

Санкт-Петербургский государственный университет

ЦЫГАНОВА Валерия Вячеславовна

Выпускная квалификационная работа

**Языковые средства создания образа подростка (на материале повести
Евгения Рудашевского «Ворон»)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5622. «Русский язык и русская
культура в аспекте русского языка как иностранного»

Профиль «Русский язык и русская культура в аспекте русского языка как
иностранного»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра русского языка,
Рогова Кира Анатольевна

Рецензент:
старший преподаватель, ЧОУ
ДПО Державинский институт,
Ракова Ирина Владимировна

Санкт-Петербург
2021

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Специфика изучения детской литературы в лингвистике и литературоведении	9
1.1 Понятие детской литературы и история развития детской литературы в России на фоне мировой.....	9
1.2 Проблема возрастных разграничений и современные тенденции в детско-юношеской литературе	25
1.3 Интерпретация художественного текста в рамках изучения повести Е. Рудашевского «Ворон»	34
Выводы	48
Глава 2. Языковые средства	51
2.1 Современный школьник в качестве главного героя: типовые конфликты и особенности восприятия.....	52
2.1.1 Отношение Димы к охоте до её начала	52
2.2 Путь героя: от наблюдения до поступка	62
2.2.1 Первые шаги на охоте	62
2.2.2 Испытание с белкой: невозможность избежать убийства, психологический приступ и лексика предельного отчаяния.....	80
2.3 Трансформация подростка: из ребенка в зрелую личность	91
2.3.1 Расплата за поступок – выяснение отношений с дядей	91
2.3.2 Открытое заступничество за ворона	99
2.3.3 Спасение ворона: новые личностные ориентиры.....	101
Выводы	105
Заключение.....	107
Список использованной литературы	110

Введение

В центре интересов современной лингвистики находится изучение языка как коммуникативной реальности. Коммуникативная реальность представлена в традиционных понятиях, таких как «речевая деятельность» (процесс порождения речи) и «текст» (в узком понимании – «конкретный текст»). [16, с. 31] Понятие образа автора, введённое В.В. Виноградовым, уточняется, конкретизируется, так, Ю.Н. Караулов отметил, что за каждым текстом стоит языковая личность как сложная структура, владеющая языком, располагающая жизненным опытом, усвоившая нормы речевого поведения, сформированные социокультурными условиями. [31, с. 50] Её ценностные ориентации находят выражение в описываемых событиях, характере персонажей (действующих лиц), в том «фоне», который их окружает. Коммуникативная реальность (собственно повествование) в художественных текстах осуществляется в динамике: развитие событий оказывает решающее влияние на поступки героев, на формирование их взглядов на мир, отношение к окружающим. Всё это находит выражение в отборе и организации языковых средств. Так, обращение к анализу языка художественного произведения, поиск связей между его значениями и намерениями автора проливает свет на смысл текста, учит его интерпретации. В.З. Демьянков указывал, что «Интерпретация в филологии затрагивает две стороны:

-понять самому

-объяснить и/или обосновать это понимание другим». [12, с. 57]

Используя выработанные в науке в настоящее время термины для обозначения разных типов коммуникативных событий, можно говорить в этом плане о дискурсе, его топиках, формациях и модусах.

1. Поскольку наша работа посвящена детской литературе, анализу современной повести для подростков, мы кратко остановимся на истории отечественной детской литературы, чтобы адекватно представить современные течения детской литературы. С этой целью была изучена книга финского исследователя Бена

Хеллмана «Сказка и Быль: История русской детской литературы» [50]. Были изучены работы чешских исследователей о понятии «кросслитература» (Волшебный свет детской литературы. Детская литература в контексте мировой культуры и обучения РКИ / Л. Розбоудова, Е. А. Васильева и др. Praha: univerzita Karlova Pedagogicka fakulta) [11].

Актуальность исследования заключается в том, что лингвистический аспект детской литературы разработан очень мало. В настоящее время выявила свою актуальность литература для подростков, которая привлекла внимание и взрослых читателей, обратившись к этическим проблемам в интересной, не лишённой занимательности форме. Она получила название кросс-литературы. Её особую ценность составляет глубина сюжета и художественного образа, достигаемые благодаря подбору средств художественной выразительности, чему не уделяется должного внимания. К этому типу литературы может быть отнесена и повесть современного писателя Е. Рудашевского «Ворон», к анализу которой мы и обратились.

В качестве *материала исследования* была избрана повесть современного писателя Евг. Рудашевского «Ворон» - одно из произведений этого плодовитого и хорошо известного автора.

Объектом анализа стало произведение именно подростковой литературы, акцент в которой смещен на состояния, переживания и поведение персонажа, которое с нормальной читательской реакцией идентификации себя с героем представляет подростку возможность пережить опыт персонажа с последующим принятием или отторжением его в своей реальной жизни.

Предметом анализа стало наблюдение за *характером сюжетного построения произведения*, соотношения повествования о внешних событиях, в которые вовлечён герой-подросток, и его переживаниях, принятии первых самостоятельных решений, определения линии поведения. За основу анализа было принято композиционное *членение текста на тематические эпизоды*, достаточно самостоятельные как с точки зрения участия в развитии событийного сюжета, так и в представлении формирования отношения героя к миру, в котором

он оказался. Каждый такой эпизод чётко проявил определённую интенцию автора-повествователя, которая определяла *отбор и организацию языковых средств*. Именно языковые средства оказались тем главным предметом анализа, которые позволили подойти к интерпретации текста, провести наблюдение за формированием его смысла.

В связи с тем, что в основу сюжета были заложены этические проблемы, которые практически не имеют возраста, был упомянут и охарактеризован феномен детско-взрослой кроссовер-литературы, что не только является современной тенденцией в литературе в целом, но и на данный момент представляет собой отдельный сегмент на книжном рынке.

В связи с отмеченными особенностями текста и его принадлежностью к литературе воспитания был изучен следующий ряд вопросов теоретического характера.

- Работы по детской литературе – «Детская литература в обучении РКИ» (Е. А. Васильевна), Проблема литературы crossover в современном детском чтении (М. С. Рогачевская).

- Исследования, посвящённые художественному тексту, его дискурсивной природе, методам интерпретативного анализа. Среди них особо отметим В.В. Виноградова (1975), В.В. Одинцова (1980), В.З. Демьянкова (1989), Ю.С. Степанов (2003), Н.Н. Болдырева (2006), В.И. Карасика (2019), и др.

Были проанализированы особенности образных средств, с помощью которых не только создается художественный образ, но и по-особому организуется авторская речь – в результате чего художественный мир произведения насыщается эмоционально через большое количество подтекстов, чаще всего связанных непосредственно с состояниями и переживаниями героя, что приобретает еще большую актуальность в случаях изучения детско-юношеской литературы.

Гипотеза исследования заключается в том, что анализ повести - текста и структуры даёт возможность выделить характерные смысловые и

функциональные характеристики эмотивных языковых единиц, которые выражают особенности психоэмоционального мира подростка.

Целью работы является изучение лингвистических особенностей повести

Данная цель предполагает решение ряда **задач**:

1. Рассмотреть понятие и историю становления детской литературы;
2. Охарактеризовать феномен кроссовер-литературы и определить возрастные рамки читателей;
3. Проанализировать особенности интерпретации художественного текста при работе с произведениями для детей;
4. Провести лингвистический анализ повести Е. Рудашевского «Ворон», опираясь на её композиционные компоненты.

Основными **методами исследования** являются описательный, интертекстуальный, интерпретационный, контент-анализ, лингвистический анализ.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в том, что в ней применяется комплексный подход к изучению семантики и функционирования (эмотивных) языковых единиц. Эти единицы рассмотрены в ближнем и дальнем контексте: композиционном компоненте и в произведении в целом.

Практическая значимость данного исследования видится в том, что результаты исследования могут быть использованы в курсах стилистики, анализа текста. Более того, данный материал можно использовать на занятиях по чтению на уроках русского языка как иностранного, так как художественные тексты являются отражением сознания и мышления носителей русского языка и являются одним из важнейших объектов изучения в иностранной аудитории.

Положения, выносимые на защиту:

1. Литература для подростков, которая входит в состав детской литературы, переносит основное внимание со знакомства мира на отношение героя к миру, стремление понять свою роль и место в нём.

2. Герой этой литературы проходит через ряд испытаний, которые важны для формирования его личности.

3. Параллельно с изображением событий в тексте складывается второй сюжет: отношения к этим событиям и поведение героя.

4. Произведение в целом структурно делится на изображение (событийных) эпизодов, в которых герой принимает участие, и взаимоотношения героя с остальными участниками. Это служит основной линией повествования в произведении, которая проявляет интенции автора как выражение его главных мыслей.

5. Использование автором языковых средств определяется указанными целеустановками, что задаёт ход языкового анализа произведения как наблюдение за употреблением языковых средств в основных сюжетных эпизодах.

6. Проведённый таким образом анализ позволяет, с одной стороны, вести наблюдение над формированием смысла произведения в целом, с другой – над семантикой языковых средств, отличающихся гибкостью и многомерностью в создании образов персонажей художественного текста, представлении эмоционального состояния главного героя.

Данная работа состоит из введения, двух глав, выводов к ним, заключения, списка использованной литературы. Во введении представлены актуальность данного исследования, новизна, объект, предмет, материал, гипотеза, цель и задачи, методы и приёмы, структура, также теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе на основе критического осмысления результатов существующих исследований и собственных научных суждений представляются определения ключевых терминов и создаётся теоретическая база работы. Во

второй главе даётся общая характеристика материала исследования, осуществляется анализ смысловой структуры текста, выделяются композиционные компоненты, обладающие тематической законченностью, интенциональной направенностью, которая мотивирует использование языковых средств и приёмов, участвующих в создании образа главного героя. В заключении подводятся итоги исследования, а также определены перспективы его дальнейшего развития.

Глава 1. Специфика изучения детской литературы в лингвистике и литературоведении

1.1 Понятие детской литературы и история развития детской литературы в России на фоне мировой.

История вопроса нередко основывается на убеждении, что явление в самом начале наиболее чётко проявляет свою родовую и видовую природу, потому что ещё не существует научного предубеждения. Однако сами факты из далёкого прошлого требуют сложного опосредованного обоснования. Сложнее всего здесь исследователю избежать модернизации, то есть рассмотрения прошлого с позиций современных представлений о предмете. Это полностью относится к истории детской литературы, которая всегда тесно связана с присущим конкретному обществу пониманием функций и задач литературы и всего искусства. В частности, в эпоху содержательной нерасчлененности мифологического мышления не могла идти речь о каком-то специальном детском сегменте мифологии.

Для начала рассмотрим понятие детской литературы. Данный феномен можно соотносить с понятиями, как литературы для детей, так и литературы, написанной детьми. В рамках исследования мы рассматриваем первое значение.

В научной классификации различают два вида произведений, которые написаны для детей. К первому виду относят произведения, прямо адресованные детям (например, сказки Корнея Чуковского). Второй вид составляют произведения, созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей (сказки Пушкина, им подобные произведения следует относить к кругу детского чтения).

Рассмотрим развитие детской литературы с момента зарождения как жанра. В древнерусской литературе эпохи Киевской Руси (X – XIII века) произведения создавались по канонам и были общими для взрослых и детей. Популярными учебными книгами были Азбука и Псалтырь. По мнению И.Н. Арзамасцевой, С.А. Николаевой, «возникновение русской литературы для детей приходится на XV век, когда, по данным этнографов и фольклористов, формируется представление о детстве как особенной важной поре в жизни человека» [3, с. 52]. Развитию

литературы, в том числе для детей, способствовало и изобретение печатного станка. Подзаголовок к славянской «Азбуке» «Начальное учение детям хотящим разумети писание», данный печатником Иваном Федоровым, точно указывает, кому адресована «Азбука». [2, с. 80]

В целом, в период Киевской Руси существовала устная традиция творчества для детей, к которому относились сказки, частушки, забавки, поговорки, стихи, считалки и прочее. Письменная же традиция ориентировалась на детей представителей знати и воспитывала их в христианском духе, будучи дидактическим материалом, детская литература не создавалась для развлечения.

