Александр Алексеевич Жаров. В 1920-е годы получила огромную популярность песня, написанная на его стихи, - «Взвейтесь кострами, синие ночи», ставшая впоследствии пионерским гимном. Бездомный в лечебнице, осмеивая стихи Рюхина, скажет фразу: «Взвейтесь! Да развейтесь», а вы загляните к нему внутрь – что он там думает... вы ахнете!». То есть Булгаков в своём романе иронически осмеивает примитивные рифмы, но и сомневается в искренности «творческого порыва» Жарова. Помимо Жарова, отчасти прототипом Рюхина является Владимир Маяковский.

Одним из прототипов критика Латунского, погубившего мастера, стал Осаф Литовский, русский критик, драматург, журналист. Литовский критиковал Булгакова так же, как Латунский критиковал Мастера. Своеобразным критерием оценки советской действительности становятся христианские архетипы. Латунский – губитель, на что указывает его «металлическая» фамилия на что указывает и его «металлическая» фамилия, связывающая губителя Мастера с губителем Пилатом – Всадником, Золотое копье. Однако трагической фигуре Пилата, наказание которому уколами копья – муками совести, противопоставлен современный губитель, мелкий подловатый завистник.

Итак, у героев романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» присутствуют черты реальных людей, живущих с автором в одно время и взаимодействующих с ним. Проводить чёткую параллель между реальным человеком и персонажами романа нельзя, так как каждый из них – собирательный образ реальных людей, и у каждого есть что-то своё, придуманное Булгаковым, как возмездие бездарностям, воздания Зла. В реальной советской жизни романа торжествует зло. Бездарности губят подлинный талант, люди становятся атеистами, деятели культуры подкуплены и испорчены «квартирным вопросом». И всем им воздаётся, зло наказывается злом.

**Литература**

1. Булгаков. М.А. Мастер и Маргарита - М.,1991 г. – 212 с.
2. Бедный Д. Рассказ без изъяна евангелиста Демьяна - М., 1925 г. - 250 с.
3. Грибоедов А.С. Горе от ума - М., 2008 г. - 460 с.
4. Жаров А.И. Взвейтесь кострами! // Стихи и песни. – М., 1964г. - 287 с.
5. Маяковский В.В. // Стихотворения: Поэмы, пьесы. – М., 2004 г. - 318 с.
6. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия - М., 1996 г. - 586 с.
7. Соколов Б.В. Тайны Михаила Булгакова - М., 2010 г. - 319 с.
8. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова - М., 1948 - 442 с.

**Романтические паттерны в поведении и поэзии декабристов К. Рылеева и В. Кюхельбекера**

*Савицкая Аида, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

*Поэты с горячими чувствами долго не живут.*

*С. Трубецкой*

Кондратий Рылеев и Вильгельм Кюхельбекер – заметные фигуры в политической и культурной истории 1810-1820-х гг., однако весьма различные творческие индивидуальности. Однако есть основания считать, что в их поведении и поэзии есть так называемые романтические паттерны. Существуют несколько определений паттернов: повторяющийся шаблон, также им можно назвать образец, модель, схему или образ; доведенная до автоматизма схема или модель поведения, которую человек использует в обычной жизни; повторяющийся шаблон, который может возникать в различных сферах жизнедеятельности.

Если рассматривать паттерн как повторяющийся шаблон, схему или модель поведения, то возможно отметить, осмыслить и исследовать наиболее общие места, черты и приемы не только поведения двух декабристов, но и закрепленные мотивы, образы, изобразительно-выразительные приемы поэтики в лирических и лиро-эпических произведениях обоих авторов. Такое соединение паттернов в поэзии и бытовом поведении было вполне в духе литературной эпохи «гражданской экзальтации» (А.И. Герцен), являлось признаком нерасторжимого единства жизни и поэзии, однако не в понимании и интерпретации формулы В. Жуковского – «Жизнь и Поэзия – одно» - но иначе, как соединение активной, явной и нарочитой гражданской позиции и гражданского смысла стихов.

Различие творческого темперамента Рылеева и Кюхельбекера сказывается прежде всего в выборе поэтического материала: Рылеев отыскивает героев своих дум и поэм исключительно в русской истории, Кюхельбекер тяготеет к истории мировой духовной культуры; у Рылеева – «Мстислав Удалой», «Волынский», «Иван Сусанин», «Смерть Ермака», «Вадим» и т.п., у Кюхельбекера – «К Ахатесу», «Плач Давида над Саулом и Ионафаном», «Давид» и т.д.

Своеобразным примером поэтического паттерна для обоих авторов могут служить стихотворения «Смерть Байрона» Кюхельбекера» и «На смерть Бейрона» Рылеева, написанные почти одновременно в 1824 г. и являющиеся романтическим отзывом на безвременную смерть общего романтического кумира.

*Кюхельбекер:*

Упала дивная комета!

Потухнул среди туч перун!

Еще трепещет голос струн:

Но нет могущего Поэта!

Он пал – и средь кровавых сеч

Свободный грек роняет меч! [8].

*Рылеев:*

Парящий ум, светило века,

Твой сын, твой друг и твой поэт,

Увянул Бейрон в цвете лет

В святой борьбе за вольность грека [10].

Если Рылеев начинает свой романтический плач по Байрону с риторических вопросов, то Кюхельбекер использует риторические восклицания-утверждения, однако оба поэта сходятся в одном: умерший от малярийной лихорадки Байрон «пал», «упал», «увянул», т.е. погиб за чужую свободу, «в святой войне за вольность грека». Удивительное поэтическое единодушие может быть объяснено закрепившимся в общем романтическом сознании образом Байрона – борца за свободу против рабства, отсюда почти полное совпадение поэтической мысли и образности: Байрон пребудет в вечности.

*Кюхельбекер:*

Увы! Ударит час судьбы!

Веков потоком поглощенный,

Исчезнет твой народ надменный,

Или пришельцевы стопы

Лобзать, окован рабством, будет, -

Но Байрона не позабудет…[8].

*Рылеев:*

Исчезнут порты в тьме времен,

Падут и запустеют грады,

Погибнут страшные армады,

Возникнет новый Карфаген…

Но сердца подвиг благородный

Пребудет для души младой

К могиле Бейрона святой

Всегда звездою путеводной [10].

Даже строфическая и размерная форма стихотворений двух поэтов оказывается близкой, почти идентичной: шестистишия у Кюхельбекера и восьмистишия у Рылеева с одинаковым типом опоясывающей и смежной рифмовки написаны четырехстопным ямбом; высокая лексика и возвышенный синтаксис довершают форму поэтического паттерна. Общий смысл такого паттерна: герой пал – тираны трепещите – это своего рода жест и знак передового мышления и гражданского мужества.

Для Рылеева и Кюхельбекера Байрон – это и образец романтического служения отечеству и собственной музе; предельно поэтизированный образ романтического поэта становится для обоих поэтов своеобразным паттерном поведенческой модели, что подтверждается строками Рылеева: «Он гению лишь был послушен, властей других не признавал» [10]. В этом случае паттерн определяет высший закон жизни каждого истинного романтика.

Николай Бестужев вспоминал: «Рылеев был не красноречив и овладевал другими не тонкостями риторики или силою силлогизма, но жаром простого и иногда несвязного разговора, который в отрывистых выражениях изображал всю силу мысли, всегда прекрасной, всегда правдивой, всегда привлекательной. Всего красноречивее было его лицо, на котором являлось прежде слов все то, что он хотел выразить, точно, как говорил Мур о Байроне, что он похож на гипсовую вазу, снаружи которой нет никаких украшений, но как скоро в ней загорится огонь, то изображения, изваянные хитрою рукою художника, обнаруживаются сами собою» [2].

Под стать поэтической позиции и бытовое поведение обоих. Из воспоминаний Михаила Бестужева: «…Как прекрасен был в этот вечер Рылеев! Он был нехорош собой, говорил просто, но не гладко; но когда он попадал на свою любимую тему – на любовь к родине, - физиономия его оживлялась, черные, как смоль, глаза озарялись неземным светом, речь текла плавно, как огненная лава, и тогда, бывало, не устаешь любоваться им» [4].

По своим политическим взглядам Рылеев был романтическим утопистом и пламенным патриотом. По словам Николая и Михаила Бестужевых, это было помешательство на свободомыслии и равенстве. Склонность к сочинительству привела Рылеева в «Вольное общество любителей российской словесности». Начинал писать Рылеев как переводчик. Он перевёл стихотворение «Дума» польского поэта Глинского. В 1820 году Рылеев написал сатирическую оду «К временщику». Рылеев два года (1823–1824 гг.) занимался изданием альманаха «Полярная звезда» вместе с Александром Бестужевым-Марлинским, был членом масонской ложи, называвшейся «К пламенеющей звезде».

В 1823 году, он стал членом Северного декабристского общества, очень быстро превратившись в активного члена общества, и, наконец, возглавил его. Незадолго до восстания он в качестве секунданта участвовал в дуэли, результатом которой стала смерть дуэлянтов. Несмотря на столь зловещий знак судьбы, Рылеев все же настоял на своем решении выйти на Сенатскую площадь. Это характеризует поэта как принципиально настроенного человека, который не отказывается от своих убеждений, несмотря ни на что.

За активное участие в восстании он был арестован и заключён в Петропавловскую крепость. Рылеев взял всю вину на себя, стремясь спасти товарищей. Он был казнён через повешение 13 июля 1826 года, но казнить его удалось со второй попытки, так как в первую попытку казни оборвалась верёвка. Перед казнью во второй раз необузданный дух передового заговорщика вспыхнул неукротимостью в адрес петербургского генерал-губернатора П.В. Голенищева-Кутузова: «Подлый опричник тирана! Дай же палачу свои аксельбанты, чтоб нам не умирать в третий раз» [4].

По позднейшим воспоминаниям декабристов, которые не могли быть свидетелями казни и опирались на различные впечатления свидетелей, эти слова могли выкрикнуть и Рылеев, и Каховский. Ни одно из дошедших свидетельств (священника Мысловского, адъютанта Голенищева-Кутузова Волкова) не может считаться вполне достоверным, однако в переписке и в воспоминаниях декабристов упоминается «неукротимость» и «свободный необузданный дух» Рылеева, в то время как те же слова, якобы сказанные Каховским, определяются как «брань». Следовательно, даже в 1860-е годы товарищи оценивают Рылеева именно по романтическому паттерну его поведения.

Воспоминаний о Кюхельбекере существенно меньше в сравнении с Рылеевым; его поминает добрым словом его ученик Маркевич [5.]; в основном имя Кюхельбекера упоминается в связи с именем Пушкина. Первое опубликованное в 1814 г. в июльской книжке журнала «Вестник Европы» стихотворение Пушкина «К другу стихотворцу» посвящено Кюхельбекеру; в стихотворении «19 октября» 1825 г. обращение к Кюхельбекеру завершается пушкинским утвердительным вопросом: «Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было, Мой брат родной по музе, по судьбам?». Романтический энтузиазм и восторженность «брата по музе, по судьбам» отчасти воплощены в образе Ленского; шиллеровский идеализм, свойственный Кюхельбекеру, подвергнут рефлексии в пушкинском романе; отголоски литературной полемики о значении оды для гражданского романтизма и противопоставленной ей романтической элегии слышны во фразе: «Поклонник славы и свободы, в волненье бурных дум своих, Владимир и писал бы оды, да Ольга не читала их» [12, Гл.4, стр.XXXIV]. «Поклонник славы и свободы» с «волненьями бурных дум» - это портрет любого романтика, но именно в Кюхельбекере романтическая взволнованность получает предельное воплощение и определяет паттерн его поведения, уже не принимаемый Пушкиным, но весьма распространенный в среде радикально настроенных романтиков.

В творчестве обоих поэтов романтические паттерны проявляются еще ярче. Рылеев рассматривал свои литературные произведения как исполнение своего гражданского долга, а не как художественное творчество, что отличало его от остальных поэтов того времени. Все герои его произведений были борцами за свободу. В своих произведениях Рылеев стремился правдиво передать психологический облик героев, от реальности более чем далекий и предельно романтизированный, повторяющийся и переходящий из одного стихотворения в другое образ борца.

В основу поэмы «Войнаровский» легли действительные исторические события. Действия Мазепы, украинского гетмана, считались предательскими и неприемлемыми, но Рылеев делает главного героя приверженцем идей Мазепы, возвеличивая его образ. По сути с исторической точки зрения Войнаровский – изменник. Однако Рылеев, с одной стороны, изображает его честным, не посвященным в замыслы Мазепы. С другой стороны, герой в ссылке задумывается о своей роли сподвижника Мазепы. Образ героя показан как бы на духовном распутье. Он служил идее, но подлинный смысл повстанческого движения так и не постиг.

Мазепе предался я слепо…

Ах, может, был я в заблужденье,

Кипящей ревностью горя,-

Но я в слепом ожесточенье

Тираном почитал царя…

Быть может, увлеченный страстью,

Не мог я цену дать ему

И относил то к самовластью,

Что свет отнес к его ум [13].

Мазепа для Рылеева – герой, достойный роли свободолюбца в поэме. Однако патриотизм, черты, возвышающие его, вступали в противоречие с исторической действительностью, с нечистой совестью гетмана. Народ, благо которого Войнаровский ставит превыше всего, клеймит Мазепу:

Народ Петра благословлял

И, радуясь победе славной,

На стогнах шумно пировал;

Тебя ж, Мазепа, как Иуду,

Клянут украинцы повсюду;

Был предан нам на расхищенье,

И имя славное твое

Теперь – и брань, и поношенье [13]!

В неоконченной поэме «Наливайко», 1825 г., потребность романтика в гражданской активности проявляется в борьбе с Польшей за независимость украинского казачества в конце XVI века. Наливайко – украинский деятель и гетман, также один из руководителей восстания 1594-1596 гг. против Речи Посполитой: «Поднял меч за край родной», «Злодействам ляхов нет числа», «Тиранов дерзость возросла», «Тиранам родины прощать», «Но Наливайко всех сильней» - антитеза герой/тиран делает Наливайко – весьма сомнительную фигуру национальной истории – борцом за свободу. Есть основания считать, что известная формула «погибель ждет того, кто первым восстает на утеснителей свободы» была частью образа борца с тиранами, который Рылеев готовил для себя: «Но где, скажи, когда была без жертв искуплена свобода?», создавая тем самым романтический паттерн своей судьбы.

Мотив гражданской активности реализуется в сатире, направленной против всесильного в то время государственного и военного деятеля Аракчеева («К временщику», 1820 г.). Для Рылеева Аракчеев - «неистовый тиран», «временщик надменный». Беспрецедентное по резкости поэтическое высказывание Рылеева против Аракчеева реализовывало мотив гражданского мужества поэта и являлось частью поведенческой модели поэта-борца. К сатире на Аракчеева по смыслу примыкает ода «Гражданское мужество», 1823 г., с ее мотивом гражданской активности.

Само название является прямым указанием на содержание. Великан в оде – народ, борющийся с властью и несправедливостью. «С мечом, весами и щитом» - три символа, означающие: меч – готовность к битве, силу и мужество; весы – надежда на справедливость и равноправие; щит – защита или способность защищать: «Гордились ими все народы; под их убийственным мечом везде лилася кровь ручьем».

Ода «Гражданин», 1824 г., продолжает и усиливает образ Гражданина, кем видел себя Рылеев: «Я ль буду в роковое время позорить гражданина сан?» Гражданин для Рылеева – человек, способный владеть собой; не угнетающий чужую свободу, которая дана не каждому. Цель гражданина - призвать современников к действиям. В оде «изнеженное племя», «грядущий свой позор» - власть, которая натворила «бедствий».

Кюхельбекер, став стихийным революционером, примкнул к декабристскому движению практически за две недели до восстания, и на Сенатской площади вел себя странно и нелогично. В результате он был осужден как преступник I разряда к отсечению головы. У него были все шансы стать шестым на виселице. Но великий князь Михаил Павлович ходатайствовал за своего несостоявшегося убийцу. Кюхельбекера помиловали, заменив смертную казнь каторгой на 20 лет, позднее смягчив приговор до 10 (сказались семейные связи – матушка Кюхельбекера нянчила великого князя) [3].

В известной статье Ю.Н. Тынянова, предваряющей авторитетное издание «Поэты-декабристы», о Кюхельбекере сказано, что он «прослыл анекдотически бездарным поэтом», но затем «вырос в глубокого и самобытного поэта, что многие произведения его поздней лирики находятся на уровне лучших созданий поэзии того времени». Отличительной особенностью поэзии Кюхельбекера является интерес к народности, во многом совпадающий с арзамасскими поисками в жанре народной поэмы. В издаваемом им альманахе «Мнемозина» он развернул «кампанию в защиту самобытности русской культуры». Кюхельбекер писал: «Да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной». Такой национальный восторженный патриотизм вполне согласуется с материалом стихов Кюхельбекера: духовная возвышенность и гражданская отвага являются частью романтического паттерна. И вступление его в Северное общество за две недели до восстания, и поведение на Сенатской площади отражает поведенческую модель «особого типа русского человека», человека действия. В случае Кюхельбекера нелепые «действия» в часы восстания отражают важнейшую особенность поведенческого паттерна: восторженное слово с трудом переходит или вообще не переходит в результативное действие. Как отмечал Ю.М. Лотман, «декабристы сознательно ориентировались в своем поведении на известные литературные и исторические сюжеты, на известных персонажей», поскольку «литература и реальная жизнь для декабристов одно неразделимое целое» [9].