За столетия накопилось огромное количество произведений, специально созданных для детей или вошедших в круг детского чтения. Развитие литературы для детей шло по линии от учебной литературы к познавательной и художественной.

В русской классической литературе много произведений, которые помогают понять маленькому читателю ценность каждого человека, его потенциальные возможности. Попытки изолировать детей от сложных вопросов жизни предпринимались не раз. В середине XIX века Н.А. Добролюбов в статье «Обзор детских журналов» писал: «Не отвлеченно-моральные сентенции, не умилительные разглагольствования должны теперь наполнять страницы детских книг; в них должны сообщаться положительные сведения о мире и человеке, рассказы из действительной жизни, разъяснение тех вопросов, которые теперь волнуют общество». Эти слова остаются актуальными и сейчас. [5, с. 11] Только в XX веке детская литература выделилась как самостоятельная часть литературы.

По замечанию Ф.И. Сетина, «главной особенностью детской литературы, дающей ей право считаться самостоятельной областью словесного искусства, является органическое слияние законов искусства и педагогических требований. При этом под педагогическими требованиями понимается учет возрастных особенностей, интересов и познавательных возможностей детей». [23, с. 80-82] Потому содержание произведений для детей соотносится с психологией ребенка.

В.Г. Белинский утверждал, что «для детей предметы те же, что и для взрослых, только их должно излагать сообразно с детскими понятиями». [2, с. 150]

Детская литература построена и на понимании места ребенка в обществе, специфической детской психологии и других особенностей детского возраста. В начале истории распределение социальных ролей было не по возрастному, а по половому принципу, когда дети выполняли работу на уровне со взрослыми. Подросток считался взрослым после того, как проходил специальные испытания и получал новые права: участвовать в общих собраниях, носить боевое оружие, жениться и тому подобное. Много веков статус детства определяли только относительно взрослого возраста. В греческих романах, в Евангелиях отмечали незначительный начальный статус младенца подчеркивали значимость этого человека в будущем. Содержание же самого детства в далекой древности не казался рассказчику чем-то значимым. [8, с. 11-13]

Детская литература связана также с системой воспитания, с «воспитательной моделью личности» в каждый конкретный исторический период. В древности «педагогом» была или вся община, или универсальный наставник (жрец, правитель, хозяин патриархального дома и т. д.). Целью было воспитание черт, отвечающих общераспространенной норме. Поэтому в текстах с давнего периода, адресованных ребенку, нас должна прежде всего интересовать социальная норма, общественный статус ребенка и условия, при которых он мог приобщиться к такой литературе. Эти тексты хорошо отражают шкалу социальных ценностей, где каждый (независимо от возраста) занимал свою ступень и получал соответствующую "науку". В некоторых обществах с осложненной государственной иерархией карьера человека зависела от какой-то одной развитой специализации.

Впервые требования всестороннего воспитания мы находим в текстах, адресованных детям, которые являлись представителями знати. Об этом свидетельствуют «Поучения детям Владимира Мономаха», «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле как история воспитания принца «Сказки моей матушки Гусыни» Ш. Перро, написанные для придворного среды, байки Ж. Лафонтена,

предназначены для французского дофина. Интересно, что М. Карамзин писал свою «Историю государства Российского», а В. Жуковский переводил поэмы Гомера для детей русской короны. [2;10] Приведенные примеры свидетельствуют, что детство в древности не имело самостоятельного ценностного статуса. Его рассматривали всего лишь как "пред-взрослое" состояние, которое человек должен как можно скорее пройти, чтобы иметь возможность пользоваться «взрослыми» правами. Уважали только взрослого человека. От несовершеннолетнего правителя или вельможи требовали соблюдения всех норм поведения и мышления взрослого человека.

По нашему мнению, историческая периодизация детской литературы должна учитывать изменения в статусном значении детства. Интересно, что даже Ж.-Ж. Руссо, который первым обосновал новый, современный статус ребенка (детство — это самоценный этап жизни, что имеет свой неповторимый смысл), не написал для детей ни одного произведения. Это свидетельствует о том, что несмотря на определенные прорывы в философии, общественное мнение относительно ребенка появилось значительно позже и не готово было видеть в нем читателя с собственными специфическими интересами. [14]

Соответственно были настроены педагоги и законодатели. Так, Дж. Свифт в «Путешествии Гулливера» (1726) выступил против группового воспитания детей, которое, нивелируя индивидуальность, превращает их со временем в людей, лишенных собственного мнения. «История Тома Джонса, найди» (1747) Г. Филдинга свидетельствует, что в Англии при воспитании и обучении не учитывали особенностей детской психологии и рассматривали ребенка в целом как маленького взрослого. Критикуя в середине XIX в. трудовые законы в Англии и Германии, К. Маркс требовал уменьшения трудовой нагрузки для ребенка на том основании, что ему требуется еще отдельное время на развивающий досуг (обучение). Человека тогда считали взрослым с 12 лет. [8, с. 8-12]

Поэтому первым периодом детской литературы мы считаем всю древность до переломного момента на грани XVIII-XIX в. Именно тогда романтики ввели «проект модерности», что включал воспитание духовно и физически

гармоничного человека, начиная с детского возраста. В центр их внимания впервые попали те структурно тонкие измерения, которые раньше оставались в тени метафизической «родовой сущности» человека. Это ребенок, женщина, социально обездоленный, национально угнетенный человек и так далее.

На протяжении всего XIX в. (как второго периода) окончательно утверждается идея специфичности детского возраста. Образуется наука о детской психологии, развивается отдельная детская педагогика, и, как следствие, — общество признает специфические, отдельные от взрослых, эстетические и мировоззренческие интересы и потребности ребенка. Вся философская литература от И. Канта до Ф. Ницше не выпускает из поля зрения ребенка. Но теперь акцент в воспитании, учебе и литературном образовании перемещается из прямолинейного общественного утилитаризма на психологически более сложные, эмоционально хрупкие интересы самого ребенка. Ребенок не только является персонажем, но и становится адресатом искусства, создаваемого специально для нее (в основном, литературы и музыки). Романтики активно внедряют фольклор в круг детского чтения, создают стилевой «канон» соответствующих жанров (сказка, колыбельная и др), которые значительно отличались от аутентичного первоисточника. [5, с. 87-89]

В этот период окончательно распадается первоначальный «синкретизм» литературы с присущей ей достаточно ненадежной возрастной адресацией и возникают все признаки специфически «детской» эстетики художественного произведения, включая социально-психологическую тематику и проблематику. [4, с. 38]

Характерно то, что некоторые произведения предыдущих эпох даже специально адаптируют для нужд детского чтения («Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Робинзон Крузо» Д. Дефо и др.).

Если рассматривать периодизацию в транснациональном плане, то, по нашему мнению, законодателем для всей европейской детской литературы исторически стала французская литература. Интересный пример-сказки братьев Гримм, где

находим знаменитые сюжеты Ш. Перро, которые эти ученые записали в Германии из уст живых носителей.

Французские дети были, очевидно, самыми образованными в Европе. Знать во Франции была самая культурная, и это нуждалось специального воспитания молодого поколения классово сознательных дворян. Французы первые поняли, что именно книга может быть важнейшим средством такого воспитания. Первой “педагогической утопией” стало произведение Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (середина XVI в.). [17, с. 32]

Правда, речь шла о воспитании прежде всего детей знати. Логику русской детской литературы легче понять, если рассматривать ее после французского и немецкого. В момент своего зарождения она опиралась на иностранные прецеденты. Об этом свидетельствует, в частности, поэма «Руслан и Людмила» А. Пушкина, образцом для которой стали комические поэмы М. Боярдо и Л. Ариосто (XV-XVI в.). Самый же интерес к древности сложился под влиянием немецкой романтики, популяризатором которой здесь был В. Жуковский. [4, с. 20-24]

В Англии Нового времени наблюдаем две тенденции: одна пропагандирует, в духе просветительского утилитаризма, борьбу с «аффектами», что затмевают «здоровый смысл», и пытается поставить в центр детской литературы педагогику борьбы с «пагубными аффектами». Целое поколение XIX в. было воспитано в духе холодного пуританства, бездушного этикета, рабского зависимости от общественного мнения, — тех правил, которые критиковали в своих сатирах О. Уайльд, Б. Шоу, Дж. Голсуорси и др. Вторая тенденция, наоборот, видела именно в ребенке, еще не испорченный буржуазной моралью, источник настоящей душевности, человечности и доброты, способность искреннего сочувствия обездоленным (Ч. Диккенс). Эта тенденция передалась русской литературе с ее особое внимание к жизни ребенка (Ф. Достоевский, Л. Толстой, В. Короленко). Авторы XIX в. представляли ребенка в ракурсе “модерного проекта”, то есть страстно оценивали его роль и возможности в развитии цивилизации будущего, которая должна стать совершеннее ее имеющегося состояния.

В XVII-XVIII в. происходит развитие литературного процесса в направлении от учебно-просветительской литературы к художественным и научно-познавательным произведениям; зарождающаяся литература, строящаяся на диалоге с ребенком, отражает его детское «Я».

То есть книги для младшего возраста: азбуки-книги для чтения (первый этап обучения), азбуки-прописи (второй этап). В историю детской литературы XVII в. вошли «Малый букварь» (1694 г.) и «Большой букварь» (1696 г.) Кариона Истомина, адресованные детям, которые хотят учиться чтению Писаний [26, с. 6]. С середины XVII в. в детскую литературу начинают входить переделанные популярные произведения для взрослых, а оригинальные прозаические жанры в русской детской литературе соединения появились в последнюю треть этого же столетия. То были отдельные рукописные рассказы и печатные повести назидательного характера.

Писатели того времени выступали руководителями чтения. Об этом свидетельствуют предисловия к книгам. Первый русский поэт для детей Савватий написал четыре предисловия к рукописному сборнику «Азбуковное учение». В них раскрывалось содержание книги, оценивались поступки героев, определялись особенности авторского стиля, высказывались различные мысли и суждения. Автор стремился воспитывать в детях любовь к книге, готовил читателя к пониманию произведения, учил делать практические выводы для себя [25, с. 18]. Окончательно в XVII в. у учащихся появилась возможность пользоваться учебными библиотеками, хотя их количество еще было небольшим. Итак, до конца XVII в. сложились первые представления о педагогике детского чтения.

Они возникли благодаря необходимости воспитывать молодое поколение, учить его читать и писать, а также имели целью сделать эти процессы доступнее. Была обоснована потребность ознакомление детей с лучшими образцами отечественной и мировой литератур, пробуждение у них интереса к книге, чтение как источники знаний и самообразования.

Признавалась роль, которую для руководителей детского чтения играло понимание мира ребенка и восприятие ею литературных произведений. Эти

требования находили реализацию как в самой литературе для детей, так и в деятельности педагогов, библиотекарей. Важную роль в формировании потребностей в чтении играли личные, семейные, монастырские, учебные библиотеки. Расширился круг чтения детей, появилось больше возможностей привлечения детей к чтению. Особая роль в воспитании младшего поколения как слушателей и читателей принадлежала семье [25, с. 21].

В XVIII в. уже есть читатели с новыми желаниями и потребностями, которые обращаются к книгам гражданской печати, литературе по различным отраслям знаний, усиленно занимаются самообразованием. Их интересует не только серьезная литература просветительского характера, но и романы мифы, сказки, басни. Начиная с XVIII в., детская литература рассматривается как самостоятельное явление.

В начале XVIII в. под влиянием реформ Петра трансформируются содержание и целевая ориентация детских книг. Для осуществления грандиозных планов императору нужны были по-европейски образованные и энергичные люди, способные применять на практике свои знания в отрасли возведение зданий, фабрик, заводов, фортификаций, технологии производства, создании нового оружия и тому подобное. Поэтому главную роль отводили книгам по механике, геодезии, математике и другим прикладным наукам не только для взрослых, но и для юношества и детей. [6, с. 54-62]

Грамматике же оказывали вспомогательную роль: она была нужна для того, чтобы молодые люди с ее помощью могли связно излагать (устно и письменно) полученные научные и технические знания.

В написании произведений для юных читателей принимают участие крупные ученые, писатели, политические и государственные деятели. Даже императрица Екатерина II написала немало произведений во всех жанрах, издавала журналы. В этот период зарождается детская журналистика. Книги для детей выдают не только в столицах, но и в других городах. По-настоящему весомой попыткой влиять на воспитание и образование с помощью книг была в этот период

деятельность российского журнала, издателя и общественного деятеля Н. И. Новикова (1744-1818). [2, с. 108-111]

Особо следует отметить его еженедельный журнал «Детское чтение для сердца и ума», который просуществовал лишь четыре года, с 1785 по 1789, однако его влияние на образование, педагогику, управление чтением юных читателей ощущался в течение последующих лет.

В XVIII в. библиотеку начали рассматривать как есть емкую часть учебного заведения и как самостоятельное учреждение, предназначенное для распространения образования и развития экономики и науки.

Перед библиотеками ставилась задача не только собирать и хранить книги, но прежде всего издавать их для чтения, обеспечивать доступность фондов для круга читателей, который увеличивался. В связи с открытием публичных и учебных библиотек поднимались вопросы организации библиотечного обслуживания читателей, предоставления им помощи в выборе книг. Правила и инструкции некоторых библиотек обязывали библиотекарей собирать сведения о лучших писателях, изучать книги, учитывать при выдаче вкусы и интересы читателей [20, с. 28-30]. Во второй половине XVIII в. бурно развивающаяся литература для детей, книга получает распространение среди различных слоев населения.

Однако в XIX в. произошли коренные общественные изменения, потому стали подниматься вопросы социализации острее и откровеннее англичан и французов, которые вплоть до конца XIX в. рассматривали ребенка в духе сентиментализма Ж.-Ж. Руссо (Ч. Диккенс, Э. Мало, Ж. Верн, Г. Хаггарт, Ф. Бернетт и т. д.). Марк Твен решился на серьезный тон разговора с ребенком («Приключения Гекельберри Финна») вслед за российскими авторами.

Воспитание «новой породы» людей, заботливо возвращаемой Екатериной II, опиралось прежде всего на традицию семейного чтения, поскольку формирование передового человека происходило под строгим контролем матери. Определяя, что такое образованная русская женщина XVIII в. (а это, по определению культурологов, век женщины в европейской и российской культуре), отметим, что это «особа, которая владеет одним-двумя иностранными языками, умеет

прекрасно излагать свои мысли и в разговоре, и на бумаге. Она следит за новинками науки, литературы и искусства, читает журналы – российские и зарубежные» [15]. В. Я. Аскарлова замечает, что формирование внимания к детскому чтению в русском обществе совпадает с развитием массового женского чтения в екатерининскую эпоху: «читающая мать – читающий ребенок» [2, с. 149]. Именно в это время происходит зарождение женской литературы, т. е. женщина из читательницы превращается в писателя, учится не только выражать свои мысли, но и передавать их растущему поколению. Не случайны слова Ю. М. Лотмана: «Домашние библиотеки женщин конца XVIII – начала XIX в. сформировали облик людей 1812 г. и декабристской эпохи, домашнее чтение матерей и детей 1820-х гг. – взрастило деятелей русской культуры середины и второй половины XIX в.» [11, с. 50].

Читательская аудитория дифференцировалась не только по сословному признаку, но и по степени приобщенности к тому или другому виду литературы. Появились читатели толстых и тонких журналов, газет, лубочной (для народа) и детской литературы, начавшей свое развитие именно с XIX столетия. Отечественные писатели (В. Ф. Одоевский, А. Погорельский, К. Д. Ушинский, Л. Н. Толстой) впервые обращаются к юношеству как полноценному читателю, и, надо заметить, их произведения пользуются немалой популярностью, не уступающей иностранной литературе для детей.

Выходят из печати и первые переложения отечественной истории для детей. Не всегда эти произведения выдерживали критику в плане стилистического строя и психологической разработки сюжетов. Так, например, происходило с произведениями В. Бурьянова, П. Фурмана, Б. Фёдорова. Однако занимательность изложения обеспечивала им широкую известность у читающей публики и, что важно для нас, формировала круг семейного чтения. Детская литература XIX в. в основе своей дидактична. Так, А.П. Зонтаг, автор таких книг, как «Повести для детей», «Блестящий червячок», «Священная история для детей», «Три комедии», «Подарок детям», «Волшебные сказки», через свои произведения внушала ребенку мысль о необходимости совершать только добрые поступки, поскольку

зло обязательно наказывается. Например, героиня рассказа «Софьянька» получает от матери желаемую ею птичку в подарок за то, что отдала свои карманные деньги нищей женщине. Столь же назидательными были и рассказы для детей Л. Н. Толстого и Ч. Диккенса. Для семейного чтения было важным то, что писатели формировали не только идеал поведения детей, но и определенным образом влияли на поведение родителей: дети ждали от взрослых столь же образцового поведения, как и у родителей в прочитанных рассказах и повестях (справедливости, достоинства, понимания, чуткости и пр.).

Также весьма популярна в российских семьях разных сословий была и приключенческая литература: Ф. Купер, М. Рид, Д. Дефо, Д. Свифт, сказки Ш. Перро, братьев Гримм, Г. Х. Андерсена и др. Не одно поколение российских детей получало на произведениях этих писателей свои первые уроки: сочинительство нескончаемых сказок, сценариев капустников, игр в буриме, издание домашних литературных журналов, постановку спектаклей, рисование иллюстраций и т. д. Но оно же позволяло контролировать интересы подрастающего поколения, корректировать их духовно-нравственные поиски. Круг собственно детского чтения был достаточно широк: от детских журналов, подобных «Родничку», географического альманаха «Вокруг света», Вальтера Скотта, Майн Рида, Фенимора Купера, сказок на разных языках Европы, по мнению В. Набокова «книг о рыцарях, нарочито трогательных, возвышенно аллегорических повестей, скроенных малоизвестными англичанками для своих племянников и племянниц» [20, с. 89], до детективных историй о «Сыщике Путилине», русских классиков, «Войны и мира» Толстого. Братья Милюковы выучились читать по басням Крылова, любимой книгой англomана Набокова стала английская грамматика, у Андрея Белого на даче сверстники играли в индейцев, а игрушкой Н. А. Бердяева была кукла, которую он называл Андрей Болконский.

В первой половине XIX в., наполненной бурными внешне- и внутривосточными историческими событиями, были достигнуты значительные успехи в развитии науки, искусства, литературы, образования. Для

развития капитализма в России нужны были образованные люди, поэтому в 1803 г. в государстве создается Министерство народного просвещения, что отвечало за проведение реформы в образовательной отрасли. Во второй половине XIX века в Российской империи расширяется сеть школьных библиотек и начинаются учительские и педагогические библиотеки как в учебных заведениях, так и вне их. С 1870-х гг. начинают открываться библиотеки при учебных заведениях; общественно-просветительских учреждениях (справочно-педагогические или собрания пособий по делу народного образования); центральные педагогические библиотеки при губернских земских управах, педагогических музеях [18, с. 16-17]. В это время увеличивается читательская аудитория. Чтение книг еще не стало массовым явлением, насущной потребностью большинства населения. Однако был задействован механизм (народные школы, библиотеки, дешевые издания), который привел к появлению «народной интеллигенции», читателей в тех слоях населения, где раньше их почти не было (в крестьянстве, фабричном и населении городов и т. п.).

В XIX ст. систематически появляются статьи по детской литературе количество которых с годами увеличивается. Формируется профессиональная критика закладывается фундамент ее теории, публикуются исследовательские работы, выходят теоретические труды обобщающего характера. Детская литература XIX в. развивается в тесной связи с образованием, литературой для взрослых и всей культурой, революционно-освободительным движением. Она ставит перед собой новые задачи: отныне обращаться не только к разуму маленького читателя, но и к его ощущениям. В этот период меняется само представление о читателе. Он рассматривается уже не только как объект воспитания, но и как лицо, формирующееся. В связи с этим открытое поучение постепенно отходит на второй план. Начинается осмысление особенностей детской психологии, делаются попытки понять, как ребенок познает мир, каков круг его интересов, что способно вызвать сочувствие, а что, наоборот, вызывает протест и неприятие. Передовые деятели культуры выдвигают требование перехода к реалистического изображения человека и жизни в детских

произведениях. Для XIX в. характерна критика зарубежных и отечественных художественных книг.

В произведениях для детей имеются свои специфические темы, сюжеты, мотивы. Однако не они являются факторами, которые определяют адресования произведения определенной возрастной категории. Основное – проследить, как развивается сюжет, как строится образ, насколько они доступны восприятию ребенка – младшего школьника, а насколько – подростка. Есть распространенное мнение, что писатель должен быть «ровесником» своего читателя. Психологи подтверждают этот тезис, разрабатывая особый тренинг: предлагают взрослому в момент душевной нестабильности вспомнить себя пяти-шестилетним, вспомнить радости и заботы, которыми жил ребенок, «подружиться» с ней, – и станет легче. «Горе тому писателю, который не умеет хотя бы на некоторое время расстаться со своей взрослостью, выйти из нее, из ее забот и огорчений и превратиться в того, кто является его адресатом», – писал К. Чуковский в книге «От двух до пяти» [27, с. 328].

Дети в своей игровой, учебной, творческой деятельности стремятся к воплощению идеала. Поэтому можно утверждать, что в определенном возрасте детям характерно неоромантические мировоззрения – развитие отношений не только с миром природы, семьи, школы, но и со своим внутренним миром. «В неоромантизме... идеал разбросано, раскидано, он прячется рядом, в окружающей среде человека; прекрасное, поэтическое перемешано с невзрачным, прозаическим, вселенское сквозит в бытовом, небесное – в земном; человек соединяет вечное и преходящее, порядок растворено в хаосе, гармонию – в дисгармонии», как характеризует неоромантическое мировоззрение молдавский филолог Д. Царик. Такая характеристика полностью отражает образ отношения к окружающей среде ребенка, и поэтому целесообразно для нашей концепции является резюме исследователя: «И все это вблизи, только далеко не всем и не всегда доступное» [17, с. 24]. Присущее маленькому человеку умение видеть, частично или полностью утраченное во взрослом возрасте, – еще одно проявление

неоромантического противостояния между ребенком-«художником» и его внутренним миром.

В России еще в конце XX века появляется ряд основательных работ, которые систематизируют проблематику и определяют исследовательское поле («Ребенок и общество» И. С. Кона (1988); «Дети в современном обществе» В. Б. Бреевой (1990); сборник «Мир детства и традиционная культура» (1990); двухтомное исследование «Дети в обычаях и обрядах народов Зарубежной Европы» (1995); учебник «Природа ребенка в зеркале автобиографии» (1998); «Секретный мир детей в пространстве мира взрослых». В. Осориной (1999) и др.), а также вводят в научный оборот новые источники («Дети Катастрофы» Лизы Лурье-Клебановой (1988); «Дети военной поры» (1988); сборник воспоминаний бывших детей-пленников фашистских концлагерей «Убитое детство» (1993); «Дети русской эмиграции» (1997); «Этнография детства» (1998) и др.). Вместе с тем, активно переводились и вводились в научный оборот основополагающие для исследования детства труды зарубежных авторов (скажем, серия «Мир детства: психология, история, педагогика», перевод сборника статей «Children and war» (1995) и др).

Когда речь идет о детстве, в частности и в биографическом смысле, следует учитывать, что в разное время и в разных культурах ребенком человек оставался до разного возраста. Обычно, в традиционных культурах человек переходил в состояние юноши/ девушки в момент полового созревания и далее уже определялся с полноценным социальным статусом «взрослого». Сейчас Конвенция ООН о правах ребенка от 1989 г. отмечает, что: «ребенком является каждое человеческое существо до достижения 18-летнего возраста, если по закону, применяемому к данному лицу, она не достигает совершеннолетия ранее» [16, с. 1]. Вместе с тем, разные области знания вкладывают в понятие «детство» разные смыслы (психофизическое состояние, социальный статус, демографическая группа населения и т. д.) и нарабатывали собственные представления и подходы к этой многоаспектной проблеме. Следовательно, исследуя историю детства в целом или автобиографию детства в частности,

ученый-историк должен быть сознательно нацелинным на междисциплинарность как единственный объективный метод проработки этого сложного социокультурного феномена.