Таким образом, две ярких личности и разные творческие индивидуальности – Рылеев и Кюхельбекер, как представляется, воплотили в поэзии и жизни романтический паттерн, предопределивший их неотвратимую человеческую судьбу.

**Литература**

1. Анализ поэмы Рылеева «Войнаровский» // <http://www.litra.ru/composition/get/coid/00090901184864180706/>
2. Бестужев Н.А. Воспоминание о Рылееве // Воспоминания Бестужевых / Редакция, статья и комм. М.К. Азадовского. М.; Л.: Издательство Академии наук, 1951.
3. Богданова М. Вильгельм Кюхельбекер. Человек без прозы // https://russkiymir.ru/publications/226285/
4. Воспоминания современников о Рылееве // http: lit.ukrtvory.ru/vospominaniya-sovremennikov-o-ryleeve/
5. Воспоминания современников о Рылееве // http://www.litra.ru/composition/get/coid/00068301184864180175/woid/00076401184773070617/
6. Декабристы в воспоминаниях современников. M.: МГУ. 1988
7. Казнь декабристов //http://xix-vek.ru/material/item/f00/s00/z0000000/st022.shtml
8. Кюхельбекер В. К. Смерть Байрона // Puschkiniana / Сост. В. В. Каллаш. — Киев, 1902—1903. Вып. 1. — 1902. — С. 55—60. // http://feb-web.ru/feb/pushkin/biblio/ka2/ka2-055-.htm
9. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM
10. На смерть Бейрона. Стихотворение Кондратия Рылеева// https://rupoem.ru/ryleev/o-chem-sred.aspx
11. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. М., 1980, С. 252–253
12. Пушкин А.С. Евгений Онегин. Собрание сочинений в десяти томах. Москва: издательство Правда, 1981
13. Рылеев К.Ф. Войнаровский// <http://az.lib.ru/r/ryleew_k_f/text_0010.shtml>

**Встреча во сне: кафкианский образно-мотивный комплекс в романе**

**Дж.М. Кутзее «В ожидании варваров»**

*Самуил Татьяна, 11 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Джон Максвелл Кутзее (род. в 1940 г.) – южноафриканский писатель, создающий произведения на английском языке. Закончил Университет Кейптауна, и вся его жизнь и творчество – где бы ни имели они место территориально – связаны с родиной – Южной Африкой. Кутзее начал писать беллетристику в 1969 г., и первая его книга – «Сумеречная земля» – была издана в Южной Африке в 1974 г. Роман «В сердце страны» завоевал литературную премию Южной Африки, приз CNA и был опубликован в Британии и США. «В ожидании варваров», написанный в 1980 г., получил международное признание; литературную репутацию Кутзее упрочил роман «Жизнь и время Михаэла К.», удостоенный Букеровской премии. Наконец, в 2003 г. он стал лауреатом Нобелевской премии по литературе, ибо «романам Кутзее присущи хорошо продуманная композиция, богатые диалоги и аналитическое мастерство. В то же самое время он подвергает все сомнению, подвергает беспощадной критике жестокий рационализм и искусственную мораль западной цивилизации. Он интеллектуально честен и занимается проблемами различения правильного и неправильного, мук выбора, действия и бездействия». Как уже отмечалось, о чем бы ни писал Кутзее, на самом деле он пишет о Южной Африке, поскольку, как говорит сам писатель в автобиографических трудах, уже в детстве он не мог не замечать напряженной социальной ситуации окружавшего его мира. Из-за столкновения интересов двух рас родина Кутзее оказалась на переднем плане мультикультурных баталий, и здесь противоречия между людьми и их страдания выступают ярче, чем где бы то ни было, что предоставляет богатейший материал для художественной рефлексии.

Как отмечается во множестве источников, «на протяжении своей писательской карьеры Кутзее обращается к определенным темам: отношения угнетенных и угнетателей, разрушение или успешное сопротивление человеческой личности под действием физического или морального насилия, отношения между родителями и детьми и трагическая неспособность родителей защитить детей от горя, насилия и обид, хрупкость человеческого существования. Самые сильные романы Кутзее – “В ожидании варваров” и “Жизнь и время Микаэла К.” – были написаны во времена апартеида и стали мощным протестом против насилия над человеком. Его точка зрения вполне ясна – было плохо и будет плохо. Но будет плохо по-другому» [1]. И потому трагическое мироощущение эпохи модерна начала ХХ столетия не могло не найти отражения в его творчестве – и нашло.

Так, из романа в роман писатель развивает и трансформирует ключевые мотивы европейского модернизма. Одним из ярких его предшественников по праву можно назвать Франца Кафку [2]. В настоящей работе на примере романа «В ожидании варваров» будет рассмотрено, как взгляды Кафки повлияли на Кутзее. Важно отметить, что автор писал в постмодернистскую эпоху (и пишет ныне), но при этом в данном романе присутствуют черты реализма, выраженные в демонстрации влияния среды на человека, а также черты модернизма, о которых будет сказано ниже. К сожалению, в свободном доступе не представлены прямые источники в виде интервью самого писателя, подтверждающего переосмысление взглядов Кафки в своих произведениях, но многие черты прямо или опосредованно отсылают читателя к текстам великого европейского модерниста: так, само название романа «Жизнь и время Михаэла К.» недвусмысленно намекает на кафкианских героев Йозефа К. («Процесс») и К. («Замок»), а желание героя Кутзее – садовника – вернуться «к истокам» вопреки аппарату власти, напоминающему Замок у Кафки, зеркально отображает противоположное стремление землемера К. попасть в Замок. Есть подобное и во «В ожидании варваров».

В начале XX в. все больше и больше художников начинают обращаться к теме сна как пограничного состояния, могущего приоткрыть завесу над трансцендентными законами бытия. Не становится исключением и Франц Кафка. Для него сон имеет важнейшее значение, часто в его произведениях не понятно, во сне происходят события или в реальности. Имеют место странные вещи, граничащие с фантасмагорией, люди и предметы появляются из неоткуда или оказываются в местах, где им не положено быть. Весь мир Кафки – это кошмарный сон, а человек – герой этого кошмарного сна, что видится неизвестно кому.

Его произведения часто начинаются с пробуждения героя или описания сна. Сны эти кошмарны, но реальность еще страшнее, и герои сбегают от кошмара жизни в кошмар онирического пространства. На протяжении всего повествования ощущается «размытость» происходящего. В этом заключается сходство между Кутзее и Кафкой. После весьма лаконичного описания ситуации во «В ожидании варваров» герой сразу проваливается в сон, который по своему содержанию очень знаков. А позже с каждым днем его жизнь идет под откос все больше. Сюжет первого сна, который видит судья, заключается в том, что главный герой видит играющих в снегу детей, которые строят крепость, которая может быть проинтерпретирована как воплощение Империи. Но рядом с этими детьми он ощущает себя пятном, его не видят. А когда дети к нему приближаются, все они растворяются, за исключением одной девочки или, возможно, девушки, которая «сидит… отвернувшись, на снегу и мастерит ворота замка» (здесь и далее текст романа «В ожидании варваров» цитируется по: [3] без указаний номера страницы). Она в капюшоне, и герой не может разглядеть ее лица. Сон заканчивается. То, что герой ощущает себя «пятном», отсылает к последующим сюжетным событиям: он встречает девушку из племени варваров с испорченным зрением и поврежденными ногами. Все это – последствия допросов, которые проводятся среди пленных под руководством полковника Джолла. Поврежденные глаза – не единственное указание на мотив слепоты, который преследует читателя на протяжении всего романа; он также реализуется в специфических солнечных очках полковника Джолла, с описания которых буквально начинается роман. Все эти детали в силах указывать на попытку обретения истинного зрения, которую пытается отобразить Кутзее. Возвращаясь к первому эпизоду сна, следует отметить еще несколько моментов, которые подчеркивают то, что девушка из сна – на самом деле пленная, с которой судья встретится в теченение дальнейшего повествования. Вывернутые наружу колени девушки указывают на поврежденные ноги пленной, тогда как постройка ворот замка может репрезентировать ситуацию работы этой девушки на Империю. В экранизации 2019 г., сценаристом которой выступил сам Дж.М. Кутзее, героиней сна напрямую выступала пленная. Данное совпадение указывает на важность образа героини для раскрытия как личности судьи и его жизни в целом, так и для смысла романа.

После встречи с пленной герой описывает свои «отношения» со сном следующим образом: «Сон перестал быть для меня целебной ванной, восстановлением жизненных сил; он теперь – лишь забвение, лишь еженочная встреча с небытием». То есть теперь судья воспринимает сон не как отдых от рутинной жизни, с нравственными устоями которой он не согласен, а как «перезагрузку», перенос своего сознания в следующий день. Это будет описано и далее, когда речь будет идти о его жизни в плену. Он находился в темной коморке, которая пропускала крайне небольшое количество света, и все, что он мог делать, это лишь удовлетворять биологические потребности изо дня в день, в одиночестве.

Так сон у Кутзее становится побегом героя из скучной реальности. Его стремление сбежать настолько велико, что к концу романа сон остается лишь биологической потребностью. Так сновидческая тематика и следует лекалам наследия Кафки, и в ходе повествования трансформируется в авторское ее понимание и воплощение в тексте: от трансцендентности, метафизики – к биологии.

Равным образом у писателей отмечена тема внешней угрозы, враждебных сил бытия, врывающихся в человеческое бытование. Если у Кафки это выражается в том, что мир непостижим и имеет определенную власть над человеком, то у Кутзее внешняя угроза представлена варварами, которых многие даже не видели. В книге эта угроза является мнимой, на самом деле это Империя теснит варваров, совершая неоправданные набеги и проявляя по отношению к разрозненным племенам жителей внешних областей чрезмерную жестокость: «Мы считаем эти места своими, частью нашей Империи… Но они… считают иначе. Мы живем здесь уже более ста лет, мы потеснили пустыню… разбили здесь поля, возвели крепкие дома, окружили город стенами, но они все равно считают, что мы здесь в гостях, временно». Несмотря на то, что варвары не являются агрессорами и редко появляются, это не отменяет того, что они есть. Это также подчеркнуто в экранизации 2019 г. Сам сюжет фильма отличается от романного только финалом: картина завершается тем, что на горизонте видны клубы пыли, среди которых позже проявляются силуэты. Поскольку сценаристом выступил сам Кутзее, это иной взгляд автора на конец истории. Но при этом он не противоположен изложенному в романе, ибо невозможно понять до конца, чьи силуэты видны сквозь пыль, будь то варвары, просто племена, живущие по соседству, или вернувшийся из экспедиции отряд. Таким образом, и в фильме сохраняется неоднозначность ответа на вопрос, существуют ли зловещие захватчики-варвары, т.е. кафкианская мнимость внешней угрозы не отменяется, но проблематизируется.

В данном контексте важно упомянуть о присутствии в тексте мотива зимы, который пронизывает весь роман. Холод даже преследует героя во снах. Так, действия в его первом сне, который был проанализирован ранее, происходят в зимнее время, это очевидно ввиду падающего снега, «белого пара дыхания» изо рта детей, неустойчивой, шаткой походке героя по скользкой площади. Но если во сне снег может символизировать известную «чистоту» помыслов варваров, выраженных в образе девушки, то в реальности романа мотив зимы приобретает иное, практически противоположное значение. Во время вылазки отряда судьи и пленной за пределы Империи герои сталкиваются со снежным ураганом, бунтующей стихией, что указывает на очередное проявление враждебных сил, приобретающих поистине онтологический масштаб и буквально обрекающих человека на «прозябание» – как социальное (падение судьи), так и гностическое.

В кафкианской логике герой – не человек, а функция, воплощение абстрактных идей. Поэтому часто его герои не наделены именами, автор не дает конкретного представления даже об их внешности. В романе Кутзее у главного героя нет имени, а описание его внешности предельно лаконично. Мы видим происходящее его глазами и воспринимаем через призму его в*и*дения мира, его мыслей и идей. Именно они составляют образ персонажа. Внимание сфокусировано на внутреннем мире героя, его размышлениях и личностном становлении. Он погружен в среду, но все, что окружает его, остается декорациями. Самое главное: страшные испытания, через которые проходит судья, приводят его к рефлексии, и он осознает свою вину перед людьми и самим собой. Но при этом обмен репликами между героями романа Кутзее репрезентируют ключевые моменты, в отличие от текстов Кафки, в которых часто представлены путаные диалоги, выражающие окружающую героев и определяющую их самих абсурдность. Несмотря на в некоторой мере обезличенный образ судьи, Кутзее говорит об интересах и увлечениях героя, что помогает читателю составить представление о нем. Кафка же полностью нивелирует личностное начало своих персонажей, дабы подчеркнуть абсурдность и субстанциальный хаос бытия, остающийся для человека трансцендентным феноменом. Кутзее же демонстрирует, что человек не может быть функцией до конца, как бы ни стремилась свести его к последней имперская модерность, унифицирующая и обезличивающая человека в угоду своему представлению о закономерностях существования мира. Финал киноадаптации, в котором в пространстве пустыни начинают проявляться пусть смутные, но все же безошибочно опознаваемые фигурки *людей*, подтверждает это – пусть и косвенно: как уже было отмечено, на горизонте может быть кто угодно.

Роман заканчивается наблюдением судьи за детьми, которые лепят снеговика. Явственно сходство с первым сном героя, только в нем нет пленной, и он сам выражает сожаление по этому поводу: «Что ж, совсем неплохой снеговик. Но я ведь мечтал увидеть другое». Он потерял ее в жизни, очевидно, навсегда. И пронзительным ощущением потери пронизан весь роман, что создает диссонанс с его номинацией, актуализирующей ожидание и коррелирующий в этом смысле с тем абсурдистским принципом, что был положен в основу «В ожидании Годо».

Таким образом, в романе «В ожидании варваров» Дж.М. Кутзее демонстрирует несправедливость отношения человека к неизвестному ему, в том числе – к не похожим на него людям. Писатель указывает на последствия этого, заключающиеся в потере человечности (полковник Джолл) и ощущении бытийного одиночества, ибо страх неизведанного – это, в сущности, страх перед всем, что не-Я, что ведет к потере смысла жизни, заключенного вовне носителя «субъектцентрированного» сознания. К судье приходит осознание этого. И все это достигается выдающимся современным писателем во многом переосмыслением кафкианских мотивов, формирующих культурный и философский подтекст романа.

**Литература**

1. Дж.М. Кутзее – о писателе [Электронный ресурс]. – URL: https://www.livelib.ru/author/25573-dzh-m-kutzee (дата обращения: 25.11.2020).

2. Давид К. Франц Кафка. – Харьков ; Ростов н/Д, 1998. – 384 с.

3. Кутзее Дж.М. В ожидании варваров. – СПб., 2009. – 336 с.

**Тема военной службы и образ воина в комедии «Горе от ума»**

*Чагочкина Софья, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

«Горе от ума» общепризнанно считается одним из трех классических произведений в жанре высокой комедии в русской культуре. Над ее созданием Александр Грибоедов работал более 8 лет, но в свет текст вышел только спустя тридцать с лишним лет после смерти автора. Это произведение стало комедией нравов и сатирой на аристократическое общество первой половины XIX века. «Горе от ума» является основой русской драматургии, и за без малого два столетия, прошедших со времени написания комедии, написаны десятки, если не сотни исследовательских работ, посвященных ей, и все же цель настоящей статьи – обратить внимание на аспект, что зачастую остается за пределами внимания исследователей и читателей (пусть он, конечно, в известной степени и осмыслен филологической мыслью), а именно – тему военной службы и ее соотношение с самим понятием «воин». И наиболее очевидный образ, соответствующий заявленной теме, – полковник Сергей Сергеевич Скалозуб.