Определенные основополагающие принципы такого подхода легко найти в тенденциях «нового исторического мышления», инициированного школой «Анналов» во второй половине прошлого века (в частности, связь микро - и макро - бытия в рамках социо-исторических исследований, взаимообусловленность личностного и общего в историческом процессе и тому подобное). На конец XX века, в силу привлечения к социоисторическим исследованиям детства идей и наработок психоистории, и, как следствие, появления культурологических аспектов, в истории детства утвердились социокультурные подходы (работы Е. Рыбинского, С. Щегловой, И. Кона [20]). Именно они дали возможность выйти из определяющего протяжения веков «педагогического» взгляда на детство (когда ребенок в рамках гуманитарной сферы понималась лишь как объект педагогических чинов) и не только увидеть в детстве объективную цель всей дальнейшей биографии человека (преимущественно, благодаря появлению психоанализа), но и осознать детство как «глобальную философско-культурологическую проблему, что имеет большое значение для понимания особенностей человека и человечности» [27, с. 139].

Своеобразным ориентиром, что позволяет очертить границы собственно исторического исследования детства есть пять определяющих вопросов, предложенных в 1985 г. в работе «История детства» американскими учеными (Б. Робертс и др.). Кратко их можно обозначить как:

- 1) Какие условия формировали развитие детей?
- 2) Какими были социальные, культурные и психологические функции детей?
- 3) Как относились взрослые к детям и детству?
- 4) Каким был субъективный опыт пребывания ребенком в прошлом?
- 5) Как дети влияли на взрослых и друг на друга?) [23, с.10].

На основании этих работ можно предположить о существовании субкультуры детства и развитии субкультуры ребёнка именно при помощи литературных

текстов, предназначенных для детей, что было обусловлено зарождением в девятнадцатом столетии романтической традиции в литературе и возврата к фольклорным традициям.

Именно литература стала тем гуманитарным ядром, вокруг которого сформировалась целая культура детства, методология воспитания, дидактические принципы, положенные в основу образовательной системы, система нравственного воспитания будущих поколений. Литературоцентричность русской культуры - тот феномен, что способствует формированию духовных ценностей нации именно посредством литературы.

Учитывая литературоцентричность культуры (по В. Доманскому) и человекоцентризм в философии образования, литература играет значительную роль в развитии человеческого капитала – гуманитарного потенциала общества. Предлагая в обобщенных картинах действительности основные смыслы человеческого бытия, художественная литература формирует людей, способных продуцировать знание на утверждение высокоморальных общечеловеческих ценностей.

Увлеченность привела к возникновению подлинного культа литературных героев, когда игры детей отражали их литературные пристрастия. Педагоги предлагали внимательнее относиться к кругу самостоятельного чтения детей, чаще обсуждать прочитанное и тщательно отбирать произведения для чтения: порой влияние книг было настолько сильным, что побуждало к совершению неординарных поступков.

Потому мы можем прийти к выводам, что в основе феномена детской субкультуры лежит литературоцентричность русской культуры, что стала катализатором развития детской литературы. Детская литература, в свою очередь, послужила дидактическим материалом для новых поколений детей.

1.2 Проблема возрастных разграничений и современные тенденции в детско-юношеской литературе

Анализ истории и теории детской литературы наталкивает на целый ряд проблем. Одной из важных проблем является то, что среди исследователей до сих пор нет чёткого понимания, что подразумевается под «детской литературой». Изучением материальных особенностей детской книги занимались С. Г. Антонова, Н. З. Рябина, И. А. Жарков, И. Ф. Павлова, С. А. Карайченцева. Содержательная сторона (жанровая и тематическая характеристика книги, её влияние на развитие ребёнка) в большей степени рассматривалась И. Н. Арзамасцевой, И. Г. Минераловой, С. А. Николаевым, Е. Е. Зубаревой, Т. Д. Полозовой.

Кроме этого, детская литература за свой многовековой путь развития претерпевала значительные изменения и имела разные тенденции и особенности в тот или иной период своего становления. Этот факт подталкивает нас к тому, чтобы изучить основные тенденции, которые на данный момент актуальны в современной детской литературе, поскольку именно они будут в значительной степени будут характеризовать особенности и подходы современных авторов в способе организации своих произведений, рассчитанных на детей и подростков, а потому и влиять на анализ конкретной, выбранной нами, повести «Ворон» Е. Рудашевского. Вопросами тенденций в современной отечественной детской литературе занимались такие исследователи, как С.В. Тихонова¹, Г.А. Неверович², К.А. Молдавская³.

Начнем с определения термина «детская литература». Детская литература определяется в словаре как «художественная литература для детей и юношества,

¹ Тихонова С. В. Основные тенденции развития современной детской литературы // Нижегородское образование. – 2015. - № 4. – С. 121—126. URL: <http://www.niro.nnov.ru/?id=31504> (дата обращения: 10.05.2021).

² Неверович Г.А. Основные тенденции развития современной детской и юношеской литературы // Молодежь. Чтение. Успех : Сборник материалов научно-практической конференции. - Москва : Русская школьная библиотечная ассоциация, 2008. – С. 79-85. URL: <http://rusla.ru/rsba/pdf/Neverovich-OSNOVNYE-TENDENCII-RAZVITIYA.pdf> (дата обращения: 10.05.2021).

³ Молдавская К.А. Материалы курса «Тенденции развития, критерии оценки и продвижение современной литературы для детей и подростков»: лекции 1–4. — М. : Педагогический университет «Первое сентября», 2011. — 64 с. URL: http://tanushka-filushka.narod.ru/olderfiles/2/Uchebnik_po_sovremennoi_detskoj_li-80429.pdf (дата обращения: 10.05.2021).

к которой относятся произведения, написанные для детей младшего и среднего возраста и подростков, а также произведения классической литературы в обработке и сокращении»¹. Таким образом, основой понимания детской книги является читательское назначение. Внутри детской литературы произведения необходимо разграничивать, во-первых, в зависимости от возраста адресата, в том числе проявляя особое внимание к явлению подростковой и юношеской литература, во-вторых, в зависимости от того, будет ли ребенок сам читать книгу или же это сделает для него взрослый, поскольку некоторые детские книги предназначены для чтения родителями, в-третьих, в зависимости от того, была ли книга изначально рассчитана на детско-юношескую аудиторию или же это классическое произведение постфактум стало считаться таковым в издательской среде, включая случаи издательской обработки и сокращения первоначального произведения для его постижения детско-юношеской аудиторией.

В основу значения детской литературы вкладывают её функции, а именно:

1. развлекательную, без которой «немыслимы и все остальные: не заинтересовав ребенка, нельзя его ни развивать, ни воспитывать и т.д.»²;
2. эстетическую, благодаря которой у ребенка формируется истинный художественный, в том числе литературный, вкус;
3. познавательную, благодаря которой ребенок получает те или иные знания напрямую (например, если речь идет о научно-художественной прозе, природоведческой сказке и т.п.) либо как бы между делом, в процессе чтения, расширяет свои познания о мире, природе и человеке;
4. компенсаторную, благодаря которой ребенок в зависимости от направленности личности, своих личных предпочтений и возраста компенсирует чтением книг то, чего ему не хватает в реальном мире³.

¹ Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. — М.: Росмэн. Под редакцией проф. Горкина А.П. 2006.

² Трыкова О.Ю. Детская литература: основные функции, особенности восприятия, феномен бестселлера // Библиотека в школе. 2006. № 08(164). С. 16–17.

³ Трыкова О.Ю. Детская литература: основные функции, особенности восприятия, феномен бестселлера // Библиотека в школе. 2006. № 08(164). С. 16–17.

Кроме этого, когда речь заходит о детской литературе, сверхценную роль приобретают две психологические особенности восприятия, свойственные в принципе литературе и человеку:

1. идентификация – отождествление себя с литературным героем, благодаря которой юный читатель присваивает себе чужой опыт, буквально проживая по мере чтения чужую жизнь (чаще всего, именно главного героя) и в итоге, со временем, либо принимает его, либо отказывается от него в реальной жизни;

2. эскапизм – уход в воображаемый мир книги, благодаря которому ребенок прибавляет новый духовный опыт к своему реальному миру, тем самым обогащая свою жизнь¹.

Несмотря на то, что обе эти особенности восприятия могут привести некоторые отрицательные черты в воспитание ребенка и следовательно развитие его как личности (например, есть риск «заиграться окончательно» благодаря неумеренному эскапизму читателя или риск сжиться с маской антигероя, если автор делает его главным героем своего произведения), многие исследователи обращают внимание на то, что автору детской литературы необходимо избегать излишнего дидактизма, который, как известно, всегда идёт не на пользу художественности: в лучших произведениях для детей мораль, как в народных сказках, «нигде открыто не высказывается, но вытекает из самой ткани повествования» [В. Пропп]. Кроме этого, психика детей плохо приспособляется к мысли о дисгармоничном мире, поэтому произведение должно возвращать их в мир гармонии. Увлеченно читая о кораблекрушении, ребёнок едва ли одобрит сообщение о том, что все потонули и тем история завершилась. Дети жаждут счастливой развязки, требуют «правдивости» даже в сказочно-фантастических произведениях, они очень чутки к этической позиции автора и ждут от него одобрения мира детства, допуская благожелательную критику частных недостатков. Вместе с тем юные читатели ожидают, чтобы в произведении было

¹ Трыкова О.Ю. Детская литература: основные функции, особенности восприятия, феномен бестселлера // Библиотека в школе. 2006. № 08(164). С. 16–17.

«все как в жизни», даже если им представлен совершенно фантастический персонаж. Читатель ищет согласия с автором в этических оценках героев и событий (он еще не научился вести диалог-спор с книгой, ему нужен собеседник-единомышленник).

В рамках данной работы стоит уделить особое внимание возрастному разграничению детской литературы. Классификаторы литературы, которые встречаются в информационно-справочных, профессиональных периодических изданиях и каталогах российских издательств обычно, такие разные по степени научности, базовым классификационным признакам, в отношении одного из объектов книгоиздания оказываются на удивление солидарны: издания для юных читателей объединяются в них под слишком обобщенной рубрикой «детская литература». Однако и с теоретической, и с практической точки зрения такой подход является достаточно упрощенным. Детская литература - это не только группа литературных произведений, адресованных детям, она представляет собой многоуровневую систему, построение, закономерности существования и развития которой определяются процессом и уровнем развития общественной практики, дифференциацией форм человеческого сознания. Иными словами, выступая составляющей сложноструктурированной системы видов литературы, детская литература формируется и развивается по собственным законам и правилам. К сожалению, эти законы мало изучены в отечественном книговедении». Надо признать, что при достаточно разработанной системе представлений о типологии книги в целом типология детской книги и до сих пор остается почти не описанной. Каждая из основных типологических признаков изданий для детей - проблематика (предмет), социально-функциональное (целевое) назначение и читательский адрес требует внимательного и основательного анализа. В нашей работе мы остановимся на наиболее специфическом типоформировальном признаке детской литературы - ее адресности. Ведь именно на основании возраста читательской аудитории издания для детей выделяются в самостоятельный комплекс. Если при определении особенностей читателей «взрослой» литературы во внимание могут браться их пол, национальность, социальное положение,

образование и специальность, то в случае с читателями детских изданий решающую роль играет возрастной критерий, поэтому трудно согласиться с распространенным в нашей издательской практике слишком обобщенным подходом к возрастным категориям.

Начнем с того, что детская литература вполне традиционно делится на детскую и подростковую литературу. Детская литература — это литература, специально предназначенная для детей до 14 лет и осуществляющая языком художественных образов задачи воспитания и образования детей. Подростковая литература (young adult) – это литература для подростков от 14 до 21 года, которая по сути является переходным жанром, что делает его универсальным и, при должном уровне исполнения, пригодным для всех возрастов.

С другой стороны, даже это бинарное разветвление кажется недостаточным. Анализируя читательскую аудиторию детской литературы, прежде всего хотелось бы заметить, что она представляет собой целую систему отдельных возрастных групп читателей, в каждой из которых формируются особые контакты с книгой как материальной и духовной субстанцией. Среди российских ученых изучением общих вопросов редакционно-издательской подготовки изданий для детей занимались С. Карайченцева, В. Тарасова, С. Антонова, И. Бутенко, И. Тушевская.

Достаточно основательно исследованы проблемы литературы для детей, правда, в основном с литературоведческой и исторической стороны в трудах польских ученых, где выделяется четыре категории юных читателей: дети дошкольного возраста (3-7 лет), дети младшего школьного возраста (8-11 лет), дети среднего школьного возраста (11-14 лет) и дети старшего школьного возраста (14-18 лет).

Тем не менее, опираясь на достижения современной дошкольной и школьной психологии, в частности на разработанную с учетом особенностей психофизического развития детей их структуру социального развития, среди потенциальной детской читательской аудитории можно выделить большое количество целевых групп – малыши (1-3 года); дошкольники (3-5 лет); дошкольники (6-7 лет); ученики начальной школы (6-9 лет); ученики средней

школы (9-11 лет), ученики средней школы предпубертатного возраста (11-12 лет), собственно подросткового (12-13 лет) и пубертатного возраста (от 13 до 15) [4,2,3]. Относительно учащихся старшей школы (16-18 лет), их, на наш взгляд, следует рассматривать уже как взрослую категорию читателей. Барьер между юношеским и взрослым чтением сегодня размывается значительно раньше, чем 10-20 лет назад. Современное юношество представляется “взрослее” и физически, и психологически, и социально, чем подростки 60-80-х гг., следовательно, «взрослее» и его читательские потребности. Однако до сих пор значимой является маркировка 16+ и 18+, то есть часть литературы недоступна современному юношеству как для покупки, так и чтения в библиотеках, и дается для чтения с разрешения взрослых. К такой литературе относят порнографическую, эротическую, содержащую сцены насилия, жестокости, убийств, обсценную лексику, военные сцены. Сюда попадает значительная часть современной литературы, где в основе сюжета часто лежат проблемы извращенности, необычного, непристойного, того, что тяжело читать психологически неподготовленному человеку.

В каждой из выделенных групп наблюдаются свой характер взаимоотношений с книгой, свои особенности ее восприятия, для каждой существует свой круг чтения, учитывая тематику, и на социально-функциональное назначение изданий, из которого оно формируется. Понятно, что некоторые дети опережают в своем развитии ровесников, а потому по своим читательским предпочтениям они могут увлекаться литературой, предназначенной для старших возрастных групп. Однако это уже проблема выбора литературы для чтения, а не проблема ее создания.

Считается, что молодым потенциальным пользователем книгой может выступать ребенок возрастом от 1 до 3 лет [5]. Его первые контакты с изданием осуществляются при посредничестве родителей, к тому же в не традиционной форме, через игру с книгой как с игрушкой. С 2-3-х лет ребенок начинает листать книжки, озвучивать изображенное на иллюстрациях или повторять то, что запомнила после чтения другими, одним словом, подражать взрослым.

В течение следующих трех лет - от 3 до 6 (период раннего детства) ребенок начинает относиться к книге более активно и осознанно. Здесь к предыдущему опыту взаимодействия с книжкой, когда ребенок воспроизводит выученный им наизусть текст любимой сказки или рассказы, имитирует чтение, добавляются первые попытки собственно чтения, пока что несистематические, на уровне восприятия отдельных слов и предложений. Постепенно чтение может стать особым видом досуга, которому ребенок будет охотно отдаваться (разумеется, если родители с детства приучали к книге). Именно на этом этапе развития читательской активности малышам нужны издания об окружающем мире, с объяснением связей между отдельными его предметами и явлениями, издания, которые бы развлекали и удовлетворяли детскую гиперболизированную любознательность.

От 6 до 8 лет длится период собственно детства. Дети 6-7 лет, как утверждают психологи и педагоги, уже готовы к полноценному систематическому обучению и соответствующему умственному и физическому напряжению. Именно на этом этапе перед ними стоит задача научиться читать, овладеть техникой самостоятельного чтения. Ребенок вынужден переосмысливать свое отношение к книге, которая по предмету игры постепенно превращается в предмет активной умственной проработки. Правда, эмоционально-эстетическое, доверчивое, возвышенное в этом отношении еще преобладает над сугубо познавательным, прагматичным. Детская книга, ориентированная на читателей этой возрастной категории, должна решать целый комплекс задач познавательно-развлекательного характера: способствовать накоплению «первоначального капитала знаний», удовлетворять эстетические потребности детей, обогащать ее словарь, формировать основы культуры родного языка и речи.

Период от 9 до 11 лет считают периодом зрелого детства. Этот предпозданный период обозначается подъемом познавательной и общественной активности детей, повышенным интересом к истории, художественным произведениям реалистического характера, где герои-люди, что на самом деле существуют и живут рядом.

Следующие три года – от 11 до 14 – подросток, по мнению психологов, проходит в своем развитии три стадии - переходный от младшего школьного к подростковому (10-11 лет) возрасту, собственно подростковую (12-13 лет), переходную от подросткового к юношескому (с 14 лет) возрасту.

В течение этого времени отношение детей к чтению и книги меняется минимум дважды. У двенадцатилетних детей развиваются самосознание, стремление к самооценке, у подростков появляется социальная жизненная активность, желание найти моральные идеалы и ценности. Именно на этом этапе у детей возникают серьезные размышления о будущей профессиональной реализации, о будущем вообще, о роли в жизни отдельной личности. Ребенок из наблюдателя превращается в активного участника окружающей жизни. И содержание, тематика, способ изложения, система образов в литературе, предназначенной для детей этой возрастной группы и выделенных подгрупп, должны соответствовать этим существенно измененным информационным, эстетическим, духовным потребностям детей. Кроме того, к 14 годам интересы мальчишеской и девчачьей читательской аудитории начинают четко дифференцироваться [1], определяются собственные темы и любимые герои.

На самом деле разграничить литературу на детскую и взрослую не всегда предоставлялось и представляется возможным в принципе. Среди книг, первоначально написанных для детей, мы можем привести в пример произведений, которые популярны среди детей и взрослых: например, «Алиса в стране чудес» Л. Керролла и серия книг о Гарри Поттере Дж. К. Ролинг. Это происходит потому, что проблемы, поднимаемые в таких книгах, находятся на периферии взрослого и детского мира, в том числе они часто касаются взросления – процесса, внутри которого прямо сейчас находятся дети и подростки и который не так далеко ушел из памяти взрослой аудитории. Таким образом, «изменение самого героя приобретает сюжетное значение» – пишет М. М. Бахтин и выделяет пять типов становления, среди которых – путь «от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму» [7, с. 68].

Одной из тенденций последних десятилетий становится стирание критериев возрастной адресации литературного произведения, поскольку авторы все чаще сознательно пишут книги с двойной или универсальной адресацией («cross-writing») [10, с. 116]. Писатели намеренно избегают возрастной поляризации и создают особое пространство взаимодействия читателей всех возрастов. Можно утверждать, что на современном этапе на книжном рынке сформировался особый сегмент кроссовер – то есть детско-взрослой – литературы («crossover fiction»), основной характеристикой которой является размывание традиционных границ возрастной адресации¹. Данный термин впервые появился в девяностые года XX века на страницах англоязычных СМИ после публикации Дж. Роулинг первой книги серии о Гарри Поттере и является относительно новым. Тем не менее, само явление восходит к уже упомянутой нами издательской традиции помещать в сегмент детской литературы классические произведения, изначально писавшиеся авторами под взрослую аудиторию, в обработке (адаптации или пересказе) или сокращении.

Итак, для обоснованного формирования массива изданий детской литературы, для эффективной реализации отдельных издательских проектов необходимо четко представлять себе объект воздействия детской книги – ребенка определенной возрастной группы, а также характер и последствия этого влияния. С другой стороны, современная авторская тенденция самим принимать решения относительно возраста своей аудитории и расширять ее границы, вылившейся в появлении кроссовер-литературы как отдельного сегмента литературы, повышает и ответственность автора за качество материала и его техническое воплощение. К детской (особенно подростковой) литературе уже сейчас принимаются особые требования, поскольку, с одной стороны, она близка к взрослой литературе, но одновременно с этим должна максимально учитывать психологию ребенка и аккуратно обращаться с важными моментами психологического восприятия читателя. Это приводит к тому, что событийный ряд, который лежит в основе

¹ Горенинцева В.Н. Стратегии перевода кроссовер-литературы (на материале русскоязычных версий эпического фэнтези Р. Адамса "Обитатели холмов") // Текст. Книга. Книгоиздание. 2018. №18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-perevoda-krossover-literatury-na-materiale-russkoyazychnyh-versiy-epicheskogo-fentezi-r-adamsa-obitateli-holmov> (дата обращения: 10.05.2021).

любого нарративного повествования, в современной детской литературе отступает на второй план, уступая место главному – самому восприятию мира ребенком или подростком, которое закладывается автором в текст с учетом психологических особенностей незрелого героя, а также неминуемо идентифицирующего себя с ним юного читателя, и позволяет взрослому читателю ответить на следующие особо важные вопросы: как воспринимает этот мир ребенок или подросток, что происходит в его душе и сознании, как он взрослеет и обретает взрослые ориентиры и убеждения и т.д.

1.3 Интерпретация художественного текста в рамках изучения повести Е. Рудашевского «Ворон»

Следующей проблемой можно назвать то, что корпус современной детской литературы недостаточно исследован. Не рассмотрены также интертекстуальные свойства текстов для детей и подростков.

Для анализа была выбрана современная книга Рудашевского «Ворон». Топиком/ темой произведения является «Охота». В этом произведении есть проблема – характеристика охоты как явления. Охота до сих пор привлекает к себе тем, что она протекает на природе, требует от человека ловкости, знаний об окружающем мире, пробуждает особое состояние, связанное с ожиданием успеха. Теме охоты посвящали свои произведения такие писатели-классики, как Толстой и Тургенев. В повести «Детство» у Толстого есть эпизод, посвящённый охоте, где герой упускает зайца и это вызывает его страдания¹. У Тургенева в рассказе «Перепёлка», наоборот, герой потрясён охотой как убийством животных. Рассказчик-ребёнок на охоте с отцом сочувствует смертельно раненой птице, пытавшейся спасти своих птенцов. Этот опыт навсегда отвращает героя от охоты. Своим рассказом Тургенев хотел пробудить любовь ко всему живому².

Так же и в повести «Ворон» главный герой Дима отправляется на охоту с дядей, чтобы стать настоящим мужчиной. В этой повести при важности

¹ Л. Н. Тостой «Детство» <https://ilibrary.ru/text/1179/p.1/index.html>

² И.С. Тургенев. Перепелка <http://turgenev-lit.ru/turgenev/proza/perepelka.htm>

развиваемой темы - человек и природа - можно выделить ещё несколько подтем, таких как: коллективизм, семья, взросление, самоопределение и преодоление трудностей. К тому же само названия повести «Ворон» свидетельствует о ключевой роли этой птицы в смысле всего произведения.

При анализе текста будет использован интерпретационный подход.

Первый шаг выделить материал анализа, композиционные компоненты в повести по тематическому принципу: первый выход в лес, подготовка к охоте, первый выстрел, охота на ворона¹. *Во втором шаге* нужно обратиться к наблюдению за составом персонажей, их роли в действии и самом повествовании. В повести события идут от третьего лица, а наблюдателем и переживающим лицом является Дима. Здесь будет необходимо разграничить речь героя и речь автора. И то и другое имеет огромное значение в создании художественного образа. В третьем шаге – анализ языковых средств и других выразителей смысла. Задача нашего анализа – понять и объяснить как в ходе повествования проявляется характер и мотивированность поступков Димы. В. В. Виноградовым было введено понятие «образ автора», которое трактовалось им как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»².

Образные средства в повести формируют смысл истории и образ героя-его поступки, колебания, переживания.

Переходим к характеристике некоторых понятий, необходимых для анализа художественных текстов. Образ и образность являются ключевыми понятиями для художественного текста. Образность считается главной категорией художественной литературы.