Говоря об образе Скалозуба, отметим, что, согласно расхожему представлению, полковник является тупым служакой: так, всеми, за исключением Молчалина – до поры – недовольная Софья утверждает, что «он слова умного не выговорил сроду» (действие I, явление 5) (здесь и далее на протяжении статьи текст комедии «Горе от ума» цит. по: [2]); однако Чацкий, отказывая Молчалину в уме, ничего не говорит об отсутствии такового у Скалозуба, сомневаясь лишь в том, что у него есть душа. И Владимир Маркович справедливо отмечает, что «“Я князь-Григорию и вам Фельдфебеля в Вольтеры дам”, – блестящая острота» [3]; так что традиционная «блистательная тупость» Скалозуба уступает место тому, что именуется обычно «себе на уме». Это проницательно замечается и аргументируется В. Марковичем в лекциях по русской литературе Золотого века: «…Скалозуб – единственный, кто не пугается Чацкого и не раздражается на Чацкого, и основа этой реакции <…> – ощущение всемогущества грубой силы. <…> Это ощущение делает его терпимым, беззлобным, он готов с Чацким и согласиться, и поддержать его. Чацкий в монологе “А судьи кто?” говорит мимоходом о гвардейском мундире. Скалозуб с ним совершенно согласен… <…> Никакой отрицательной реакции на Чацкого, ни малейшей. Нет ощущения озлобленности: он может Чацкого растереть и мокренько будет – и все, к нему серьезно можно не относиться. <…> …Неистребимая, универсальная порода силовика, говоря современным языком» [3]. Спорить с этим не приходится; однако образ «бездушного» пехотного полковника, радостно признающего, что часть его коллег ушла на пенсию, а часть – погибла на войне, благодаря чему он получает повышение по службе: «Довольно счастлив я в товарищах моих, Вакансии как раз открыты; То старших выключат иных, Другие, смотришь, перебиты…» (действие II, явление 5), дополняется еще и следующими смысловыми коннотациями.

Во-первых, Скалозуб, облаченный, по мнению многих, в простой, без всяких украшений, пехотный мундир, на самом деле – тот еще модник и щеголь, что становится очевидным из его язвительной характеристики Чацким: «Хрипун, удавленник, фагот, Созвездие маневров и мазурки!..» (действие III явление 1): «хрипун» здесь – это щеголеватый армейский офицер, который для придания себе солидности и веса в обществе говорит «густым басом», а «удавленник» – насмешка над узким воротником военного мундира Скалозуба.

Во-вторых, он живет в Москве и ведет светскую жизнь в полном соответствии с жизненной философией «века минувшего»: метящий «в генералы» «золотой мешок» пожалован орденом Анны II степени («…Ему дан с бантом, мне на шею… (действие II, явление 5)), а до этого, скорее всего, получил орден Владимира IV степени, предшествующий ордену Анны («Имеет, кажется, в петличке орденок?..» (действие II, явление 5)) и в целом «И знаков тьму отличья нахватал; Не по летам и чин завидный…» (действие II, явление 3).

При этом, вопреки льстивым словам Фамусова, однозначно заявляющего, что Скалозуб сделал блестящую военную карьеру: «Вы повели себя исправно, Давно полковники, а служите недавно…» (действие II, явление 5), Екатерина Цимбаева отмечает, что «большинство дворян служило если не в гвардейских полках, то в кавалерийских, на худой конец – в конно-егерских, на крайний случай – в артиллерии. Скалозуб же всю жизнь служил в мушкетерах или егерях и сделал не такую уж хорошую карьеру. Он вступил в армию в 1809 году, видимо, лет пятнадцати или шестнадцати, как было принято; к 1823 году стал полковником и метил в генералы. Такую выслугу могли бы счесть вполне приличной, если бы не война: в кампанию 1812–1814 годов продвижение офицеров шло гораздо быстрее… Скалозуб отличился на войне очень мало: в окончательном варианте Грибоедов оставил ему только одну награду – “за третье августа”» [4] (когда, отметим от себя, боевых действий не было). Зато, как указывает исследователь, «исполнительность и безынициативность полковника пришлись кстати в аракчеевские времена с их бессмысленной муштрой и мучением солдат в военных поселениях. Грибоедов это старательно подчеркнул» – как и то, что «как пехотинец, Скалозуб, видимо, едва умеет ездить верхом, недаром с такой радостью он приветствует падение с лошади Молчалина…» [4]. Вот и получается, что, поступив на службу в 1809 году («…Я с восемьсот девятого служу…» (действие II, явление 5)) и прослужив в армии более 10 лет (действие комедии происходит в начале 1820-х годов), Скалозуб, вероятно, когда-нибудь станет генералом, но «полковник получит свое генеральское звание как награду за преданность казарме и фрунту. Но, как и Молчалин, Скалозуб не поднимется слишком высоко» [4]. Разрушается представление о нем как о высокопоставленном военном офицере – невзирая на впечатление, что он всеми силами пытается составить («Поводья затянул, ну, жалкий же ездок» (действие II, явление 7) – будто сам он выдающийся наездник), полковник очень ординарен – как и все «фамусовское общество».

Самое же главное – Скалозуб настолько же далек от архетипа воина, насколько и герой грибоедовской комедии, образ которого будет рассмотрен далее; неслучайно, касаясь «предубеждения Москвы К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам» и сравнивая с ними стоявшую в Белоруссии 1-ю армию, он говорит исключительно о мундирах, ни словом не упоминая воинскую стать: «А в первой армии когда отстали? в чем? Все так прилажено, и тальи все так узки, И офицеров вам начтем, Что даже говорят, иные, по-французски» (действие II, явление 6). Так что образ Скалозуба, говоря словами Александра Пушкина, относящимися к Софье, «начертан не ясно»: если верить Софье (а верить ей ввиду ее очевидной пристрастности стоит явно не во всем), полковник крайне глуп, тогда как по мнению Чацкого (относиться к суждениям которого также следует с осторожностью – по той же причине), он – циничен и бездушен, тогда как о интеллектуальном уровне герой предпочитает умолчать.

Но, так или иначе, повторим: с горечью упоминающий, что его «за полком два года поводили» (действие II, явление 5), Скалозуб – отнюдь не воин, а лишь затесавшийся в армейские ряды представитель «фамусовского общества», карьерист, открыто признающийся: «Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы; Об них как истинный философ я сужу: Мне только бы досталось в генералы» (действие II, явление 5). Никакого боевого духа в этом псевдо-воине нет; единственное же, что выделяет его из «народа действующих лиц» (Петр Вяземский), для которого характерны сопровождающие каждый шаг антагонистов высокой комедии «еда, одежда и деньги» (Ольга Лебедева) (правда, в «Горе от ума» первое редуцируется, замененное чином, социальным статусом), – это непробиваемая убежденность в преимуществе военной силы.

Упомянутый выше герой комедии, образ которого будет сейчас рассмотрен в контексте реализации темы военной службы, – это Платон Михайлович Горич, один из «двойников» Чацкого. (Отметим здесь, что при всей кардинальной разности Чацкого и Скалозуба единственный раз даже они уподобляются – тогда, когда стремятся поспешно оставить Репетилова, который сначала «ищет Чацкого глазами», в то время как последний «входит в швейцарскую», а затем «останавливается, увидя, что Загорецкий заступил место Скалозуба, который покудова уехал» (действие IV, явление 5).) Драматическое положение в «фамусовском обществе» Горича замечательно комментируется опять же В. Марковичем: «Ты простудишься! Он не простудится. Чацкий знает, что он кавалерист, он и зимой, и летом скакал на лошади… <…> И сам Горич это знает, но она продолжает напирать: отойди, там дует, ты простудишься, и он отошел – не драться же с ней. Подчинился. Дальше: мы на бале, нужно танцевать, почему ты не танцуешь? Он не хочет танцевать, он хочет поговорить с Чацким, но не станешь же с ней драться – пошел танцевать. Я устала, нужно ехать домой. Он домой не хочет, но не станешь же с ней драться – едет домой. Так на наших глазах в пределах маленького эпизода или маленьких полуэпизодиков вчерашнего героя великих сражений превращают в тряпку, об которую жена может вытирать ноги. Не казематы, не цепи, не пытки, не казни, а просто общение с собственной женой превращает человека в труху» [3]. Безволие во взаимодействии с женой в его случае есть поражение человека, некогда подобного Чацкому, и подчинение его миру фамусовской Москвы. Это зеркально отражает непоколебимость отстаивания Чацким своих принципов, своего человеческого достоинства; известная китайская мудрость, согласно которой «лучший бой – тот, которого удалось избежать»,применительно к ситуации с Горичем демонстрирует свою несостоятельность – лишь бескомпромиссная готовность к столкновению отличает Чацкого от бывшего друга и делает мнимого безумца подлинным героем, бойцом – и победителем. Окончательность же капитуляции Горича перед силой быта впоследствии подчеркивается тем, что, хотя он сомневается в безумии Чацкого, противостоять распространению слухов он даже не пытается.

Что же касается самого Чацкого, он, подобно Горичу, вышел в отставку:

«Княгиня. От-став-ной?

Наталья Дмитриевна. Да, путешествовал, недавно воротился» (действие III, явление 7),

но и не служит чиновником, о чем свидетельствует его знаменитое кредо «Служить бы рад, прислуживаться тошно» (действие II, явление 2). По мнению Чацкого, помимо военной или статской службы, в которой находили себя большинство дворян, есть и творчество, и науки, не дарующие материальных благ и социального статуса, но служащие личностной реализации человека: «…Из молодых людей, найдется – враг исканий, Не требуя ни мест, ни повышенья в чин, В науки он вперит ум, алчущий познаний; Или в душе его сам бог возбудит жар К искусствам творческим, высоким и прекрасным…» (действие II, явление 5). Это – нонконформизм, право на который Чацкий готов отстаивать со всей страстью своего по-настоящему воинственного темперамента. Неслучайно Иван Гончаров в знаменитом критическом этюде «Мильон терзаний» использует в характеристике героя военную метафорику: «Он вечный обличитель лжи, запрятавшийся в пословицу “один в поле не воин”. Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и – всегда жертва» [1]. Оставивший армию, Чацкий оказывается единственным настоящим бойцом в пространстве комедии, истинным «ратником Света», как характеризует его Александр Янушкевич [5]; оружие его – разящее слово и победоносный смех: «Смех Чацкого – источник его молодости и внутренней силы духа, и в этом смысле он победоносен. Этот смех – не зубоскальство, не мизантропия, не месть за поруганное чувство. В смехе Чацкого есть горечь, ирония, насмешка, но главное в нем – игра ума, чувство нового, духовное самостояние и общественное самосознание» [5]. И потому Чацкий, несмотря на то, что вынужден покинуть Москву, торжествует в итоге.

Таким образом, в искаженном пространстве фамусовской Москвы – оплоте «века минувшего» – искажается и представление о военной службе, которая перестает соотноситься с самим понятием «воин» с присущими ему качествами – благородством, мужеством и т.д. Единственным воином оказывается здесь не Скалозуб, профессия которого отнюдь не является призванием, а Чацкий, неутомимо борющийся с косными предрассудками и безустанно отстаивающий значение человеческой личности. Это делает высокую комедию «Горе от ума» уникальным текстом, внесшим поистине неизмеримый вклад и в развитие отечественной культуры, и в становление русского национального сознания.

**Литература**

1. Гончаров И.А. «Мильон терзаний» (Критический этюд) // Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М. : Худож. лит., 1980. – Т. 8. – С. 18–51.

2. Грибоедов А.С. Горе от ума // Русская драматургия XVIII–XIX вв. – М. : Эксмо, 2007. – С. 149–286.

3. Маркович В.М. Русская литература Золотого века: Лекции. – СПб. : Росток, 2019. – С. 151–199.

4. Цимбаева Е.Н. В чем смысл «Горя от ума»? (Семь не школьных сочинений) // Наука и жизнь. – 2013. – № 4. – C. 98–139.

5. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века. – М. : Флинта, 2013. – С. 230–245.

**ИСтория и общественные науки**

**О значении внесения поправок к Конституции об обнулении сроков президента, приравнивании МРОТ к прожиточному минимуму и вере в Бога**

*Рачилина Дарья, 11 класс, Гуманитарный лицей г. Томска*

**Предыстория**

[Конституция России](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8) была принята на всенародном голосовании 12 декабря 1993 года. Она состоит из 9 глав, из которых [1-я, 2-я и 9-я неизменяемы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8#%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BC%D0%BE%D1%82%D1%80_%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2_1,_2_%D0%B8_9_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%86%D0%B8%D0%B8). Главы 3-8 могут изменяться. Для этого нужно согласие [субъектов Федерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%B1%D1%8A%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%8B_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8), [Государственной Думы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B4%D1%83%D0%BC%D0%B0), [Совета Федерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8), [Президента](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8).

За время действия конституции было проведено несколько изменений. Наиболее крупными были поправки, выдвинутые в президентском послании 2008 года, в частности увеличившие президентские сроки с 4 до 6 лет. Среди других поправок: поправка об объединении [Верховного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%81%D1%83%D0%B4_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8) и Арбитражного судов, а также поправка о назначении представителей президента в состав [Совета Федерации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8). Также в Конституцию вносились изменения, связанные с образованием или ликвидацией субъектов Федерации, а также с их переименованием.

Наиболее масштабные изменения Конституция претерпела в 2020 году. Коррективам подверглось содержание сорока одной статьи, затрагивающих основные приоритеты государственной политики, определение брака, исполнение решений международных судов, порядок формирования Совета Федерации, организацию местного самоуправления и прочее. Поправки также внесли коррективы в политическую систему страны, расширив полномочия президента при сокращении полномочий правительства, изменении процедуры его назначения и «обнулении» предельного количества сроков для лиц, прежде занимавших эту должность – в частности для действующего президента [В.В. Путина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%2C_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

**Причины принятия**

Говоря об изменениях, вносимых в Конституцию, Владимир Путин сказал: «Эти поправки давно назрели, они нужны и, убежден, будут полезны для страны, для общества и для наших граждан, потому что они направлены на то, чтобы укрепить наш суверенитет, наши традиции и наши ценности, то, что составляет основу нашей жизни, на то, чтобы конкретизировать социальные гарантии наших граждан, а значит – полнее раскрыть социальный характер нашего государства, в целом создать условия для уверенного, поступательного, эволюционного развития России на длительную историческую перспективу», –сказал он [4].

Поправки 2020 года – важнейший этап изменений, делающий Конституцию актуальной. Они вносятся для улучшения жизни граждан, закрепляют социальные достижения и усиливают контроль за деятельностью госорганов, повышают их эффективность.

**В соответствии с посланием президента Федеральному собранию**

10 марта 2020 года Государственная Дума во втором чтении приняла поправки в Основной закон нашей страны. Изначально пакет поправок к Конституции был внесен 20 января Президентом РФ Владимиром Путиным. Затем ко второму чтению было подготовлено около 400 поправок – в том числе депутатами и сенаторами. 11 марта 2020 года Совет Федерации на пленарном заседании в первом чтении принял закон «О внесении поправок к Конституции Российской Федерации». Закон был принят большинством голосов.

14 марта 2020 года, в субботу, президент Путин подписал закон о поправках в Конституцию. С его подписью закон вступил в силу, однако нормы об изменении Конституции (статья 1) откладывались до [общероссийского голосования](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BF%D0%BE_%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D0%BC_%D0%BA_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%86%D0%B8%D0%B8_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8) и, согласно закону, вступали в силу лишь при условии его положительного исхода.

Как ранее [отмечал](http://duma.gov.ru/news/47972/) Председатель ГД Вячеслав Володин, каждая из поправок была изучена профильным Комитетом по государственному строительству и законодательству, экспертами-юристами [1].

**Содержание и анализ некоторых из внесённых поправок**

Говоря о значимости поправок в Конституцию, основной упор власть делает на социальные инициативы. Одна из них – закрепление привязки минимального размера оплаты труда (МРОТ) к прожиточному минимуму. Заметим, ранее Владимиром Путиным было сказано, что в Основном законе уже существует данная статья. Следовательно, принципиально ничего не меняется [3].

В таком виде поправка попала в Конституцию: «Ст. 75. 5: Российская Федерация уважает труд граждан и обеспечивает защиту их прав. Государством гарантируется минимальный размер оплаты труда не менее величины прожиточного минимума трудоспособного населения в целом по Российской Федерации» [5].

А каким законом данная норма регламентируется сегодня? Ст.1 ФЗ от 19.06.2000 «О минимальном размере оплаты труда»: «Начиная с 1 января 2019 года и далее ежегодно с 1 января соответствующего года минимальный размер оплаты труда устанавливается федеральным законом в размере не ниже величины прожиточного минимума трудоспособного населения в целом по Российской Федерации за второй квартал предыдущего года».

Теперь обратимся к изменениям, касающимся политического блока. Государственная Дума в результате реформы получила право утверждать не только премьер-министра, но и вице-премьеров и «гражданских» министров, но в то же время на конституционном уровне будет закреплено прямое подчинение силовых ведомств президенту (пока это регулируется лишь законом «О правительстве»).

Инициируя поправки, Владимир Путин говорил и о повышении требований к Президенту страны. Частично эти положения вошли в закон, правда, дополненные поправкой об «обнулении» сроков. Из Ст. 81 Конституции РФ исключили ограничивающее президентские полномочия двумя сроками слово «подряд». Это приводит к тому, что наряду с новыми конституционными полномочиями президента возникает правовое основание избираться вновь – [в 2024-м](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%B2%D1%8B%D0%B1%D0%BE%D1%80%D1%8B_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8_%282024%29) и 2030-м – и руководить страной до 2036 года, то есть четыре срока подряд. После распада СССР многие выступали за перераспределение президентских полномочий в пользу парламента и правительства, считая парламентскую систему более демократичной и сбалансированной, нежели суперпрезидентская республика образца 1993 г. Поправки 2020 года не только не решают эту проблему, но и наносят удар по самой Конституции как единому правовому механизму. (Ст.81 ч.1 и 3 Конституции РФ: При этом обеспечивается сменяемость избираемого непосредственно народом главы государства).

Стоит отметить ещё одно не менее спорное положение: «Российская Федерация, объединенная тысячелетней историей, сохраняя память предков, передавших нам идеалы и веру в Бога, а также преемственность в развитии Российского государства, признает исторически сложившееся государственное единство». На первый взгляд, выглядит очень патриотично. Но это если забыть о том, что эти строки находятся в главном законе страны. Напоминаю, что Россия – светское государство согласно Ст.14 того же правового акта. Государство не должно вторгаться в столь тонкие моменты душевной организации человека как вероисповедание. Конституция – это, прежде всего, нормативно-правовой акт, следовательно, он должен быть четким, структурированным и обоснованным. Для «веры в Бога» есть другая литература.

**Реакция общественности**

Как сообщает исследовательская организация «Левада-центр», 47% россиян полагают, что президентские поправки к Конституции вносятся в интересах самого Владимира Путина — чтобы расширить его полномочия и позволить остаться у власти и после 2024 года. 44% верят словам президента из послания: поправки нужны для совершенствования управления государством в интересах большинства населения. [3].

Социологи по традиции спросили и о роли Конституции. Самый популярный (30%) ответ: значительной роли она не играет, поскольку мало кто с ней считается. С ноября 2015 г. этот показатель вырос на 17 процентных пунктов и стал рекордным с 2005 года. Зато резко – с 48% в 2015 г. до 27% в 2020 г. – уменьшилась доля тех, кто полагает, что Конституция гарантирует права и свободы граждан.

**Выводы:**

У населения давно сложилась установка, что все маневры, связанные с изменением Основного закона, направлены на удержание власти действующим президентом. Доктор юридических наук Илья Шаблинский утверждает, что «у поправок нет общего предмета; документ должны были, по крайней мере, разбить на несколько законопроектов и каждому дать свое наименование» [6].

Большинство внесённых изменений не являются принципиально новыми и лишь переносят на конституционный уровень нормы, уже содержащиеся в действующих федеральных законах. Это касается в том числе и самых громких и раскрученных в СМИ поправок – как, например, пункты о зарплатах и пенсиях, неприкосновенности границ или брака как союза между мужчиной и женщиной. Однако именно этот блок поправок, как раз в силу их «низового» происхождения, был призван сыграть главную роль в агитации за конституционную реформу в преддверии общероссийского голосования. Потому что мобилизовать граждан на поддержку реформы ради улучшения их благосостояния, защиты суверенитета России и укрепления традиционных семейных ценностей объективно гораздо проще, чем уговорить их поддержать не очень понятные предложения о перераспределении полномочий между Госдумой и президентом.

**Литература**

1. Володин В. Изменения в Конституцию РФ отражают запрос общества. [Электронный ресурс]. URL: http://duma.gov.ru/news/47972/
2. Конституция РФ. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/>
3. Кто и как голосовал за поправки в Конституцию: завершающий опрос. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.levada.ru/2020/08/07/kto-i-kak-golosoval-za-popravki-v-konstitutsiyu-zavershayushhij-opros/>
4. Путин выступил в Госдуме после предложений по выборам. Как это было. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.rbc.ru/textonlines/10/03/2020/ 5e677be89a79476d85c17e17](https://www.rbc.ru/textonlines/10/03/2020/%205e677be89a79476d85c17e17)
5. Путин предложил приравнять МРОТ к прожиточному минимуму к 2019 году. [Электронный ресурс]. URL <https://www.interfax.ru/business/578629>
6. Политическое возобладает над правовым. Шаблинский И. О проблемах законности изменения Конституции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fontanka.ru/2020/03/09/69021880/>

**Берлинский конгресс в истории внешней политики России**

*Сафарметова Нелли, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Начало второй половины XIX века ознаменовалось для России успехом во внешней политике, а именно удачными мероприятиями российской дипломатии можно признать циркуляр Горчакова об отмене статей Парижского договора и создание «Союза трех императоров». Но, с другой стороны, в это время обостряется главная проблема – балканский кризис, и для России важно уже не только укрепить свое положение на международной арене, но и помочь «братьям-славянам» от влияния западных стран.

В приведенном исследовании поставлена **проблема** влияния Берлинского конгресса на внешнюю политику России в целом и на положение России на Балканах, в частности.

**Цель** исследовательской работы: выяснить как Берлинский конгресс повлиял на положение России на международной арене и на определение ее дальнейшего внешнеполитического курса.

Данная цель определяет следующие **задачи**:

- причины заинтересованности европейских стран в пересмотре Сан-Стефанского мира;

- выяснить условия, по которым Россия была вынуждена пойти на пересмотр условий наивыгоднейшего Сан-Стефанского мира;

- выяснить влияние Берлинского конгресса на дальнейшую внешнюю политику России.

**Актуальность** темы вызвана тем, что Россия до сих пор позиционирует себя как защитница славянских народов Балкан, о чем может свидетельствовать позиция России по вопросу бомбардировки Югославии в 1999 г.

**Гипотеза**: Берлинский конгресс способствовал падению международного авторитета России.

**Методология** исследования опирается, с одной стороны, на аналитическое изучение предмета, но, с другой, на теоретический синтез информации полученной в процессе анализа исторических фактов.

«Восточный вопрос» - один из важнейших международных аспектов XIX в. Россия не оставалась в стороне от участия в его решении, о чем свидетельствует череда русско-турецких войн при трех правителях подряд. Точку в споре ведущих европейских держав вокруг могла поставить русско-турецкая война и Сан-Стефанский мирный договор, но этого не случилось.

Берлинский конгресс был созван для пересмотра условий Сан-Стефанского мирного договора в июне 1878 году. Несмотря на то, что Сан-Стефанский мир был прелиминарным, многие страны были недовольны его условиями. Например, английская и австро-венгерская дипломатия отнеслись к этому договору резко отрицательно, поэтому они и стали инициаторами нового конгресса. Они опасались, что «включив Болгарию в сферу своего влияния, Россия фактически станет средиземноморской державой», что дало бы ей стратегический перевес и удобный плацдарм для будущих войн. Помимо этого, Россия нарушала условия нескольких соглашений, подписанных ранее: Рейхштадский договор и Будапештскую конвенцию, заключённый между Россией и Австро-Венгрией в 1876 году. В этих документах содержалось условие о недопущении создания большого славянского государства на Балканах. Таким образом, Участие Австро-Венгрии в организации Берлинского конгресса объясняются нарушением со стороны России прежних соглашений.

Работа Берлинского конгресса проходила в течение месяца с 13 июня по 13 июля 1878 года. В конференции принимали участие министры иностранных дел и премьер-министры стран, представители Греции, Румынии, Черногории и Сербии.

В результате переговоров Болгария разделялась на две части: автономное княжество Болгарии в составе с Софией и Варной и автономная провинция Турции – Восточная Румелия. Временное управление княжества Болгарии сроком в 9 месяцев будет находиться под руководством России. Австро-Венгрия добилась временной оккупации Боснии и Герцеговины. Англия получила Кипр. Россия получила крепости: Карс, Батум и Ардаган. Признавалась независимость Черногории, Сербии, Румынии. Порта должна была провести реформы, уравнивающие в правах мусульман и не мусульман. 13 июля конгресс подписал Берлинский трактат, который почти полностью изменил условия Сан-Стефанского договора.

Итоги конгресса имели следующие последствия для России: ухудшение дипломатического положения, противоречия в отношениях с Румынией, невыгодное влияние Австро-Венгрии на Балканах в ущерб экономическим и политическим интересам России и т.д.

На фоне ряда неудач, достижением России выглядит то, что ей всё-таки удалось вернуть Южную Бессарабию и почти в полной мере удалось отстоять свои завоевания на Кавказе. Единственным союзникам России на Балканах оставалась Черногория.

В ближайшие годы для России вновь возникла угроза оказаться в международной изоляции, её не допускали к работе комиссий, также нарастало недоверие между Россией и Германией. Обострялись и русско-английские отношения в Средней Азии: британская эскадра имела преимущество в море, что угрожало русскому югу и черноморской торговле. В сложившихся условиях Россия была вынуждена искать новых союзников. Таким союзником стала Франция, с которой ранее отношения были напряженными. В 1891 начались русско-французские переговоры и в следующих годах были подписаны политическое соглашение и военная конвенция.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что внешнеполитический курс России изменился – постепенно охлаждались отношения с Германией и налаживались отношения с Францией, на 10 лет прекратились дипломатические отношения с Болгарией. В тоже время, Россия не отказалась от идеи усиления на Балканах и получения контроля через Проливы, что станет одной из причин Первой мировой войны.

**Литература**

1. Балканские события и «честный маклер» Бисмарк / Загадки истории. Харьков: ФОЛИО, 2011. С. 323.
2. История дипломатии России: в двух томах. Т 1: IX–начало XX века / Под ред. А.В. Торкунова, А.Н. Панова. М.: Аспект Пресс, 2019. С.126.
3. История России. 18-19 вв./Школьная энциклопедия «Руссика». — М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. С.66
4. Сборник договоров России с другими государствами. 1856-1917. М.: Госполитиздат, 1952. С. 205.
5. Хрестоматия по отечественной истории с древнейших времен до наших дней. М., 1999. С. 330 - 332.

**лингвострановедение**

**Математика и естественные науки**

**Сферические координаты**

*Кнауб Алина, 10 класс, Гуманитарный лицей г. Томска*

Трудно, да и, наверное, не нужно говорить о том, какая из геометрических фигур первой привлекла внимание людей, но, конечно, одной из них была сфера (греч. **σφαίρα** - шар, мяч). Сферическую форму имеют многие плоды, близка к ней форма поверхности глаза человека и ряда животных, сферическую форму имеют зерна жемчуга, часто её принимают обкатанные морем камни и т.д. Но, разумеется, главное - небесная сфера, та, которую вы видите сегодня, которую видели первобытные люди. На эту сферу они смотрели не только из праздного любопытства. Небесные светила помогали людям ориентироваться в лесу, в поле и на море, с их помощью определялось время суток и время года. Это было особенно важно для земледельцев ряда стран - разливы рек нередко совпадали по времени с определенным положением светил и временем их восхода или захода. Например, в Древнем Египте жрецы заметили, что после 70-дневного отсутствия на небосклоне Сириуса начинается подъем воды в Ниле. А календарным годом в Древнем Египте считался период между двумя ранними утренними восходами Сириуса, составлявшими 365 суток. Вы, конечно, знаете, что Сириус - самая яркая звезда земного неба (греч. **Σείριος** - яркий, блестящий), в России он виден только осенью и зимой (лучше всего в декабре-январе), в Египте - почти всегда. Кроме того, люди верили - некоторые верят и сейчас - во влияние светил на их судьбы, существует даже астрология (от греч. **άστήρ** звезда и **λόγοϛ**- мысль, причина). Естественно, возникла необходимость описания движения светил, понадобились списки звезд с указанием их местоположения (звездные каталоги). А вы знаете, что указание положения точки (звезда на небесной сфере - прекрасный образ точки!) есть первая задача координатного метода.В VI веке до н.э. пифагорейцы установили шарообразность Земли. Понадобились измерения ещё на одной поверхности, земной или на её модели – глобусе2 (от лат. **globus** - шар). И снова понадобился способ указания местоположения точек, потребовалось введение координат. Каких?Древнегреческий ученый Гиппарх, составивший во II веке до нашей эры один из первых звездных каталогов и сделавший еще немало открытий в астрономии и математике, ввел для сферы понятия широты и долготы, составившие систему сферических координат. Применительно к Земле их обычно называют географическими. С ними нам сейчас и предстоит познакомиться чуть глубже, чем это делается в школьной географии, но сначала сделаем два замечания.

В-первых, заметим, что Земля - не совсем шар. Она слегка сплющена с полюсов и имеет еще некоторые отклонения от правильной формы. Но, как принято говорить, «в первом приближении» нашу планету можно считать шаром, так мы и поступим.

Во-вторых, сферические координаты порождены так называемой сферической геометрией, которая, как правило, не входит в содержание среднего образования, хотя ряд фактов этой геометрии вы все же должны знать. Вы наверняка помните определения шара и сферы, определение шара и сферы, определение большого круга (тот, что проходит через центр шара), знаете, что такое диаметр и радиус сферы, знаете, что через две точки на сфере, не принадлежащие одному диаметру, проходит одна и только одна окружность большого круга. Кроме того, из курса географии вы знаете, что такое экватор (лат. **aeqator** - уравнитель) и экваториальная плоскость, что такое полюсы, параллели и меридианы (лат. **meridianus** - полуденный). Этого достаточно, чтобы начать говорить о географических координатах.

С одной координатой - широтой - человечеству, прямо скажем, повезло. Самая яркая звезда Малой Медведицы, легко отыскиваемого созвездия Северного полушария, расположена почти точно над Северным полюсом Земли. Эта звезда, носящая естественное название Полярная, удалена от нас так далеко, что лучи, направленные на нее из любой точки Северного полушария, можно считать параллельными оси вращения Земли. Этот факт дает людям замечательную возможность. На Северном полюсе Полярная находится над головой наблюдателя, т.е. угол между направлением на неё и горизонтом составляет 90°. На экваторе аналогичный угол составляет 0°. А в любой точке Северного полушария угол между направлением на Полярную и горизонтом и есть широта этой точки.

Итак, в геометрии можно выделить две основные задачами на сферические координаты: определение широты какой-либо точки и долготы.

Мы можем нанести точку на сферу по её координатам (определить координаты точки на сфере), можем вычислить расстояние от одной точки до другой по их координатам. Но с помощью декартовых координат мы решали ещё две взаимнообратные задачи - на плоскости дана кривая, составить её уравнение; дано уравнение кривой, построить эту кривую на плоскости. Наверное, можно поставить подобные задачи и для сферы? Звучат они вполне естественно: на сфере дана кривая (например, для земной сферы это может быть курс корабля или самолета, железнодорожный путь, автомобильная дорога и т.п.), составить её уравнение. Или: дано уравнение кривой, лежащей на сфере, построить эту кривую (правда, тут совсем непонятно, как могут выглядеть такие уравнения). Именно эти преобразования я и рассмотрела в своей работе, продемонстрировав важность этого посредством решения задач.

**Литература**

1. Гельфанд И.М. Метод координат / Гельфанд И.М., Глаголева Е.Г., Кириллов А.А. - МЦНМО, 2009. – 189 с.
2. Мельникова Н.Б. Геометрия: векторы и координаты в пространстве / Мельникова Н.Б., Литвиненко В.Н., Безрукова Г.К. – M.: Просвещение, 2007. – 120 c.
3. Пичурин Л.Ф. Математика? Это очень увлекательно! – Томск; Изд-во НТЛ, 2016. - 108 с.

**Замечательный тетраэдр: исследуем свойства, решаем задачи.**

*Коровина Елизавета, 10 класс, Гуманитарный лицей г. Томска*

Геометрия является неотъемлемой составляющей общей культуры, а геометрические методы служат инструментом познания мира, способствуют формированию научных представлений об окружающем пространстве, раскрытию гармонии и совершенства Вселенной. Геометрия начинается с треугольника. Треугольник - атом планиметрии. Тетраэдр – атом стереометрии.