По мнению Л. И. Тимофеева, «образ - это конкретная и в то же время обобщённая картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и

¹ Карасик В.И. Языковая спираль: ценности, знаки, мотивы. М., Гнозис, 2019

² Лингвистический анализ художественного текста Гореликова М.И., Магомедова Д.М. с 10

имеющая эстетическое значение»¹. В лингвистической литературе образ и образность рассматриваются неразрывно друг от друга и, более того, эти понятия определяются одно через другое². Изучение образа велось по разным направлениям: образ и художественная речь (Г. О. Винокур), образ автора и героя (В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург).

Термин **«внутренний мир художественного произведения»** впервые был предложен как операционная категория академиком Д.Лихачевым еще в 1968 году на страницах журнала «Вопросы литературы»³. С тех пор он начал широко и достаточно свободно употребляться. Статья Д.Лихачева и до сих пор составляет едва ли не единственную попытку придать введенному им термину определенность и даже структурировать его содержание. Ученый подчеркивает категорию «внутренний мир художественного произведения», доводит ее до концептуального уровня. Безусловно, такой высокий уровень осмысления категории стал возможным именно потому, что ученый увидел ее системно организованной. Вот одно из многих высказываний ученого, касающиеся системной организованности внутреннего мира художественного произведения: «Внутренний мир произведения словесного искусства (литературного или фольклорного) обладает известной художественной цельностью. Отдельные элементы отраженной действительности сочетаются между собой в этом внутреннем мире в определенную систему, в художественное единство».

Исследователь определил несколько параметров внутреннего мира литературного произведения, среди которых едва ли не важнейшие, по его мнению, пространство и время: «В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходит за пределы земной планеты (в романах фантастических), но он может сужаться до тесных границ одной комнаты.

¹ Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы»

² <https://cyberleninka.ru/article/n/o-soderzhanii-ponyatiy-hudozhestvennyy-obraz-i-obraznost-v-literaturovedenii-i-lingvistike>

³ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения// Вопросы литературы. – 1968. – №8.

Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Сочинение может охватывать века или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, с перерывами или без перерывов, интенсивно наполняться событиями или протекать медленно и оставаться «пустым», мало заселенным событиями».

В мире художественного произведения пространство и время тесно связаны. М.Бахтин такую соединенность назвал хронотопом: «существующую взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно усвоенных в литературе, мы будем называть хронотопом». Хронотопы мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы.

В литературно-художественном хронотопе пространственные и временные характеристики сливаются в осмысленное и примечательное целое [4, с. 56] Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории.

Характеристики времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется время. Этим нахлестом рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе, этот образ всегда существенно «хронотопический».

Другое важное понятие, которым Д.Лихачев характеризует художественный мир, – **«сопротивление среды»**. Его степень во многом определяет особенности внутреннего мира – время и пространство, особенности сюжета, принципы характеров.

Если попытки характеризовать внутренний мир литературного произведения по параметрам хронотопа достаточно распространены, то предлагаемая и хорошо разработанная Д. Лихачевым категория сопротивление среды, несмотря на ее исключительную системообразующую функцию, почти вне поля зрения исследователей поэтики литературных произведений.

Ученый сосредоточился на нескольких параметрах характеристики внутреннего мира. Некоторые другие, как, например, «социальная и материальная среда», «законы психологии и движения идей» им лишь названы. По нашему убеждению, одна из важнейших характеристик художественного мира – степень и особенности визуализации, его эйдетичность, которую понимаем как прочность и яркость внутреннего зрительного видения того, что изображено в произведении.

Мария Зубрицкая убеждает, что «литературно-теоретическая проблема *homo legens* – это прежде всего проблема образа и визуализации» ссылка?. Каждый явленный в сознании читателя художественный мир имеет свои степени визуальности – степень в пейзажной миниатюре, второй – в рассказе, еще один – в большом эпическом произведении. Визуальная составляющая внутреннего мира пейзажной миниатюры – это, как правило, зрительный образ, адекватный живописному произведению, которое имеет свою композицию, гамму цвета и тому подобное.

Другое дело – визуальная составляющая эпического произведения, в котором охвачено все разнообразие окружающего мира – пейзажи, интерьеры, портреты персонажей. Важно выявлять собственно художественную составляющую визуализации.

Миметический образ художественного отражения действительности предполагает наличие во внутреннем мире художественного произведения предметности – тех видимых материальных вещей, что отобраны писателем из окружающей действительности и приобщены во «вторую реальность», то есть во внутренний мир литературного произведения. Так происходит «изоляция части действительности» (М.Бахтин), преобразования ее в составляющую создаваемого художественного мира произведения. Ученый применил несколько методических подходов к его изучению, каждый из которых открывает внутренний мир. Скажем, «сопротивление материала» – фактор, детерминирует другие составные произведения, организуя их в определенную целостность.

«Мир художественного произведения, – писал Д.Лихачев, – воспроизводит действительность в некоем “сокращенном”, условном варианте. Художник,

выстраивая свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же присущей действительности степени сложности. В мире литературного произведения нет много чего из того, что существует в реальном мире. Этот мир по-своему ограничен» [28]

М.Бахтин еще не оперировал понятием «художественный мир произведения» – оно начало формироваться значительно позже. Но надо видеть теснейшую связь между понятиями «изоляция» и «внутренний художественный мир».

Идея, высказанная М.Бахтиным, разрабатывалась еще в трудах А.Потебни, который ввел понятие внутренней формы художественного произведения. «Сама двучленная связь: «художественное произведение/действительность» – казалось А. Потебне метафизически прямолинейным и узким. Он остро чувствовал необходимость учесть в связи с этим какой-то третий компонент, который позволил бы увидеть и понять все диалектически. Такой компонент, как постепенно пришел к выводу Потебня, составляет, собственно, сама «поэтическая мысль», внутренняя форма, представления о действительности или то, что теперь называют «поэтическим видением мира».

В подобном направлении развивалась и мысль В. Жирмунского, который ввел в состав поэтики «тему». В. Хализев определяет «в составе формы, несущей содержание» «предметное (предметно-выразительное) начало: все те единичные явления и факты, что обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют мир художественного произведения (бытуют также выражения «поэтический мир», «внутренний мир произведения», «непосредственное содержание»).

Следующий, завершающий шаг в развитии М.Бахтиным концепции художественной формы заключается в ответе на вопрос «как входит творческая личность художника и видящего в материал-слово, и какими сторонами его она овладевает преимущественно? » Отвечая, ученый показывает формотворческую активность автора, которая, овладевая всеми сторонами слова, реализует «завершенную форму».

Становится понятным, что форма литературного произведения – это не только техника, но и тот эстетически самоценный смысл, выделенный автором из «единства природы» и что эстетически переживается во время восприятия литературного произведения. Из этого следует, что эстетически самоценный смысл надо считать составным компонентом поэтики литературного произведения. М.Бахтин постоянно подчеркивал, что ключом к пониманию такого содержания выступает позиция автора-творца. Его собственное видение мира определяет как характер изоляции, обособления содержания, превращения его в форму, так и все “технические” моменты формы: «Все моменты слова, композиционно реализуют форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию...» [4, с. 72].

Итак, современное понимание состава поэтики литературного произведения должно строиться на идее “удвоения формы”. **Отделяя часть “природы” и строя на этом обособлении свое произведение, автор уже создает его форму.** Форма уже становится законом явления, ибо процесс обособления происходит по определенным авторским законам. (Напомним известные слова Гегеля: «... форма – это произведение, а в своей развитой определенности она закон явления») [7, с. 80].

Процесс обособления выступает созданием художественного мира произведения. Полное изображение и выражение этого мира требует от автора литературного применения техники, т. е. системы приемов, при помощи которых происходит полное оформление формы. Таков процесс «удвоения формы».

Художественный мир – мощное средство воздействия на читателя, составляющая поэтики произведения – не стоит рядом с «техническими» выразительными средствами. Художественный мир – фундаментально-содержательное средство, феномен, образованный двойной интенциональностью, созданный интенцией художника, скорректированный в процессе восприятия интенцией реципиента.

Категорию художественного мира полноправно можно квалифицировать как «эстетический объект», как содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение».

Художественный мир произведения как эстетический объект “живет” в сознании реципиента. Продолжительность этой «жизни», уровень её актуализации, так же, как и частота «возвращения» к нему, определяется многими факторами, которые в своей совокупности составляют критерии оценки художественности.

Художественный мир – энергетический феномен. Его энергетика порождается визуальной выразительностью, смыслогенерирующим настроением, гуманистической направленностью и другими факторами, среди которых всегда сущая его целостность, системная организованность.

Своеобразие художественного мира определяется своеобразием миропонимания (миропонимание, мироощущение) художника. Отсюда и один из важнейших методологических постулатов: **анализ художественного мира писателя – это исследование его видения, его художественного мышления, это «выяснение характера отношения познающего к узнаваемой действительности, имеющейся у него общей концепции действительности и ее специфического оттенка.**

Следующий шаг – выявление зависимости между своеобразием художественного мира, его доминантами и поэтикальной (выразительно-изобразительной) техникой. Доминанты художественного мира выполняют функцию внутренних системообразующих факторов.

Художественный мир литературного произведения или отдельного писателя – объект исследования, познание которого выступает познанием сущностного момента явления.

«Сопротивление материала», время и пространство, визуальность, предметность, колористика, озвучка и прочее – категории операционной характеристики художественного мира. Все его составляющие находятся в

системных связях. Выявление системных связей требует прослеживание организующей действия доминантного компонента.

Художественный мир – интенциональная субстанция, которая создается в сознании читателя в процессе восприятия художественного текста. Вот почему анализ поэтики произведения с рецептивных позиций предполагает выявление системы приемов (средств).

Среди прочего важной характеристикой внутреннего пространства является художественная деталь.

Анализ художественных деталей призван расширить возможности интерпретации литературного произведения, что является одним из важных и распространенных видов литературоведческих исследований. Выводы и интерпретации отражают моральный, психологический и культурный аспекты понимания текста, представляет собой выражение мысли того или иного писателя, который, преобразуя реальность путем своей творческой фантазии, создает модель – свою концепцию, точку зрения бытия человека. Художественная деталь – как одна из форм изображения мира – является неотъемлемой частью словесно-художественного образа. Поскольку словесно-художественный образ и произведение в целом потенциально многозначны, то их сравнительная ценность, мера адекватности или полемичности относительно авторской концепции также сопряжена с выявлением особенностей детализации изображенного мира автора. Научное исследование мира произведения с учетом предметной изобразительности считается многими специалистами в теории литературы одной из главных задач современного литературоведения. Нынешний этап литературного развития продолжает выдвигать одну из «вечных» проблем творчества – проблему изобразительных возможностей писателя, средств его эмоционального воздействия на читателя, проблему мастерства в целом. И художественная деталь как литературоведческая категория, связанная с конкретной выразительной подробностью, что определяет идею автора в кратчайшей форме, становится специфическим средством обобщения.

Функционирование художественной детали в литературном произведении мы должны воспринимать как проявление диалектики части и целого, изучение которой, на наш взгляд, – одна из важнейших задач современного литературоведения. Тем более, что разные типы деталей выполняют в художественном произведении различные функции. Определить их художественную природу функционирования и структурного образования в биографической или же в целом реалистической прозе – задание сложное, но необходимое.

Художественная деталь — средство словесного и живописного искусства, которому свойственна особая смысловая наполненность, символическая заряженность, важна композиционная и характерологическая функция. Через деталь в значительной мере проявляется способ художественного мышления художника, его способность выхватить среди множества вещей или явлений такое, что в сконцентрированном, спрессованном виде экономно и с большой экспрессивностью позволяет выразить авторскую идею произведения. Слово «деталь» как научный термин литературоведения и изобразительное средство, заслуживает внимания ученых, было упомянуто еще В. Белинским [3, с. 382]. Однако должным образом про деталь заговорили только в двадцатом столетии. Российский литературовед Г. Пospelов одним из первых определил деталь как одно из средств изобразительного искусства; исследовал ее разновидности [15, с. 67]; выяснил, что слово «detail», будучи французского происхождения, обозначает «часть, подробность, мелкую часть мелочи» и как художественное средство выполняет важные функции в литературном произведении.