В тетраэдре, как и в треугольнике, имеются медианы и высоты, однако в тетраэдре есть еще и их пространственные аналоги -- бимедианы и бивысоты. При этом в любом тетраэдре, как и в любом треугольнике, медианы пересекаются в одной точке, которая, по аналогии с треугольником, называется центроидом тетраэдра. Оказывается, что в этой точке пересекаются не только медианы, но и бимедианы тетраэдра. Не во всяком тетраэдре все четыре его высоты пересекаются в одной точке. И все-таки существует целый класс тетраэдров, все четыре высоты которых пересекаются в одной точке. Такие тетраэдры называют ортоцентрическими, а точку, общую всем высотам этого тетраэдра, называют его ортоцентром. Если условно считать грани тетраэдра его «сторонами», то пространственным аналогом равностороннего треугольника является тетраэдр, все грани которого -- равные треугольники. Такой тетраэдр называют равногранным. Частным случаем равногранного тетраэдра является правильный тетраэдр. В процессе работы доказаны основные свойства тетраэдра согласно его виду. Так, например, равногранный тетраэдр имеет следующие свойства: все его грани равны (конгруэнтны), скрещивающиеся ребра попарно равны, трехгранные, противолежащие двугранные углы, два плоских угла, опирающихся на одно ребро равны. Сумма плоских углов при каждой вершине равна 180°, развертка тетраэдра - треугольник или параллелограмм, имеет три оси симметрии. Общие перпендикуляры скрещивающихся ребер, средние линии попарно перпендикулярны. Периметры и площади граней равны. И высоты, и отрезки, соединяющие вершины с центрами тяжести противоположных граней, равны. Радиусы описанных около граней окружностей равны. Центр тяжести тетраэдра совпадает с центром описанной сферы. Центр тяжести совпадает с центром вписанной сферы, центр описанной сферы совпадает с центром вписанной. Вписанная сфера касается граней в центрах, описанных около этих граней окружностей. Сумма внешних единичных нормалей (единичных векторов, перпендикулярных к граням), сумма всех двугранных углов равна нулю. А свойства ортоцентрического тетраэдра можно описать как:

* высоты тетраэдра пересекаются в одной точке.
* основания высот тетраэдра являются ортоцентрами граней.
* каждые два противоположных ребра тетраэдра перпендикулярны.
* суммы квадратов противоположных ребер тетраэдра равны.
* отрезки, соединяющие середины противоположных ребер тетраэдра, равны.
* произведения косинусов противоположных двугранных углов равны.
* сумма квадратов площадей граней вчетверо меньше суммы квадратов произведений противоположных ребер.
* у ортоцентрического тетраэдра окружности 9 точек ([окружности Эйлера](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%AD%D0%B9%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B0)) каждой грани принадлежат одной сфере (сфере 24 точек).
* у ортоцентрического тетраэдра центры тяжести и точки пересечения высот граней, а также точки, делящие отрезки каждой высоты тетраэдра от вершины до точки пересечения высот в отношении 2:1, лежат на одной сфере (сфере 12 точек).

А для любого тетраэдра справедливы утверждения:

* все медианы тетраэдра пересекаются в одной точке, и эта точка делит каждую из медиан в отношении 3:1, считая от вершины.
* все бимедианы тетраэдра пересекаются в одной точке и делятся ею пополам.
* точка пересечения медиан тетраэдра совпадает с точкой пересечения его бимедиан.
* тетраэдр РАВС разбивается на 4 равновеликих тетраэдра МАBС, МРАВ, МРВС, МРАС, для которых центроид М тетраэдра РАВС является общей вершиной, а основаниями этих тетраэдров служат грани данного тетраэдра.

Доказанные свойства, позволяют с легкость решать олимпиадные задачи и задачи повышенного уровня. Пример задачи.

В правильном тетраэдре *ABCD* проведена высота *DH*. *K* — середина отрезка *CH*. *BM* — медиана боковой грани *BCD*.

а) Докажите, что угол между *DH* и *BM* равен углу *BMK*.

б) Найдите угол между *DH* и *BM*.

**Решение.**

а) Пусть *MK* — средняя линия треугольника *CDH.* Тогда *MK* || *DH*, значит,  и, следовательно,  Кроме того, 

б) Пусть длина ребра тетраэдра равна  тогда имеем:







 Ответ: 

**Литература**

1. Заславский А.А. [Сравнительная геометрия треугольника и тетраэдра](http://mi.mathnet.ru/mp141) // Математическое просвещение, сер. 3 (2004), № 8, стр. 78-92.
2. Потоскуев Е.В., Звавич Л.И. Геометрия. 11 Кл.: Задачник для общеобразовательных учреждений с углубленным и профильным изучением математики. -- М.: Дрофа, 2006.

**Близнецы – чудо жизни**

*Михеева Мария, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Рождение близнецов интересовало исследователей с древних времен, так как во все времена это было необычным явлением, вызывавшим удивление и любопытство. В давние времена рождение близнецов воспринимали, как проявление чего-то сверхъестественного и загадочного. Прежде, чем исследованием близнецов занялась наука, про них складывалось множество мифов, сказок, легенд, песен, баллад и других видов устного народного творчества. Широко было распространено убеждение, что близнецы имеют волшебную силу над природой. Считалось, что они управляли климатом, насылали бесплодие, давали бессмертие в сражении. В настоящее же время учёные проводят исследования и получают поистине шокирующие результаты, но изучать тему рождения и развития близнецов является актуальным и по сей день, потому что по статистике появление близнецов стало более частым во всем мире.

Первостепенное значение для рождения близнецов имеет возраст женщины. Чем вы старше, тем больше гормонов вырабатывает ваш организм. Для женщин в возрасте 35–39 лет существует реальная вероятность зачатия двуяйцовых близнецов. На производство гормона влияет не только возраст, но и продолжительность светового дня. Самое лучшее время для зачатия двойни – весна, когда день увеличивается и начинает ласково пригревать солнце. Большое значение имеет наследственность. Так, если в семье уже есть близнецы, то вероятность родить еще одну пару достаточно велика, но она уменьшается с отдалением во времени поколения близнецов. Способность к зачатию близнецов передается только по женской линии. Мужчины ее могут передать своим дочерям, но в потомстве самих мужчин заметной частоты появления близнецов не наблюдается. Существует и влияние длительности менструального цикла на зачатие близнецов. Наибольшей способностью родить двойню обладают женщины, чей менструальный цикл очень короткий – 20–21 день, а также женщины с аномалиями развития матки, например, при наличии перегородки в полости матки или при двурогой, как бы раздвоенной матке. И, наконец, двойня и даже тройня довольно часто рождается при искусственном оплодотворении. Это происходит и благодаря использованию гормональных препаратов, стимулирующих созревание яйцеклетки и овуляцию. Появление в семье сразу двух или трёх детей после многих лет бесплодия не такое уж редкое явление.

Статистика рождаемости близнецов в России говорит о том, что за последние 100 лет в стране их родилось около 2 000 000. Цифра огромная и важная. Больше всего двойней появляется на свет в Центре России, в Поволжье и Сибири. В июне 2018 года в Томской области установлен необычный рекорд: за месяц родилось 14 пар близнецов. Три тройни и 73 двойни родились в Томской области в I полугодии 2020 г. Учёные связывают рост рождаемости близнецов в XXI веке именно с достижениями современной медицины. Они считают, что в последние годы доля близнецов среди новорождённых стала выше, чем это когда-либо было возможно.

В ходе проведенного исследования были получены результаты, которые свидетельствуют о том, что близнецы не только похожи внешне, но они одинаково мыслят, имеют общие интересы и предпочтения. Между близнецами определенно есть черты сходства и небольшие различия. Каждый из них является самостоятельной личностью со своими чувствами, эмоциями и взглядами.

**Литература**

1. <https://moluch.ru/archive/103/23963/>
2. <https://page.maple4.ru/inoe/stati/interesnoe/1405-fenomen-blizneczov.html>
3. <https://www.pampers-gorodok.ru/pregnancy/multiples/article/different-types-of-twins>
4. <https://www.krasotaimedicina.ru/diseases/children/conjoined-twins>
5. <https://medaboutme.ru/articles/siamskie_bliznetsy_odna_zhizn_na_dvoikh/>
6. <https://jaay.ru/znamenitosti/rossijskie-znamenitosti-i-ih-bliznecy>
7. <https://medportal-ru.turbopages.org/medportal.ru/s/enc/besplodie/reading/4/>
8. <https://gemelos-feliz.ru/interesnye-fakty/o-bliznetsakh/rozhdenie-bliznecov-statistika/>
9. <https://materinstvo.ru/art/1944>

**Развитие альтернативной энергетики в России: проблемы и перспективы**

*Пашков Николай, 9 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Альтернативная энергетика (АЭ) – это одно из самых ключевых направлений в энергетике XXI века, так как именно сейчас остро встала проблема исчерпаемости традиционных источников энергии. Появились экологические проблемы, связанные с традиционными энергоресурсами, такие как усиление парникового эффекта в связи с постоянными выбросами в атмосферу от различного рода традиционных электростанций, трансформация климата на территории прилегающей к электростанции и, как следствие, изменение ареалов обитания видов-представителей биосферы или их вымирание, модификация состава воздуха, возникающая из-за выбросов с электростанций на угле, газе, которое вредит здоровью человека и многим животным. Загрязнение воздуха традиционными электростанциями ежегодно приводит к преждевременной смерти от 2,1 до 4,21 миллионов человек. Мировой суммарный выброс урана и тория в результате сжигания угля на ТЭС составляет около 40 000 т ежегодно. В настоящее время угольные электростанции (ТЭС) России производят лишь 20% энергии, но на их долю приходится 70% вредных выбросов энергетики, которые влияют на развитие заболеваний верхних дыхательных путей и усиливают так называемый «парниковый эффект. Многие страны мира в XXI веке стали интересоваться альтернативной энергетикой, Россия - не исключение.

- Гидроэнергетика является самым распространённым видом АЭ в России (~18 % всей выработки энергии). Основной проблемой гидроэнергетики в России является то, что крупнейшие реки: Обь, Енисей, Лена, Амур - протекают в азиатской части России, которая по населению занимает лишь четверть от всего населения России, а это означает, что основной потребитель находится все же в европейской части, поэтому необходима доставка мощности восточных гидроэлектростанций (ГЭС) к европейским потребителям, которая становится экономически нецелесообразной из-за высокой конкуренции со стороны традиционного источника. Кроме того, существуют проблемы с затоплением территорий, обладающих большим эконмическим потенциалом. Но у гидроэнергетики есть свои перспективы: в современных энергосистемах графики потребления электроэнергии отличаются высокой неравномерностью – в ночное время энергия почти не потребляется, а в час пик – ее наоборот нужно очень много, что создает трудности. Гидроаккумулирующие станции способны справиться с этой проблемой, а мини-ГЭС сократят затопления территорий.

- Второй по распространённости идёт атомная энергетика, на которую приходится доля чуть меньше 18% от общей выработки. Особых препятствий к развитию этого вида, кроме как сейсмоопасные и специальные природоохранные зоны, нет. Они достаточно компактны и экологичны, ведь при верном проекте и правильной его реализации (с чем российские инженеры прекрасно справляются) АЭС меньше других видов наносят вред природе, поэтому отечественная атомная энергетика имеет целый ряд перспектив, среди них: строительство инженерами «Росатома» атомных электростанций в дружественных государствах; создание новых проектов для внутреннего рынка, позволяющих повысить безопасность, доступность, экологичность и экономичность АЭС.

- Третьим по распространённости альтернативным источником является энергия солнца (~0,08% от общей выработки). Это безусловно одно из самых перспективных направлений в мировой альтернативной энергетике, но не в России, ведь для работы солнечных электростанций нужны благоприятные климатические условия, а бо́льшая часть нашей страны в них не находится, более того, солнечные батареи необходимо постоянно очищать от осадков: здесь это будет частый снег. Несмотря на все это, в южных регионах нашей Родины, где всё-таки есть хоть какие-то условия для функционирования солнечных ЭС, к постройке запланированы более 30 солнечных электростанций.

 - В четверку распространенных видов вошла геотермальная энергетика (~0,05% от общей генерации). Проблемой этого вида является возможность его существования только в зонах сейсмической активности (для России это в основном Камчатка и Кавказ) или территории с хорошо прогреваемой земной поверхностью, поэтому скорее всего, если вид будет развиваться в нашей стране, он упрется в многолетнюю мерзлоту, которая лежит в том или ином виде на 65% территории, хотя наверняка продолжит развитие на «тёплых» землях.

- Ветроэнергетика занимает пятое (~0,02% от суммарной генерации). Происходит это, потому что такие электростанции занимают много места, которое можно использовать с большей выгодой, соответственно они практически не строятся. Совсем недавно было предложено решение этой проблемы – строить ВЭС в Российской Арктике, ведь там достаточно сильные ветра и почти не ведется другой деятельности, поэтому, возможно, в ближайшем будущем мы увидим арктические ВЭС.

- Последним в списке АИ идёт биотопливо, основой которого являются практически нескончаемые отходы жизнедеятельности организмов. В России пока что практически нет биотопливных электростанций: по многим параметрам он уступает углю и газу. Развивать биотопливную энергетику здесь невыгодно, хотя мы и имеем достаточное количество возможностей.

**Литература**

1. Альтернативные источники энергии в России: Возобновляемая энергия в России. От возможности к реальности, изд. Международное энергетическое агентство, 2004г.
2. Ветроэнергетика: Что несет с собой развитие ветроэнергетики, Дмитриев Г.С., изд. «Энергия» — 2004 г.
3. Геотермальная энергетика на Камчатке: Создание Камчатской энергосистемы, изд. Камчатский печатный двор, 1997

**Геометрия пчелиных сот**

*Пшеничников Игорь, 11класс, МАОУ Гуманитарный лицей*

Пчёлы - удивительные создания природы. Они используют не только сложный язык для общения, но и обладают познаниями в геометрии, давшие им эволюционное преимущество. Одной из главных задач этих насекомых заключается в необходимости сохранить как можно больше мёда в сотах для дальнейшего пропитания. Эта задача довольно-таки сложна, потому что производство воска (основного строительного материала сот) энергозатратный процесс, а, значит, им выгодно затратить на их постройку как можно меньше сил и сохранить в них как можно больше мёда.

В результате чего возникает необходимость выбора оптимальной формы ячейки пчелиной соты с учетом вышеперечисленных принципов. Цель работы: выяснить критерий оптимальности действующей формы ячейки пчелиной соты с учетом математических рассуждений и личных наблюдений.

Исходя из личных наблюдений, оптимальная фигура для постройки сот должна удовлетворять двум основным условиям: во-первых, эта фигура должна заполнять собой пространство, не образуя прорехи; во-вторых, такая фигура должна хранить в себе как можно больше мёда.

Современная геометрия выделяет только три правильные геометрические фигуры, которыми можно заполнить любое пространство, не оставляя прорех между ними - это треугольник, четырехугольник (квадрат) и шестиугольник. Мы сделали акцент на правильных геометрических фигурах, так как именно они, по нашему мнению, наиболее удовлетворяют принципам энергозатратности, сохранности и количественным показателям произведенного продукта.

Среди перечисленных правильных геометрических фигур, необходимо найти фигуру, обладающую наибольшей площадью. Мы придерживаемся стандартного размера улья и, на основании этого, проводить анализ среди предложенных геометрических фигур будем исходя из одинакового периметра у каждой фигуры.

Пусть нам даны три правильные геометрические фигуры: правильный треугольник со стороной a, правильный четырехугольник (квадрат) со стороной b и правильный шестиугольник со стороной с. Исходя из того, что рассматриваемые фигуры имеют одинаковый периметр, получим следующее:

$\left.\begin{array}{c}Р\_{1}=3a\\Р\_{2}=4b\\Р\_{3}=6c\\Р\_{1}=Р\_{2}=Р\_{3}\end{array}\right\}$*=>* $b=\frac{3}{4}a$*,*$c=\frac{1}{2}a$

Выразив длины всех сторон рассматриваемых геометрических фигур через сторону треугольника a получим:

𝑆тр.=$ \frac{ a^{2}\sqrt{3}}{4}$ , 𝑆кв.=$ b^{2}=\frac{9a^{2}}{16}$, 𝑆шест.=$ \frac{ 3\sqrt{3}c^{2}}{2}$= $\frac{ 3\sqrt{3}a^{2}}{8}$.

Далее, сравним площади рассмотренных геометрических фигур, имеющих одинаковый периметр. Разность площади квадрата и площади треугольника неотрицательна, значит, площадь квадрата больше площади треугольника: Sкв. > Sтр. Разность площади шестиугольника и площади квадрата также неотрицательна: S шест. > Sкв.. Из этих двух неравенств следует, что S шест. > Sкв. > Sтр.

Среди рассмотренных правильных геометрических фигур наибольшую площадь имеет правильный шестиугольник, соответственно, заполняя улей именно этой геометрической фигурой, процесс получения меда будет менее энергозатратный и оптимальный в плане компактности и сохранности меда.

Данный метод доказательства не совсем стандартный, так как зачастую доказательство проводят исходя из выбора геометрических фигур одинаковой площади, а затем через рассуждения и вывода формул приходят к периметру. Мы же пошли обратным путем и отталкивались от геометрических фигур, имеющих одинаковый периметр, так как ориентировались все же на примерно одинаковые стандарты улья.

В ходе проделанной работы, а также изученной литературы по рассматриваемой теме можно сделать следующие выводы:

1. Шестиугольные соты – это самая оптимальная и эргономичная фигура, позволяющая получить максимум пространства для хранения мёда с минимальной затратой воска. Если бы ячейки строились в другой форме, то возникали бы участки, непригодные к использованию, запасалось бы меньшее количество мёда, и соты отвечали бы нуждам меньшего количества пчёл.

2. Благодаря такой конфигурации сот пчёлы экономят около 2 % воска. Количество воска, сэкономленного при постройке 54 ячеек, может быть использовано для одной такой же ячейки.