Тувинская исследовательница А. Бады-Монге осуществила тщательный анализ трудов литературоведов в области художественной детали: М. Березняка («деталь порождает чувственный образ»); Ю. Борева («благодаря художественной детали в тексте возникает возможность усмотрения дополнительного содержания»); З. Гузара («деталь может быть рельефной, пластичной, картинной или «необразною»); Е. Добина – («содержание и сила детали в том, что в бесконечно малое помещено целое» и «деталь является миниатюрной моделью

искусства, выразительницей: в цепи единичных событий времени, истории, в частной коллизии – противоречий в обществе, в отдельных судьбах закономерностей эпохи»); А. Есина и Л. Чернеца (разделение художественных деталей выделяют детали внешние и психологические); С. Калачевой (классифицирует деталь следующим образом: деталь-портрет, предметная деталь, деталь-поступок, деталь-образ, деталь-вопрос, раскрывая и само понятие детали: «Деталь помогает при названии каждой внешней признаки понять что-то в сущности изображаемого характера»); Н. Колодиной (в отличие от М. Березняка, считает: «Деталь как средство текстостроения не способна породить чувственный образ в силу того, что зрительный образ не может быть непосредственно создан словами – он только имеется в виду, он внушается читателю, и, воспринимая внушения, читатель неизбежно опирается на свой запас впечатлений») [28, с. 39].; Роднянской («художественная деталь» необходима, чтобы «читатель всегда держался начеку») [37, с. 42], Щеглова (об идейном, психологическом, эстетическом весе художественной детали в произведении); Хализева (который подчеркивает: «В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо явления, в других – соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах разнородную предметность»). [52, с. 30].

Он сделал интересное, на наш взгляд, определение: «...деталь – это уже оформленное обобщение, высший уровень типизации. Это конкретность, подробность, которая несет в себе общее, подчинена замыслу автора в сюжете произведения. В отличие от детали, подробность – одномоментная информация, которую она несет, это информация о данном моменте, одной стороне предмета, явления. Подробность единичная по форме и содержанию, но и она может составить материал для обобщения художественной детали, особенно в условиях становления литературного процесса. [48]

Таким образом, говоря об истории, разновидностях и сфере применения детали, ученые приходят к единой мысли о том, что как изобразительное средство и компонент творчества деталь обнаружила свои богатые эстетические функции в

становлении реалистической прозы, продолжая быть гарантией жизненной достоверности и художественной правды и сегодня.

Художественная деталь, таким образом, будучи отражением всего комплекса внешнего и внутреннего проявления человеческой личности, ее связям с окружающей средой, является важным средством типизации, создание типовых характеров и типичных обстоятельств. Именно в этом заключается коренное различие между эстетическими функциями художественной детали в писателей-реалистов и естествоиспытателей, ибо в последних деталь является самоцелью, так сказать, «вещью в себе».

В то же время не следует отождествлять художественную деталь с подробностями, скажем, интерьера, отдельными чертами портрета, одежды персонажей, функциональная сфера которых не выходит за пределы усиления конкретизации обстоятельств, и не наполнена внутренним эстетическим содержанием, скрытым подтекстом, что является основной приметой художественной детали. Последняя, в отличие от подробности, является, таким образом, своеобразным художественным образом, при том нередко в образе, когда речь идет о воссоздании внутреннего мира человека.

При рассмотрении роли художественной детали в углублении индивидуализации персонажей уже частично шла речь и о ее портретных функциях. Но, поскольку портрет в реалистическом искусстве занимал одно из важнейших мест в системе художественного творчества, есть все основания для отдельного рассмотрения этого компонента художественной формы.

Портрет (от фр. *portrait* - портрет, изображение) - в литературном произведении – это вид художественного описания, в котором изображается внешний облик персонажа с тех сторон, которые наиболее ярко представляют его в авторском видении.

Портрет является одним из важнейших средств характеристики литературного героя. Место портрета в композиции литературного произведения чрезвычайно важно и разнообразно. С портрета может начаться знакомство читателя с героем, но иногда автор "показывает" героя уже после

совершения им каких-то поступков или даже в самом конце произведения. Портрет может быть монолитным, когда автор все особенности внешности героя привел сразу, единым "блоком", и "разорванным", при котором портретные черты "рассеяны" по тексту. Портретные черты героя могут быть описаны автором или кем-то из персонажей. Портрет может быть ироническим или сатирическим, может быть описано только лицо героя или вся фигура, одежда, жесты, манеры. Портрет может быть фрагментарным: изображен не весь облик героя, а только характерная деталь, черта; при этом автор мощно воздействует на читательское воображение, читатель становится как бы соавтором, восполняя портрет героя в собственном сознании. Иногда портрет включает пояснения автора о речи, мысли, привычки героя.

По особенностям авторской манеры и стилистике литературные портреты также достаточно разнообразны: реалистичные живописные портреты; портреты созданы в импрессионистической манере; экспрессивные и колористические портреты.

Самым распространенным, сложным и интересным видом литературного портрета является психологический портрет.

Если говорить об общей тенденции развития литературного и портрета в русской биографической прозе рассматриваемого периода, то это будет постепенное разрушение портретной живописи и утверждение принципов психологического портрета.

Обратимся к началу анализа нашего произведения. Это анализ микротем (подтем), с помощью которого выявляется его замысел.

Первый «конфликт» мы наблюдаем в описании мамы героя. «Дима вообще не очень понимал маму». Мама героя первоначально против поездки сына на охоту, против убийства зверей, но тем не менее носит шубу из меха, по работе ставит опыты над мышами. Ей жалко хомячков, но мышей она называет «расходным материалом». Далее мы узнаём, что мама Димы, Людмила Викторовна, имела недолгие периоды, когда отказывалась от мяса, читала грустные истории о брошенных животных. В этом эпизоде мы видим, как герой

не понимает поведения мамы. Наверное, это своего рода экспозиция, которая говорит о непоследовательности людей в их отношении ко многим явлениям жизни, что замечает подросток, но не умеет объяснить.

При первом знакомстве с лесом, когда Дима идёт за дровами, мы видим, как он с интересом наблюдает за тем, что его окружает. «Снег в лесу был разным. Порой ложился гладкой поляной, на которой тысячи бабочек выставили вверх свои хрустальные крылья. Иногда расходилась белоснежным лабиринтом крохотных каналов».

После наблюдения за охотой взрослых у Димы зарождаются сомнения, которые он быстро отбрасывает. И только после первой охоты, которую юноша так долго ждал, представлял и не раз прокручивал в голове, он испытывает совсем не те эмоции. «Дима стоял на месте. Не шевелился. Удивлялся, что совсем не чувствует радости». В этом отрывке главную роль берут на себя глаголы для выражения озадаченности героя. Далее герой не раз будет себя спрашивать, почему он не чувствует азарта, радости охоты? Своего рода ответом становится эпизод с вороном. Здесь проявится сопереживание ворону, за которым охотятся взрослые, поскольку он ворует мясо, и от него нужно избавиться. Снова возникает проблема: согласен ли он с охотниками? В анализе книги мы рассмотрим первые впечатления героя до охоты, восприятие леса, а затем проследим за постепенным изменением состояния персонажа и его восприятием природы, охоты.

Вторая глава нашей работы посвящена анализу конфликта между человеком и природой, который развивается в тексте. Это логический анализ текста, тогда как художественный текст – все целиком эмоциональное восприятие жизни. Рассказ ведётся с позиции Димы. Поэтому важно провести наблюдение за тем, как развивается/меняется состояние Димы. А так же, как за этими изменениями наблюдает взрослый человек, его дядя. Затем рассмотрим, какими средствами формируется процесс включения Димы в охотничью жизнь и в жизнь вообще.

Выводы

История детской литературы связана с историей национальной литературы, обнаруживая смену одинаковых литературных течений. Однако у детской литературы в ходе развития есть и свои особенности. Детская литература имеет педагогическое происхождение, поэтому она отражает влияние господствующих в каждое данное время педагогических течений. Поначалу собственно художественная литература занимала скромное место среди книг для детей, и только начиная с 1820-х годов она постепенно становилась всё более заметной. При этом детская литература следовала примеру взрослой – материал для чтения распространялся главным образом через журналы. История русской литературы для детей и юношества поэтому является ещё и историей детских журналов. Большую роль в осознании особого места детской литературы в литературном процессе сыграл В.Г. Белинский, который отметил важность детских книг для воспитания ребёнка. До высказываний известного критика детская литература обладала невысоким статусом среди родителей и издателей. Он же отмечал, как важны детские книги для воспитания ребёнка. Также важно заметить, что вплоть до 1917 года иностранная детская литература оказывала значительное влияние на отечественную.

За время становления сформировались следующие особенности детской литературы: маленькому человеку необходимо открывать мир, поэтому среди тематической направленности детских книг до сих пор доминирует знакомство с миром (природа и животные, семья и близкие люди), хотя присутствует и возможное наблюдение за собой. По мере развития возрастных различий, внимания к подросткам, детская литература стала превращаться в литературу «воспитания», то есть ее акцент сместился на состояния, переживания, поведение персонажа. Сюжетное наполнение произведения меняется по мере взросления персонажа и читателя: сначала в фокусе – постигаемый мир, который впитывает ребёнок, делающий первые самостоятельные шаги, а потом место фокуса занимает растущая, формирующаяся личность, способная действовать и влиять на окружающий мир.

Если детская литература должна открывать мир ребёнку и учить осознавать себя в нём, то в литературе для подростков первоочередное место занимает наблюдение/анализ сюжета состояния и поведения героя. К жанровой специфике литературы для подростков относится наличие своего рода кульминации – события, по отношению к которому расценивается поведение и состояние главного героя, их последствия. Обычно это жизненно значимое событие, поэтому такие произведения могут быть интересными и для взрослых, что наблюдается в современной литературе.

На данный момент важной проблемой детской литературы является ее возрастное разграничение, поскольку внутри ее целевой аудитории существует большое количество отдельных возрастных групп, разительно отличающихся между собой с точки зрения психологии развития. В конце XX века оформляется понятие кроссовер-литературы, которая своей тематикой, богатством выразительных средств, особенностью сюжета лежит на границе между детской литературой и литературой, рассчитанной на взрослую аудиторию.

Мир художественного произведения является многомерным и неоднородным. Его единство и целостность обеспечиваются композицией, обладающей как структурно-организационной функцией, так и энергией эстетического воздействия на читателя. Композиционные приемы служат средствами размещения автором необходимых смысловых акцентов. Как утверждает В.Е. Хализев, совокупность композиционных приемов и средств стимулирует и организует восприятие художественного произведения [3]. Одним из средств композиционной организации текста является художественная деталь. Ее использование в произведениях художественной литературы является важным показателем авторского стиля. Исследовательница В.А. Кухаренко указывает на значительную потенциальную силу художественной детали, способной активизировать восприятие читателя и образовывать ассоциативные связи [1, с.110]. Кроме того, она актуализирует прагматическую функцию текста и влияет на его модальность.

Художественная деталь определяется как особо значимый элемент художественного произведения, выразительная подробность, которая несет существенные смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. Можно утверждать, что она является активным информационным центром-носителем авторской интенции, с одной стороны, выполняет функцию структурной организации произведения, а с другой – оставляет простор для множественной интерпретации текста читателем.

Языковые образные средства - это определённые модели, закрепляющие компоненты изображаемого. Виноградов обратил внимание на то, что художественный образ может создаваться с помощью образных средств, но они также служат и вспомогательным средством к особой организации речи, берущей на себя главную роль в «отражении» мира.