3. Геометрический подход к природным явлениям позволяет увидеть внутренний мир, гармонию, структуру этого явления.

**Три поверхности – три геометрии**

*Хмельницкая Анастасия, 10 класс, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

В работе речь идёт о трёх аксиоматически построенных геометриях - евклидовой, гиперболической, сферической, их создателях. В каждой из этих геометрий исследуются вопросы о свойстве суммы углов треугольника, о свойствах прямых (параллельных, расходящихся), о площадях фигур, о кривых постоянной кривизны. Выясняется, что в трёхмерном евклидовом пространстве существуют три различные поверхности, на которых реализуются три различные геометрические системы - евклидова и неевклидовы планиметрии.

Мы знаем, что плоскость - это множество, элементами которого являются «точки «прямые» и в котором выполняется система аксиом планиметрии. Аналогично, пространство - это множество, элементами которого являются «точки», «прямые» и «плоскости» и в котором выполняется система аксиом стереометрии.

Более 2000 лет изучалась лишь одна геометрия - геометрия Евклида (евклидова геометрия). Затем обнаружили, что для описания физического, реального пространства с не меньшим успехом могут служить другие геометрии. В настоящее время различают ветви геометрии: элементарную, аналитическую, дифференциальную, проективную, начертательную, алгебраическую, топологию и т.д. Кроме того, геометрия может быть евклидовой или неевклидовой.

Классическое определение геометрии гласит, что геометрия (греческое, от слов (в латинском алфавите) ge - земля и metrein - измерять) - это наука о пространстве, точнее - наука о формах, размерах и границах тех частей пространства, которые в нём занимают действительные тела.

В работе представлены некоторые элементы геометрии Евклида, неевклидовой геометрии Лобачевского, сферической геометрии и о тех двумерных поверхностях трехмерного евклидова пространства, которые являются «носителями» этих геометрий.

Основным инвариантом движений в евклидовом пространстве является расстояние между точками: при движении любая фигура отображается на равную ей фигуру. Те свойства фигуры, которые сохраняются при движениях, называют евклидовыми свойствами этой фигуры. Но евклидова геометрия, как и любая математическая научная теория, строится на основании определённой системы аксиом (аксиоматически). Первым источником, содержащим изложение аксиоматического построения элементарной геометрии, являлись «Начала» древнегреческого математика Евклида (конец IV - начало III в. до н. э.), имя которого и носит элементарная геометрия. Полную же, независимую и непротиворечивую систему аксиом евклидовой геометрии изложил великий немецкий математик Давид Гильберт (1862-1943). При анализе «Начал» обнаруживается, что V постулат Евклида (аксиома параллельности) существенно отличается от остальных своей сложностью и сформулирован так: «Если при пересечении двух прямых, расположенных в одной плоскости, третьей сумма внутренних односторонних углов не равна 2d, то эти прямые пересекаются и притом с той стороны, где эта сумма меньше 2d». (Символом d раньше обозначали величину прямого угла). В этой связи естественно возникал вопрос: Нужен ли V постулат? Нельзя ли логически вывести его из остальных постулатов и аксиом?

После «Начал» Евклида до создания неевклидовой геометрии Лобачевского (он назвал ее «воображаемой») прошло более 20 веков, в течение которых проблема пятого постулата волновала умы многих крупнейших математиков мира того времени. Трудно назвать выдающегося математика, начиная с Птолемея (II в.) и кончая автором классического курса элементарной геометрии Адриеном Мари Лежандром (1752-1833), кто не прилагал бы усилий к тому, чтобы, по выражению Лобачевского, «заделать брешь теории параллельных».

Над проблемой пятого постулата работали профессор Оксфордского университета Джон Валлис (1616-1703), итальянский математик Джироламо Саккери (1667-1733), опубликовавший книгу под названием «Евклид, очищенный от всех пятен». К числу предшественников Лобачевского следует отнести и члена Берлинской Академии наук - астронома, математика и философа Иоганна Генриха Ламберта (1728-1777), а также профессора Харьковского университета Ф.К. Швейкарта (1780-1857) и др.

До начала XIX столетия не возникало сомнений в незыблемости геометрии Евклида и невозможности построения другой геометрии, отличной от евклидовой. Но это «невозможное» совершил великий русский ученый, профессор Казанского университета Николай Иванович Лобачевский (1792-1856). Он открыл новую геометрию, которая оказалась также логически безупречной и верной, как и геометрия Евклида.

И в то же самое время, когда Лобачевский занимался созданием новой (неевклидовой) геометрии, выдающийся немецкий математик Карл Фридрих Гаусс (1777-1855) и гениальный венгерский математик Янош Больяи/Бойяи (1802-1860), совершенно независимо друг от друга и от идей Лобачевского, пришли к такой же неевклидовой геометрии, что и Лобачевский. Однако «Appendix» Я. Бойяи был издан лишь в 1832 г., через 3 года после выхода в свет статьи «О началах геометрии» Н.И. Лобачевского, а исследования Гаусса стали достоянием гласности лишь после его смерти, так как он не решился публично выступить в защиту новой геометрии. (Еще в 1818 г. Гаусс пришел к мысли о существовании, наряду с евклидовой геометрией, другой, неевклидовой геометрии. Но свои идеи опубликовать он побоялся: «… осы, вековое гнездо которых вы разрушаете, поднимутся над вашей головой…», – так он писал одному из молодых математиков, пытавшемуся публично выступить в пользу неевклидовой геометрии.

**Литература**

1. Глейзер Г. И. История математики в школе. 9-10 кл.- М.: Просвещение, 1983.

2. Каган В. Ф. Очерки по геометрии. - М.: МГУ, 1963.

3. Каган В. Ф. Лобачевский и его геометрия. - М.: Гостехиздат, 1955.

4. Энциклопедия элементарной математики. Т. IV - М.: ГИФМЛ.1963; T. V - М.: ГИФМЛ, 1966.

**Учителя**

**Развитие умения работать с учебными текстами как фактор успешности учащихся при обучении математике**

*Баталова Евгения Анатольевна, учитель математики МАОУ Гуманитарный лицей*

Одной из задач школьного математического образования является формирование умения работать с учебными текстами (смысловой анализ текста; перекодирование данной информации; переформулирование данной проблемы; создание учебных текстов разных видов и т.д.). Неумение читать учебные тексты часто приводит учащихся к неуспешности в обучении. Так, например, по результатам анализа выполнения ОГЭ и ЕГЭ по математике, от 35% до 45% школьников допускают ошибки при решении практико-ориентированных задач и задач с реальным сюжетом из-за непонимания текста задач, неумения сопоставить сюжет с математической моделью или понятием.

Определяя причины неудач учащихся при работе с информацией, Е.В. Лопаткина отмечает, что в условиях школьного обучения, опыт работы с учебным текстом не становится предметом специального формирования [4].

Проблеме организации работы с учебными текстами посвящены исследования И.Я. Лернера, С.М. Бондаренко, Г.Г. Граник, Л.А. Концевой, Л.П. Доблаева, Е.В. Лопаткиной, Н.Б. Лобаненко, А.Г. Подстригич и др. Анализ этих исследований показывает, что можно выделить три уровня понимания учебного текста: уровень восприятия; уровень преобразования учебного текста; уровень его конструирования.

Для воспитания активного читателя необходимы учебные тексты, которые создают условия для диалогического взаимодействия учащихся с текстом, приглашают их к созданию авторских текстов. Примерами таких тексов являются тексы учебников проекта МПИ, под редакцией Э.Г. Гельфман: «Выберите алгебраические выражения, которые могут быть преобразованы по формуле произведения суммы двух выражений и их разности (*a* + *b*)(*a – b*) = *a*2 *– b*2, и преобразуйте их по этой формуле. Какие алгебраические выражения будут играть роль *a* и *b* в каждом случае?



Как вы осуществляли выбор? Выбирали ли вы выражения, которые являются произведением двух множителей? Проверяли ли вы, что один из множителей есть сумма двух выражений (может быть представлен как сумма выражений), а другой — как разность этих же выражений? Влияет ли порядок записи слагаемых в множителе, являющемся суммой, на результат умножения? По какому множителю (по сумме или разности) записывают правую часть формулы? Важен ли порядок множителей в произведении?
Выберите для произведений из задания одну из предлагаемых схем:


Составьте памятку для распознавания выражений, которые могут быть преобразованы по формуле произведения суммы двух выражений на их разность.» [2].

Данный учебный текст содержит проблемную ситуацию, вопросы рефлексивного характера, предполагает работу с разными формами представления информации, мотивирует учащихся на создание собственного текста, то есть дает возможность учащимся учиться работать с учебным текстом.

Как показал многолетний опыт работы в Проекте «Математика. Психология. Интеллект», специальное формирование опыта работы учащихся с учебными текстами (использование развивающих учебных текстов, обучение приемам работы с текстом, приемам чтения) повышает качество обучения.

**Литература**

1. Бейлинсон В.Г. Арсенал образования: характеристика, подготовка, конструирование учебных изданий, М.: Книга, 1986
2. Гельфман Э.Г., и др. Алгебра: учебник для 7 класса. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2013. 264 с.
3. Донской Г.М. Типологические свойства современного учебника // Проблемы школьного учебника: Типология школьных учебников. Вып. 15. М.: Просвещение, 1985. С. 70–86.
4. Лопаткина Е.В. Совокупность приемов взаимодействия учащихся с учебным текстом // Вестник ТГПУ. 2009. Выпуск 5 (83) С. 20–24.
5. Холодная М.А., Гельфман Э.Г. Развивающие учебные тексты как средство интеллектуального воспитания учащихся. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2016. 200 с.

**Некоторые принципы анализа прозаического текста**

*Климентьева Маргарита Федоровна, учитель литературы МАОУ Гуманитарный лицей, канд. филол. наук*

Анализ прозаического текста следует начинать с определения цели и задач анализа, от чего зависят подходы, принципы и приемы, а также общее направление и стиль того текста, который, собственно, и станет анализом.

Если мы имеем дело с анализом текста, являющегося частью научно-исследовательской работы, то обязательным условием такого анализа станет выбор метода в соответствии с общей методологией научного литературоведческого анализа.

Если конечной целью работы является написание сочинения по какому-либо изученному программному тексту, то анализ текста зависит в основном от выбранных приемов.

Если в аналитическом задании ВСОШ избран прозаический анализ текста, то в этом случае следует определиться с подходами, принципами, приемами, отставив в сторону методологию научного анализа текста.

Однако во всех случаях необходимо удержаться от высказывания эмоционально-оценочной позиции, т.е. наивного восприятия текста, т.к. анализ исключает эмоции и реализуется исключительно с рациональных позиций. Следовательно, необходимо уходить от первичного читательского восприятия.

Остановимся подробнее на аналитическом задании ВСОШ, где прозаический текст, как правило, представляет собой рассказ, реже новеллу, т.е. произведение малой эпической формы, по понятным причинам исключенное из контекста творчества определенного автора; это некое художественное высказывание автора, чье имя порой неизвестно участнику олимпиады. Это текст, как бы изъятый и из контекста культуры определенной эпохи. В качестве своеобразной метки этой культуры могут служить годы жизни, либо год рождения автора, либо год создания произведения. Это одновременно усложнение задачи, ориентированное на выявление культурного кругозора и возможностей ассоциативного мышления участника, с другой стороны – это до известной степени упрощает для участника поставленную задачу, т.к. дает возможность, что называется, с чистого листа открыть художественный текст и подвергнуть всестороннему анализу всех вложенных в текст смыслов.

Наиболее простой путь – это анализ художественной структуры текста.

Даже на первый взгляд ясно, что художественное произведение состоит из некоторых сторон, элементов, аспектов и т.п. Иными словами, оно имеет сложный внутренний состав. При этом отдельные части произведения связаны и объединены друг с другом настолько тесно, что это дает основания метафорически уподоблять произведение живому организму. Состав произведения характеризуется, таким образом, не только сложностью, но и упорядоченностью. Художественное произведение - сложноорганизованное целое; из осознания этого очевидного факта вытекает необходимость познать внутреннюю структуру произведения, то есть выделить отдельные его составляющие и осознать связи между ними. Отказ от такой установки неминуемо ведет к эмпиризму и бездоказательности суждений о произведении, к полной произвольности в его рассмотрении и в конечном счете обедняет наше представление о художественном целом, оставляя его на уровне первичного читательского восприятия.

В современном литературоведении существуют две основных тенденции в установлении структуры произведения.

Первая исходит из выделения в произведении ряда слоев или уровней. При этом разные исследователи неодинаково представляют себе как сам набор уровней, так и характер их соотношений. Так, М.М. Бахтин видит в произведении в первую очередь два уровня - «фабулу» и «сюжет», изображенный мир и мир самого изображения, действительность автора и действительность героя.

М.М. Гиршман предлагает более сложную, в основном трехуровневую структуру: ритм, сюжет, герой; кроме того, «по вертикали» эти уровни пронизывает субъектно-объектная организация произведения, что создает в конечном итоге не линейную структуру, а, скорее, сетку, которая накладывается на художественное произведение.

Существуют и иные модели художественного произведения, представляющие его в виде ряда уровней, срезов.

Общим недостатком этих концепций можно, очевидно, считать субъективность и произвольность выделения уровней. Кроме того, никем еще не предпринята попытка обосновать деление на уровни какими-то общими соображениями и принципами. Вторая слабость вытекает из первой и состоит в том, что никакое разделение по уровням не покрывает всего богатства элементов произведения, не дает исчерпывающего представления даже о его составе. Наконец, уровни должны мыслиться как принципиально равноправные - иначе теряет смысл сам принцип структурирования, а это легко приводит к потере представления о некотором ядре художественного произведения, связывающем его элементы в действительную целостность; связи между уровнями и элементами оказываются слабее, чем это есть на самом деле. Здесь же надо отметить еще и то обстоятельство, что «уровневый» подход весьма слабо учитывает принципиальную разнокачественность ряда составляющих произведения: так, ясно, что художественная идея и художественная деталь - явления принципиально разной природы.

Второй подход к структуре художественного произведения в качестве первичного разделения берет такие общие категории, как содержание и форма. В наиболее законченном и аргументированном виде этот подход представлен в трудах Г.Н. Поспелова. Эта методологическая тенденция имеет гораздо меньше минусов, чем рассмотренная выше, она гораздо больше отвечает реальной структуре произведения и гораздо более обоснована с точки зрения философии и методологии.

Содержание и форма. С философского обоснования выделения в художественном целом содержания и формы мы и начнем. Категории содержания и формы, превосходно разработанные еще в системе Гегеля, стали важными категориями диалектики и неоднократно успешно применялись в анализе самых разных сложноорганизованных объектов. Давнюю и плодотворную традицию образует и применение этих категорий в эстетике и литературоведении. Ничто не мешает нам, таким образом, применить столь хорошо зарекомендовавшие себя философские понятия и к анализу литературного произведения, более того, с точки зрения методологии это будет только логично и естественно. Но есть и особые основания начинать расчленение художественного произведения с выделения в нем содержания и формы. Произведение искусства есть явление не природное, а культурное, а это значит, что в основе его лежит духовное начало, которое, чтобы существовать и восприниматься, непременно должно обрести некоторое материальное воплощение, способ существования в системе материальных знаков. Отсюда естественность определения границ формы и содержания в произведении: духовное начало - это содержание, а его материальное воплощение - форма.

Содержание литературного произведения мы можем определить как его сущность, духовное существо, а форму - как способ существования этого содержания. Содержание, иными словами, - это «высказывание» писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная реакция на те или иные явления действительности. Форма - та система средств и приемов, в которой эта реакция находит выражение, воплощение. Несколько упрощая, можно сказать, что содержание - это то, что сказал писатель своим произведением, а форма - как он это сделал.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным - это свойства, возникающие исключительно на уровне формы.

Из сказанного о функциях формы понятно, что вопрос об условности, столь важный для художественного произведения, по-разному решается применительно к содержанию и форме. Поскольку художественное произведение вообще есть условность по сравнению с первичной реальностью, то мера этой условности у формы и содержания различна. В пределах художественного произведения содержание обладает безусловностью, в отношении него нельзя поставить вопрос «зачем оно существует?» Как и явления первичной реальности, в художественном мире содержание существует без всяких условий, как непреложная данность. Оно не может быть и условно-фантазийным, произвольным знаком, под которым ничто не подразумевается; в строгом смысле, содержание нельзя выдумать - оно непосредственно приходит в произведение из первичной реальности (из общественного бытия людей или из сознания автора).

Напротив, форма может быть сколь угодно фантастична и условно-неправдоподобна, потому что под условностью формы подразумевается нечто; она существует «для чего-то» - для воплощения содержания. Так, село Горюхино – это создание пушкинской фантазии, однако «История села Горюхина», шестая, незавершенная повесть Белкина, стилизована под тон древней летописи и пародийна по отношению к карамзинской «Истории Государства Российского». Щедринский город Глупов в «Истории одного города» - создание чистой фантазии автора, он условен, поскольку никогда не существовал в реальности, но не условность и не вымысел самодержавная Россия, ставшая темой книги Салтыкова-Щедрина и воплощенная в образе города Глупова. Есть все основания полагать, что форма условного пространства города, наполненная не менее условными образами власти и народа, является своеобразной реакцией писателя и на «ИГР» Карамзина и «Историю русского народа» Николая Полевого.

Современная наука исходит из первичности содержания по отношению к форме. Применительно к художественному произведению это справедливо как для творческого процесса (писатель подыскивает соответствующую форму пусть еще для смутного, но уже существующего содержания, но ни в коем случае не наоборот - не создает сначала «готовую форму», а потом уже вливает в нее некоторое содержание), так и для произведения как такового (особенности содержания определяют и объясняют специфику формы, но не наоборот).

Однако в известном смысле, а именно по отношению к воспринимающему сознанию, именно форма выступает первичной, а содержание вторичным. Поскольку чувственное восприятие всегда опережает эмоциональную реакцию и тем более рациональное осмысление предмета, служит для них базой и основой, мы воспринимаем в произведении сначала его форму, а только потом и только через нее - соответствующее художественное содержание.

Из этого, между прочим, следует, что движение анализа произведения - от содержания к форме или наоборот - не имеет принципиального значения. Любой подход имеет свои оправдания: первый - в определяющем характере содержания по отношению к форме, второй - в закономерностях читательского восприятия. Хорошо сказал об этом А.С. Бушмин: «Вовсе не обязательно… начинать исследование с содержания, руководствуясь лишь той одной мыслью, что содержание определяет форму, и не имея к тому других, более конкретных оснований. А между тем именно такая последовательность рассмотрения художественного произведения превратилась в принудительную, избитую, всем надоевшую схему, получив широкое распространение и в школьном преподавании, и в учебных пособиях, и в научных литературоведческих работах. Догматическое перенесение правильного общего положения литературной теории на методику конкретного изучения произведений порождает унылый шаблон». Добавим к этому, что, разумеется, ничуть не лучше был бы и противоположный шаблон - всегда в обязательном порядке начинать анализ с формы. Здесь все зависит от конкретной ситуации и конкретных задач.

Из всего сказанного напрашивается ясный вывод о том, что в художественном произведении равно важны и форма, и содержание. Опыт развития литературы и литературоведения также доказывает это положение. Умаление значения содержания или вовсе его игнорирование ведет в литературоведении к формализму, к бессодержательным абстрактным построениям, приводит к забвению общественной природы искусства, а в художественной практике, ориентирующейся на подобного рода концепции, оборачивается эстетством и элитарностью. Однако не менее негативные последствия имеет и пренебрежение художественной формой как чем-то второстепенным и, в сущности, необязательным. Такой подход фактически уничтожает произведение как явление искусства, заставляет видеть в нем лишь то или иное идеологическое, а не идейно-эстетическое явление. В творческой практике, не желающей считаться с огромной важностью формы в искусстве, неизбежно появляется плоская иллюстративность, примитивность, создание «правильных», но не пережитых эмоционально деклараций по поводу «актуальной», но художественно не освоенной темы.

Выделяя в произведении форму и содержание, мы тем самым уподобляем его любому другому сложноорганизованному целому. Однако у соотношения формы и содержания в произведении искусства есть и своя специфика. Посмотрим, в чем же она состоит.

В первую очередь необходимо твердо уяснить себе, что соотношение содержания и формы - это соотношение структурное. Форма - не скорлупа, которую можно снять, чтобы открыть ядро ореха - содержание. Если мы возьмем художественное произведение, то мы окажемся бессильны «указать пальцем»: вот форма, а вот содержание. Пространственно они слиты и неразличимы; эту слитность можно ощутить и показать в любой «точке» художественного текста. Возьмем, например, эпизод из романа Достоевского «Преступление и наказание», где Соня на провокацию Раскольникова: Лужину ли жить и творить свои мерзости, или детям Катерины Ивановны, отвечает: «Меня-то кто судьею поставил?» Что представляет собой ответ Сони - содержание или форму? Разумеется, и то и другое в единстве, в слитности. С одной стороны, это часть речевой, словесной формы произведения; ответ-вопрос Сони вписывается в композиционную структуру полифонического романа. Это момент формальный. С другой стороны, слова Сони есть компонент ее характера, то есть тематической основы романа; реплика выражает один из поворотов нравственно-философских исканий героев и автора, и конечно же, она есть существенный аспект идейно-эмоционального мира произведения - это моменты содержательные. Так в одном ответе-вопросе, принципиально неделимом на пространственные составляющие, можно увидеть содержание и форму в их единстве. Аналогично обстоит дело и с художественным произведением в его целостности.

Второе, что следует отметить, это особая связанность формы и содержания в художественном целом. По выражению Ю.Н. Тынянова, между художественной формой и художественным содержанием устанавливаются отношения, непохожие на отношения «вина и стакана» (стакан как форма, вино как содержание), то есть отношения свободной сочетаемости и столь же свободного разъединения.

В художественном произведении содержание небезразлично к тому, в какой конкретно форме оно воплощается, и наоборот. Вино останется вином, нальем ли мы его в стакан, чашку, тарелку и т.п.; содержание безразлично по отношению к форме. Равным образом в стакан, где было вино, можно налить молоко, воду - форма «безучастна» к наполняющему ее содержанию. Не так в художественном произведении. Там связанность формальных и содержательных начал достигает наивысшей степени. Лучше всего это, может быть, проявляется в такой закономерности: любое изменение формы, даже, казалось бы, мелкое и частное, неминуемо и сразу же ведет к изменению содержания.

Конечно, подобный эксперимент над формой - случай уникальный. Однако в изучении произведения мы нередко, совершенно не подозревая об этом, проделываем аналогичные «эксперименты» - не изменяя впрямую структуру формы, а лишь не учитывая те или иные ее особенности. Так, изучая в гоголевских «Мертвых душах» преимущественно Чичикова, помещиков, да «отдельных представителей» чиновничества и крестьянства, мы изучаем едва ли десятую часть «общерусского масштаба» поэмы, игнорируя массу тех «второстепенных» героев, которые у Гоголя как раз не являются второстепенными, а интересны ему сами по себе в той же мере, как Чичиков или Манилов. В результате такого «эксперимента над формой» существенно искажается наше понимание произведения, то есть его содержание: Гоголя ведь интересовала не история отдельных людей, а уклад национальной жизни, он создавал не «галерею образов», а образ мира, «образ жизни» в «общерусском масштабе»

Другой пример того же рода. В изучении сюжетной линии одного из любимых толстовских героев, Пьера Безухова небольшая формальная деталь, как бы авторская оговорка, способна оказывается перевернуть весь смысл фразы: «Через две недели Пьер был обвенчан и поселился, как говорили, счастливым обладателем красавицы-жены и миллионов в своем петербургском, заново отделанном доме». Это «как говорили» принадлежит сфере художественной формы, однако теснейшим образом связано и с содержанием важной сюжетной линии героя.

«Чуть-чуть» искажается структура формы - и последствия в области содержания не заставляют себя ждать. Пока же отметим лишь одно методическое правило: Для точного и полного уяснения содержания произведения совершенно необходимо как можно более пристальное внимание к его форме, вплоть до мельчайших ее особенностей. В форме художественного произведения нет «мелочей», безразличных к содержанию; по известному выражению, «искусство начинается там, где начинается «чуть-чуть».

Содержательная форма

Специфика взаимоотношений содержания и формы в произведении искусства породила особый термин, специально призванный отражать неразрывность, слитность этих сторон единого художественного целого- термин «содержательная форма». У данного понятия есть по меньшей мере два аспекта.

Онтологический аспект утверждает невозможность существования бессодержательной формы или неоформленного содержания; в логике подобные понятия называются соотносительными: мы не можем мыслить одно из них, не мысля одновременно другого.

Однако для произведений искусства более важным представляется другой, аксиологический (оценочный) аспект понятия «содержательная форма»: в данном случае имеется в виду закономерное соответствие формы содержанию.

Безусловную содержательность формы в обоих аспектах можно подтвердить, например, настойчивыми требованиями читательской общественности к А.П. Чехову в самом конце XIX века написать уже роман, тем самым встать в один ряд с великими романистами золотого века русской прозы, и не менее упорным отказом писателя от романной формы освоения жизни. Вместо романа, как известно, Чехов написал четыре своих великих пьесы, подтвердив тем самым собственное убеждение в том, что русская действительность рубежа веков иначе как в драматическом роде осмыслена быть не может.

Однако сколь бы содержателен ни был тот или иной формальный элемент, сколь бы тесной ни была связь между содержанием и формой, эта связь не переходит в тождество. Содержание и форма - не одно и то же, это разные, выделяемые в процессе абстрагирования и анализа стороны художественного целого. У них разные задачи, разные функции, разная мера условности; между ними существуют определенные взаимоотношения. Поэтому недопустимо использовать понятие содержательной формы, как и тезис о единстве формы и содержания, для того, чтобы смешать и свалить в одну кучу формальные и содержательные элементы. Напротив, подлинная содержательность формы открывается нам только тогда, когда в достаточной мере осознаны принципиальные различия этих двух сторон художественного произведения, когда, следовательно, открывается возможность устанавливать между ними определенные соотношения и закономерные взаимодействия.

**Литература**

1. Барт Р. С чего начать? От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. 1989
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. 1986
3. Билинкис Л. С. Литература и облик времени // Пути анализа литературного произведения. Пособие для учителя / Под ред. Б.Ф. Егорова. М.: 1981. http://www.lit-mp.ru/kart/analiz.html
4. Богданова О.Ю., Леонов С.А, Чертов В.Ф. Методика преподавания литературы. М.: Academia. 2000
5. Бушмин А. С. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения // Анализ литературного произведения / Под ред. Л.И. Емельянова, А.Н. Иезуитова. Л., 1976. <http://www.lit-mp.ru/kart/analiz.html>
6. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. Методологические очерки о методике. М.: Л. 1966
7. Зинченко В.Г, Зусман В.Г, Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука. 2011
8. Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Кемерово. 1999

**Анализ произведений мирового кинематографа**

**в курсе внеурочной деятельности в старшей школе**

***Статья 2:* На материале фильма братьев Коэн «Большой Лебовски»**

*Третьяков Евгений Олегович, канд. филол. наук,*

*учитель литературы, МАОУ Гуманитарный лицей г. Томска*

Настоящая статья представляет собой продолжение цикла экспериментальных работ, начатых представленным на XI Всероссийской конференции «Организация исследовательской деятельности детей и молодежи: проблемы, поиск, решения» (г. Томск, 23–24 марта 2021 г.) докладом «Анализ произведений мирового кинематографа в курсе внеурочной деятельности в старшей школе (на материале фильма Акиры Куросавы “Расемон”)» и посвященных осмыслению введения знаковых (в большей или меньшей степени) явлений киноискусства в пространство рефлексии обучающихся старшей школы, прежде всего – в парадигме внеурочной деятельности, во многом свободной от содержательных и формальных ограничений, налагаемых на составляющие основной образовательной программы. «Экспериментальных» – потому, что, как было отмечено в указанном докладе, работы эти не претендуют на то, чтобы считаться методическими или исследовательскими, а направлены скорее на то, чтобы поделиться некоторыми размышлениями о том, к чему может привести дискуссия обучающихся по поводу тех или иных произведений кинематографа, направляемая руководителем, дабы была достигнута цель становления через просмотр кинофильмов и формирование навыков полемики культурного и думающего зрителя, ориентирующегося в общекультурном процессе эпохи, в которую ему выпало жить, и откликающегося на проблемы современности, которые получают глубокое, всестороннее и потому неоднозначное осмысление в произведениях художественного творчества, в том числе – и кинематографа.

Если в предшествующей работе речь шла о безусловном шедевре мирового кино – картине великого японского режиссера Акиры Куросавы «Расемон», то данная статья обращает внимание на куда более провокационный материал – культовый фильм Джоэла и Итана Коэнов «Большой Лебовски» (1998 г., США).

Стоит сразу оговориться, что термин «культовый» используется нами здесь в особом смысле, ибо критики до сих пор не пришли к однозначному выводу, как его следует понимать и существует ли за этим определением содержание вообще. Так, «залихватское» (и, к слову, не прошедшее испытание временем) определение «Что такое культовый фильм? Это любой фильм, который ты будешь ждать до трех ночи, когда его показывают по ТВ, даже если он у тебя есть на видеокассете»[[1]](#footnote-1) “All Movie Guide glossary” значительно расширяет, предлагая следующую атрибуцию: «Культовый фильм – это фильм, который, как правило, не имеет массовой популярности и успеха, но пользуется огромной популярностью в узком кругу преданных поклонников»[[2]](#footnote-2). И далее: «Культовое кино зачастую вызывает споры среди критиков и зрителей, так как многие культовые фильмы отличает необычность с сюжетной, художественной, технической и других точек зрения» [4]. Наконец, вокруг культовых фильмов поклонниками зачастую создается некоторое культоподобное почитание, причем большинство культовых фильмов имеет успех только среди сравнительно небольшой группы поклонников, а многие коммерчески успешные мэйнстримовые фильмы культовыми, как правило, не являются.

В этом довольно «корявом» по форме, но вместе с тем, пожалуй, достаточно точном и полном по содержанию определении отсутствует, на наш взгляд, один из принципиальных моментов, связанный с содержательным аспектом фильма, считающегося культовым. Думается, при всех внешних атрибутах культового статуса он должен отвечать пресловутому «духу времени», являться выражением и квинтэссенцией тех глубинных явлений в жизни социума и бытовании отдельного индивидуума, которые определяют облик современного мира. Пожалуй, лишь при этом условии, которое есть условие главнейшее и определяющее, произведение искусства может претендовать на роль некой вехи, репрезентирующей то, как видит человек окружающую его действительность, более того – с какой точки зрения он пытается увидеть все мироздание. Рассуждая таким образом, мы приходим к выводу, что культовыми фильмами являются и «Носферату» (1922) Фридриха Вильгельма Мурнау, и «Броненосец “Потемкин”» (1925) и «Иван Грозный» (1944) Сергея Эйзенштейна, и «На последнем дыхании» (1960) Жана-Люка Годара, и экзистенциальная трилогия Жана-Пьера Мельвиля («Самурай» (1967), «Красный круг» (1970) и «Полицейский» (1972)), и «Заводной апельсин» (1971) Стэнли Кубрика, и трилогия «Крестный отец» (1972–1990) Фрэсиса Форда Копполы, не говоря уже о его «Апокалипсисе сейчас» (1979), и фильмы Андрея Тарковского, в первую очередь, разумеется, «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979), и многие, многие другие, авторы которых сумели уловить витающие в воздухе тенденции времени и острейшие вопросы современности, на которые они в художественной форме попытались дать ответы. Это, в общем-то, и приводит к формированию более или менее широкого круга поклонников того или иного кинополотна, обусловливая его культовый статус.

Действительно, любое произведение искусства лишь тогда имеет право именоваться таковым, когда его содержание не исчерпывается тем, «про че» оно, но форма провоцирует вопрос «о чем», в ответе на который и кроется истинная суть и смысл данного произведения. Поэтому неверно видеть в фильме «Большой Лебовски» лишь непритязательную комедию, пусть и с колоритнейшими персонажами и поистине остроумными курьезными ситуациями. Будь это так, ныне «Лебовски» составил бы компанию «Подручному Хадсакера» (1994), «Невыносимой жестокости» (2003) и «Играм джентльменов» (2004) тех же братьев Коэн и пополнил бы ряды тех фильмов, что при всех очевидных достоинствах пылятся на свалке кинематографической истории, не став подлинно актуальным художественным высказыванием.

Этого не произошло, поскольку история безработного пацифиста Джеффри «Чувака» Лебовски, на первый взгляд представляющая собой бессистемное чередование не связанных между собой гэгов, оценить которые сможет далеко не каждый (и речь идет отнюдь не о юморе для высоколобых интеллектуалов, вовсе нет, просто… ну, ирония братьев Коэн – это исключительно на любителя) и заканчивающаяся, собственно, ничем, на самом деле является программным произведением, в котором авторы репрезентируют свое в*и*дение мира и место в нем человека. Стоит лишь копнуть чуть глубже (а делать это приходится, потому что фабула совершенно не дает ответа на вопрос, о чем, собственно, фильм), и окажется, что все, что происходит с человеком, происходит помимо него, приходит извне, как врываются посланники Джеки Трихорна (и один из них, а конкретно – китаец Ву справляет малую нужду на ковер, который «задавал стиль всей комнате») в дом Чувака – бывшего хиппи, который больше всего в жизни любит боулинг и коктейль «белый русский». А далее Чувак и его лучший друг Уолтер Собчак, ветеран Вьетнама, фанатично исполняющий обряды иудаизма (в частности, шаббат) из-за непреходящих чувств к своей бывшей жене, оказываются несомыми потоком событий, ориентироваться в которых и тем более контролировать которые они совершенно не в состоянии, несмотря на постоянные попытки Уолтера взять ситуацию под контроль. Большой Лебовски – миллионер и однофамилец Чувака; его пропавшая и якобы похищенная жена Банни, по совместительству – порноактриса; его эксцентричная дочь Мод – авангардная художница и феминистка, порнограф Джеки Трихорн; музыкант-нигилист Ули Канкель, известный также под псевдонимом Карл Хунгус, записавший альбом в стиле “Kraftwerk” и отрезавший своей подруге палец; Донни – завсегдатай кегельбана, член команды по боулингу вместе с Чуваком и Уолтером, персонаж колоритный, но бессловесный, на все свои вопросы получающий от Уолтера ответы вроде «Не лезь в дебри, Донни» или «Донни, ты не в теме», а то и откровенное «Заткнись, Донни!»[[3]](#footnote-3); Незнакомец – резонер в костюме ковбоя… Слишком много персонажей оказываются вовлеченными в переполох вокруг мнимого похищения жены мнимого миллионера, и это превращает простейшую, по сути, ситуацию в хаотическое переплетение интересов множества людей, ни один из которых не видит ситуацию в целом, что определяет ее абсурдность. Ни один из героев, находящихся внутри ситуации, не может подняться над ней, занять позицию интерпретатора и разобраться, что, собственно, к чему. По ходу дела отсутствие проблемы само превращается в проблему, сюжет, «двигателями» которого поочередно становятся разные герои, становится все абсурднее и абсурднее, и в конце концов запутывается до такой степени, что разобраться в этом хаосе уже не представляется возможным.

Жизнь становится абсурдом в экзистенциальном понимании этого слова, бытие если и не враждебно человеку, то по крайней мере совершенно к нему равнодушно. Существование человека определяется множеством разнообразнейших векторов и сил, он перестает быть субъектом выбора и субъектом действия и просто «плывет по течению», стремясь обойти тот момент, когда от него требуется свободно-инициативное действие, требуется сделать выбор, либо вернуться в состояние, предшествующее необходимости такового. Речь, по сути, идет о носителе zwischen-сознания – «человеке колеблющемся», находящемся «между» (именно так переводится на русский язык немецкое слово “zwischen”) разными типами сознания, индивиде, неуверенном в правильности своего выбора и стремящемся избежать его. Иллюстрацией этого становится эпизод, когда Чувак узнает, что Мод хочет забеременеть от него. Как истинная феминистка, она не желает, чтобы отец ее ребенка хоть как-то себя проявлял в этой роли, и Чувака это полностью устраивает. Таким образом, зарождение жизни, продолжение рода, – все эти онтологические процессы происходят помимо человека, который не в состоянии оказывается взять на себя ответственность за что бы то ни было.

Фильм заканчивается псевдофилософскими витийствованиями Незнакомца о том, что, мол, Донни, конечно, жаль, но жизнь все равно продолжается, однако представляется, что понимать это глубокомысленное замечание буквально значит противоречить самой сути фильма. Да, жизнь продолжается, но человек оказывается на периферии ее, и она проходит мимо него. «Человеческая комедия» разыгрывается без участия собственно человека, и это полемический диалог не только с Бальзаком, но и переосмысление, в чем-то трагическое, традиций Данте, у которого человек оказывается в центре даже грандиозного архитектурного сооружения поэтической «Божественной комедии», моделирующей собой не только человеческий мир, но и дающей наглядное сочетание архаико-мифологических и религиозно-христианских моделей триединства бытия вообще. У Коэнов же известное пространство сужается до размеров кегельбана, где герои находятся в относительной безопасности и в котором отсутствуют всяческие проявления внешней действительности (вспомним в связи с этим об образе Иисуса (Хесуса) Кинтаны – психованном фанате боулинга, который провел полгода в исправительной колонии за эксгибиционизм и, возможно, совращение восьмилетнего ребенка. Все это – и семантика имени, и цинично сопряженная с нею склонность (пусть и предполагаемая) к педофилии – неважно в замкнутом мирке кегельбана – на первый план выходит то, что «Кинтана <…> умеет шары катать!»).

«У Чувака и Уолтера все в порядке», – говорит Незнакомец, и это так, да, им повезло. Стечение событий, которое вполне могло бы стать для них роковым и фатальным, таковым не стало, но есть ли в этом заслуга самих героев?.. Нет, несмотря на все гусарские замашки и невольно вызывающую пусть ироничное и в чем-то даже брезгливое, но все же уважение принципиальность Уолтера и квази-здравомыслие Чувака – они так и остались слепцами, передвигающихся ощупью по своему собственному существованию. Несмотря на все выпавшие на их долю испытания, оно так и не было осознано как экзистенция. Его вопиющая бессмысленность осталась в неприкосновенности, и даже смерть Донни ничего не смогла изменить. То, что могло бы стать величайшим потрясением и вывести героев из анабиоза пустотного существования, осталось ими практически незамеченным, очередной знак судьбы был не понят. Это происходит из-за того, что в описываемое время (а фильм посвящен концу 80-х – началу 90-х гг., что особо оговаривается в начале) нет того экзистенциального понимания смерти как формы бытия, как того, перед чем человек перепроверяет свои ценности, выстраивает модусы своего существования. Смерть предстает безличной, банальной, скучной, потому что она рассеяна в повседневности, на нее закрывают глаза как на что-то надоевшее (во многом под влиянием СМИ). Высокое отношение заменяется банальным восприятием [1].

В связи с этим остановимся на смерти Донни несколько подробнее. Донни умирает от сердечного приступа после драки с бандой нигилистов. Казалось бы, в сложившихся обстоятельствах смерть должна была наступить в результате этой драки, но – ничего подобного. Донни не участвовал в стычке вообще (строго говоря, в ней участвовал только Уолтер, уложивший в одиночку всю нигилистическую братию), и смерть опять-таки приходит извне, демонстрируя еще один вариант судьбы человека в мире, который совершенно к нему равнодушен. Поэтому финальный фарс с развеиванием праха Донни над Тихим океаном репрезентативен не только в качестве примера идиотизма Уолтера, но и как демонстрация того места, которое человек занимает в мироздании. Так, Уолтер произносит: «Согласно тому, что вполне могло быть твоим последним желанием…», и зритель отчетливо осознает, что, несмотря на пафос жеста, ничего подобного Донни никогда не хотел и подобного желания никогда не изъявлял. Все происходит неправильно и абсурдно, абсолютно не так, как хотелось бы человеку, который вместе с тем не делает ничего, чтобы изменить сложившееся положение дел.

Пожалуй, это справедливо по отношению ко всем, кроме Уолтера, персонажа Джона Гудмена. Однако он не пытается осмыслить ситуацию в целом, но лишь действует сообразно обстоятельствам. Именно это приводит к тому, что его вмешательство всегда лишь усугубляет положение. А его экспрессивность и импульсивность в данном случае – не причина, а лишь дань традициям «черной» комедии как жанра, в котором действуют чудаки.

Именно в этой поистине экзистенциальной беспомощности человека перед лицом абсурдности и хаотичности бытия, в невозможности охватить всю картину, чтобы разобраться в ней и нормализовать свое положение, избавиться от шаткого положения на краю небытия, более того – в полном отсутствии самого осознания этого своего положения и заключается, как нам думается, философская основа фильма, который положил начало не только ежегодному фестивалю Лебовски в Луисвилле, но и формированию своеобразной религии – дудаизму (от англ. “dude” – «чувак»), «основные учения которой соответствуют жизненным принципам главного героя. В 2005 году была основана так называемая “Церковь нового Чувака”, виртуальная организация насчитывает около 50 тысяч “священников-дудаистов” [2], посетителей интернет-сайта со всего мира, обладающих соответствующими сертификатами. В основном дудаисты занимаются возвеличиванием и осмыслением сюжета фильма “Большой Лебовски”, последователи верят, что мировоззрение, выраженное Чуваком, существует с момента зарождения человеческой цивилизации, отражая в себе стремление противодействовать алчности и агрессии развивающегося общества [6]». Довольно забавно, согласитесь. Но и несколько жутковато, учитывая, что речь идет о пропаганде мировоззрения, в основе которого – полнейшая беспомощность перед лицом мироздания и абсолютная пассивность и отсутствие всяческого стремления изменить это. Интересно, отдают ли «дудаисты» себе в этом отчет, как и в том, что их самонаименование очень напоминает «дадаистов» начала века, демонстрировавших миру свое презрение и вскрывавших абсурдность всего, что есть в нем?..

Таким образом, произведение американского кинематографа рубежа веков репрезентирует тенденцию к подведению неких «предварительных итогов» в связи с грядущим концом тысячелетия, к стремлению осознать ту ситуацию, в которой оказалось человечество, и попыткам понять, что же делать дальше. Представляется, что это состояние дезориентации не преодолено до сих пор, ибо человечество столкнулось с новыми вызовами, и потому его рецепция и аналитическая рефлексия обучающихся старшей школы может дать возможность независимого самоопределения в современном культурном пространстве, самосовершенствования, творческого и социального развития в той мере, в которой каждый учащийся представляет актуальной и значимой.

**Литература**

1. Голенко Ж. Бивень слона // Вопросы литературы. – 2008. – № 3. – С. 52–77.

2. Anderman J. How “The Big Lebowski” became a cultural touchstone and the impetus for festivals across the country [Электронный ресурс]. – URL: www.boston.com/lifestyle/articles/2009/09/15/the\_big\_lebowski\_spawns\_its\_own\_subculture/ (дата обращения: 26.02.11).

3. Cult Film, Movie [Электронный ресурс]. – URL: www.allmovie.com/glossary/term/cult+film%2C+movie (дата обращения: 26.02.11).

4. CULT FILMS [Электронный ресурс]. – URL: www.filmsite.org/cultfilms.html (дата обращения: 26.02.11).

5. Cult Movies [Электронный ресурс]. – URL: www.alternativereel.com/offbeat-cinema/Cult\_Movies\_Quiz.html (дата обращения: 26.02.11).

6. The Jeff Farias Show [Электронный ресурс]. – URL: /www.podbean.com/404 (дата обращения: 26.02.11).

**Реализация индивидуальных учебных планов с целью индивидуализации образовательного процесса в МАОУ Гуманитарный лицей**

*Тырышкина К.В., учитель математики, зам. директора, МАОУ Гуманитарный лицей*

В современном российском образовании усиливается роль обучающегося как субъекта деятельности. Общественные ожидания требуют наиболее полного раскрытия личностных особенностей каждого ребенка, испытания его сил в деятельности, связанной с предполагаемой профессией. Эти требования выполнимы при условии широкой индивидуализации процесса обучения.

Задача индивидуализации – это, прежде всего, научить обучающегося самостоятельно управлять своей образовательной траекторией. И тогда педагог выступает уже как помощник, наставник.

Продуктивное развитие индивидуализации обучения возможно при совокупности различных педагогических средств. Одним из таких средств являются индивидуальные учебные планы. Согласно 273 ФЗ под индивидуальным учебным планом мы понимаем учебный план, обеспечивающий освоение образовательной программы на основе индивидуализации ее содержания с учетом особенностей и образовательных потребностей конкретного обучающегося.

С одной стороны, совершенно ясное понятие, которое, на первый взгляд, не несет за собой особых проблемных моментов, а лишь направлено на продуктивность индивидуализации обучения, но как только мы сталкиваемся с самим процессом включения ИУПов в образовательный процесс, то здесь возникает достаточное количество открытых вопросов, связанных с материально-технической базой, квалификацией педагогов, психологической готовностью учащихся к выбору предметов и т.д., на которые следует получить конкретные ответы.

Объединив всю деятельность по переходу на ИУПы, сделав акценты на проблемные моменты, мы предлагаем вам следующую модель обучения на основе индивидуальных учебных планов, которая лежит в основе реализации индивидуальных учебных планов в Гуманитарном лицее. Реализуется данная модель в рамках деятельностного подхода и включает 4 основных компонента.



**Аналитический компонент**. Внедрение индивидуальных учебных планов начинается с анализа имеющихся условий в образовательной организации – кадровых условий (количество учителей, квалификация, необходимость в проведении курсов повышения квалификации, особенно для педагогов, преподающих профильные предметы), содержательных условий (существует ли в ОУ реальная дифференциация в содержании образования, которая может служить основой выбора: выделение профильных и базовых уровней по предмету, составление банка специальных курсов и специальных семинаров), материально-технических условий (достаточно ли помещений для организации такой работы, наличие учебников, учебных пособий, особенно для преподавания профильных предметов), психологических условий (готовность старшеклассников к осуществлению выбора: проведение психологической диагностики, определение уровня сформированности его жизненных и профессиональных планов).

**Мотивационный компонент** охватывает ценностно-целевую сферу процесса обучения. Основные цели общего образования приобретают личностную окраску. Изучение познавательных потребностей, мотивов, ценностей, которые формируются у учащихся в процессе обучения, показывает, что в процессе выбора индивидуального учебного плана происходит максимальное сближение мотивов и целей учащегося и учителя, формирование общего ценностного поля.

**Содержательный компонент** обучения по индивидуальным учебным планам предполагает дифференциацию предлагаемого учащимся к выбору содержания образования. Содержание образования для каждого ученика включает базовый компонент (то, что изучается обязательно), лицейский компонент (то, что является обязательным для изучения в конкретном ОУ) и индивидуальный компонент (то, что составляет выбор самого учащегося). Важно подчеркнуть, что выбранный учеником уровень изучения предмета может быть базовым или профильным. Кроме того, индивидуальный учебный план дополнен предметами по выбору общекультурной направленности, проектной или исследовательской деятельностью, олимпиадными движениями.

**Контрольно-оценочный компонент.** На основном этапе внедрения индивидуальных учебных планов главной проблемой становится проблема контроля и коррекции выполнения индивидуального учебного плана каждым учеником. С этой целью необходимо особое внимание обратить на систему внутришкольного мониторинга качества образования. В системе мониторинга очень удобно применять тематический контроль, разбивая каждый предмет на учебные модули и завершать их изучение зачетной или контрольной работой. Результаты зачетных и контрольных работ у учащихся Гуманитарного лицея фиксируются в Маршруты индивидуального развития учащихся. Критерием эффективности перехода лицея на индивидуальные учебные планы служит степень удовлетворенности учащихся и их родителей. Ежегодно проводится степень дифференциации учебного плана, которая определяется как отношение предметов, по которым предлагается дифференциация уровней обучения (общеобразовательный, профильный), к общему числу обязательных предметов и отношение количества предметов по выбору к общему числу предлагаемых предметов. Готовность учащихся к осуществлению выбора и составлению своих индивидуальных учебных планов можно оценить с объективных и субъективных сторон. Объективным показателем может стать осознанность выбора – процент учащихся, изменивших свой индивидуальный учебный план в течении года. Удовлетворенность своим индивидуальным учебным планом, стремление изменить свой план, оцененные в результате анкетирования учащихся, могут служить субъективным показателем результативности.

Основной анализ результатов обучения с применением индивидуальных учебных планов проводится в соответствии с разработанными критериями:

1. Степень удовлетворенности учащихся и родителей.

2. Степень дифференциации учебного плана.

3. Осознанность выбора учащихся.

4. Уровень дифференциации индивидуальных учебных планов.

5. Степень удовлетворенности своим индивидуальным учебным планом.

6. Соответствие учебного плана лицея нормативным требованиям.

7. Степень удовлетворенности расписанием занятий со стороны учащихся и родителей.

8. Уровень академической успеваемости и качества работы в условиях индивидуального учебного плана.

9. Устойчивость познавательных интересов учащихся.

10. Субъективные показатели продуктивности.

**Содержание**

**Филология**

**История и Общественные науки**

**Лингвострановедение**

**Математика и естественные науки**

**учителя**

1. «What is a cult movie? Just about any film that you will wait up until 3 AM to catch even though you’ve got the fuckin’ thing on videotape» [5]. [↑](#footnote-ref-1)
2. «Generally a cult film is one that has minimal popular appeal but has a great following with a select group within the public sphere» [3]. [↑](#footnote-ref-2)
3. Видимо, в некотором роде это отсылка к предыдущему фильму братьев Коэн – «Фарго» (1996), в котором персонаж Стива Бушеми, играющего Донни в «Большом Лебовски», никак не мог замолчать, что и привело в конечном итоге к его трагикомической, но от того не менее страшной гибели от рук его подельника в исполнении опять-таки Питера Стормаре (Ули Канкель / Карл Хунгус в «Лебовски»). Коэны, безусловно, по-постмодернистски моделируют некий сверх-текст из интертектуальных связей своих фильмов, однако думается, что вопросы Донни, оставшиеся без ответа, играют и иную роль в «Большом Лебовски», речь о которой пойдет немного далее. [↑](#footnote-ref-3)