Глава 2. Языковые средства

Главный герой повести - четырнадцатилетний подросток Дима, отправившийся вместе с мужчинами на пушную охоту. Его цель – взросление путем мужской инициации. Он хочет завоевать себе право называться настоящим мужчиной через традиционный обряд, свойственный испокон веков нашей культуре, – через убийство зверя. Данная повесть редка для современной подростковой литературы и уникальна тем, что связывает классику (Дж. Купер, Р. Киплинг, К. Паустовский) с современными реалиями. Она продолжает важную и сложную тему призвания человека доказывать превосходство над природой, которая настолько закреплена в нашей культуре, что находит свое отражение во все времена – от первобытного общества, где это было действительно необходимо для выживания, до прогрессивного современного общества, где эта практика осталась в качестве древнего стереотипа. Важно то, что автор повести говорит с подростками на их языке, тем самым помогая жанру романа воспитания достичь своей цели, увеличивая его шансы поразить сердце ожесточенных юношей и изменить их взгляды на предубеждения о мужественности. Переломным моментом повести становится случайно прилетевший к героям ворон – он не отменяет Диминого посвящения в мужчины, но постепенно разворачивает действие к весьма неожиданному финалу, оказывая влияние на душу подростка.

В данной работе мы разберем наиболее важные отрывки повести, которые касаются представлений главного героя об охоте и мужественности, его отношения к охоте до своего первого охотничьего выстрела и после него, а также трансформации героя от первых шагов на охоте до финальной защиты ворона, и проследим каким образом в них создается образ подростка и художественного пространства повести, уделяя особое внимание языковым средствам, которые выбирает автор, а также лексическим и стилистическим особенностям, к которым он прибегает по мере написания художественного текста. Обращаем внимание на то, что практическая часть разделена на три параграфа, каждый из которых в свою

очередь поделен на разное количество подразделов. Параграфы группируют текст работы в зависимости от того, к какому элементу композиции относится исследуемая часть текста – экспозиция и завязка, основная часть или кульминация и развязка, а их названия демонстрируют психологический процесс внутри героя, который исследует автор по мере написания своего текста. Подразделы же обозначают наиболее важные события повести, которые были взяты для анализа, и упрощают для читателя процесс поиска того или иного сюжетного элемента в теле нашей работы. В остальном же мы будем аккуратно и бережно следовать за мыслью и текстом автора, анализируя его лингвистические приемы и манеру повествования так, будто текст рождается у нас на глазах.

2.1 Современный школьник в качестве главного героя: типовые конфликты и особенности восприятия

В данном параграфе попытаемся представить мир и психологию современного подростка Димы, который оказался в нетипичной для себя ситуации, поехав вместе с взрослыми мужчинами добывать пушнину. Автор подает нам эту информацию ясно и четко, хоть она и несколько обрывочно рассыпана по всему повествованию. Это точка отсчета, с которой главный герой в дальнейшем будет проходить целый путь собственной трансформации, чтобы в итоге выйти из повести новым, другим человеком.

2.1.1 Отношение Димы к охоте до её начала

В самом начале повести Дима предстает перед нами уже на охоте, куда его – ещё юношу – взяли с собой три мужика (Николай Николаевич, Артемыч и Витя). Ситуация типична – мужики подкалывают мальчика, дабы сделать его полноправным членом сурового мужского общества, где не боятся боли и не пускают «сопли-слюни»: *«В такую погоду, если пойдёшь в кусты, долго там не думай. Потом будешь, как Снежная королева, с ледяным задом ходить. Тут нужна оперативность, как в Генштабе. Спустил штаны – грохнул из двустволки и зачехляй, пока не отмёрзло!»* – смеялся Артёмыч, бросая Диме очередной тюк. Юноша улыбался в ответ». Это первое появление героя.

Мужской мир, такой притягательный для Димы, описан здесь единой репликой Артемыча, в которой сразу поднимается табуированная тема мочеиспускания. Сам факт поднятие табуированной темы – это положительная оценка юноши со стороны мужчин, признание его за себе подобного, его приглашение на вход в мужское общество. Дима принимает приглашение – он улыбается. С лексической точки зрения данная ситуация интересна тем, что в одной фразе Артемыча автор сразу же использует и эвфемизмы («*пойдешь в кусты <...> долго не думай*»), и принижающее сравнение с женским миром («*а то будешь, как Снежная королева*») и возвеличивающее сравнение с мужским миром («*нужна оперативность, как в Генштабе*»), и просторечные выражения («*ледяной зад*», «*спустить штаны*»), и целые эвфемистичные метафоры («*грохнул из дустволки и зачехляй*»). Исходя из перечисленного также очевидна антитеза, цель которой разделить мир мужчин и женщин на два противостоящих лагеря: «*как Снежная королева, с ледяным задом*» или «*оперативность, как в Генштабе <...> грохнул из дустволки и зачехляй*». Проблемы, физиологический дискомфорт, некоторая униженность связаны в речи Артемыча с женским миром, мужской же мир представляется как мир победителей, воинов, целеустремленных. Дима рад и благодарен тому, что Артемыч берет на себя функцию его проводника в мир мужчин, разговаривает с ним о табуированном, на «мужском» языке, дает советы, помогая ему освоится и вступить наконец в мужской мир. Артемыч даже начинает разговор о своем шраме, который без стыда и даже с некоторой гордостью представляет Диме. Дима считывает гордость по ироничному замечанию Артемыча – «*Подарок от соседа*». Поскольку Артемыч отвечает иронично и сводит тему из отрицательной (шрам – боль, неловкость, увечье и т.п.) в положительную (подарок), Дима начинает сильно переживать из-за своего возможного несоответствия миру взрослых мужчин: «*Дима вздохнул. Он стыдился, что на его теле нет шрамов. Даже самых маленьких. Засечки на коленках не в счёт*». Вздох и стыд главного героя подчеркивается автором парцелляцией. Используя конструкцию экспрессивного синтаксиса и намеренно расчленяя связный текст на несколько пунктуационно и интонационно

самостоятельных отрезков, автор добивается того, чтобы заложенная мысль воспринималась читателем, как мысль самого Димы, который мысленно произносит ее именно так – с предыханием. Также в данном случае для того, чтобы показать то, что Дима еще не дорос до настоящего мужчины (или по крайней мере сам так считает), автор использует контекстные антонимы: шрамы – засечки. Казалось бы, данные слова могли бы выступать и синонимами, но Дима настолько пристрастно относится к себе и своему телу, что явно отделяет свои «засечки на коленках» как негодные для настоящего мужчины. Это говорит о том, что он идеализирует мир взрослых настоящих мужчин, в который так хочет попасть, и сам считает себя маленьким, невзрачным, недостойным для этого мира. Именно по этой причине для него так важна и ожидаема будущая в скором времени инициация (охота), ведь он уверен в том, что факт убийства зверя сильно изменит его и послужит признанию не только со стороны мужчин, которые взяли его с собой, но и со стороны самого себя. В его грезах на счет шрамов читается неуверенность в себе, романтизация взрослого мира, желание доказать себе и другим своей взрослости и мужественности: *«Дима был уверен, что у настоящего охотника должно быть много шрамов. Он бы не удивился, узнав, что у его дяди, Николая Николаевича, где-нибудь на спине или груди таятся волчьи или даже медвежьи отметины. “Вот бы и мне такие, – думал Дима. – А лучше на лице, чтобы все видели. Меня бы спрашивали, а я бы спокойно отвечал, что это загнанный волк, вожак стаи, бросился на меня. Подарил пару шрамов, а в ответ получил нож – в самое сердце. Да...”»*. Интересно, что во внутреннем монологе Дима перенимает оксюморонное словосочетание «подарил шрам» у Артемыча, которому мы уже уделили должное внимание выше. Это еще раз подчеркивает то, что Артемыч выступает для Димы примером, неким героем-помощником, который ожидаемо проведет его побыстрее в мир мужчин, уже на этом вербальном уровне Дима начинает брать с Артемыча пример.

О том, как важна для Димы была эта охота, видно из следующего отрывка: *«Диме не терпелось увидеть Тамгу [охотничью лайку его дяди Николая Николаевича] в деле. Он с лета ждал этой охоты и готов был, подобно лайке,*

сразу приступить к соболевке: не заходя в зимовье, пуститься по следу, загнать своего первого зверька и сделать свой первый настоящий выстрел – почувствовать крепкую отдачу в плечо, увидеть живую кровь. Дима улыбнулся. Сбылась его давняя мечта». В данном отрывке использовано много эмоционально заряженных глаголов, которые по своей сути являются синонимами: не терпелось, ждал, готов был, (сразу) приступить. Глаголы описывают беспокойное, нетерпеливое состояние Димы, который «ждал с лета», то есть полгода, своего участия в охоте. В данном отрывке автор представляет воспоминание Димы, который уже идет за своим дядей по тайге, о мучительном времени, предварявшем его первое участие в охоте. Это лишний раз подчеркивает, что первое участие в охоте для подростка становится точкой отсчета, что жизнь героя уже практически разделилась на время до и после этой охоты. Автор усиливает ощущение фатальности происходящего также лексическим повтором словосочетания «своего первого», которое за счет повторения приобретает особую смысловую ценность: «загнать своего первого зверька и сделать свой первый настоящий выстрел». Автором ставится акцент не только на то, что данные активности будут произведены подростком впервые и поэтому для него важны, а еще и на том, что за счет первого совершения данных операций подросток впервые ощутит момент присваивания зверька и выстрела – не просто «загнать первого зверька» и «сделать первый выстрел», но идентифицировать себя с властелином природы, охотником, а значит – и настоящим мужчиной. Прилагательное «настоящий» в данном художественном тексте встречается довольно часто, поскольку через это понятие герой осваивает ценности взрослого мира, в следующем отрывке оно используется как антоним прилагательному «игрушечный»: «Думал о том, что одноклассники сейчас ему завидуют, особенно Сашка, с которым он со второго класса сидел за одной партой. Тот всегда мечтал пострелять по-настоящему. Участвовал в чемпионатах по «Counter-Strike», в деталях знал конструкцию любимой винтовки М-4, но всего этого ему было, конечно, мало. Как-то он стащил у старшего брата пневматический «Макаров». Они с Димой тогда пробрались в развалины Курбатовских бань и

там стреляли по картонкам, бутылкам, напоследок даже пальнули в крысу – потом, смеясь, слушали её писк». Зачастую прилагательное «настоящий» используется и в более абстрактном значении: «Дима всем друзьям рассказал, что едет на охоту. Они ещё сидят за партами, пишат диктанты и срезы по алгебре, а он тут готовится к **настоящей жизни**. Никто из них, даже Сашка, не держал в руках охотничьего ружья», его синонимом может также выступать слово «взрослый». Таким образом, частое употребление в повести прилагательного «настоящий» говорит о том, что через определение, что настоящее, а что нет, главный герой осуществляет поиск ориентиров во взрослом мире, определяет свои ценности, отходит от детского восприятия и переходит от детских игр ко взрослым реалиям.

Несмотря на то, что Дима обладает устремлением стать взрослым мужчиной, нечто в его душе противится тем возможностям и требованиям, которые можно приобрести вместе с вхождением во взрослый мир. Одним из первых таких «звоночков» стало для Димы предложение дяди Николая Николаевича, который летом учил его «стрелять по банкам из мелкашки», потренироваться на соседской кошке. Реакция Димы была неоднозначная, автор описывает ее так: «Юноша обрадовался этой возможности, прицелился, положил палец на спусковой крючок, **но так и не выстрелил**. Не опускал ружья, задерживал дыхание, крепче упирал приклад в плечо – всё как учил дядя, но **отчего-то медлил**. Кошка тем временем спрыгнула на другую сторону забора». Так как дядя при обучении стрельбе на тот момент уже признал взрослость Димы, за отказом подростка последовали санкции: «Дядя **обвинил Диму в нерасторопности**, сказал, что соболю не будет так долго ждать свою пулю. Юноша **промолчал**». Дима, уже впитавший в себя понятия мужского мира, в том числе за счет общения с дядей, воспринял этот случай с большой долей самокритики и неуверенности в себе, он начинает сравнивать себя с другими мальчиками и приходит к выводу: «Сашка бы тут не растерялся. Ему что крыса, что кошка. Главное – «Headshot!». Пытаясь передать внутренний монолог подростка, автор повести опять прибегает к парцелляции, за счет чего выделяет

данный кусочек текста от авторского и делает его особенно экспрессивным и эмоционально-насыщенным. Сразу после данного вкрапления внутреннего монолога следует авторский текст: *«В следующие дни Дима старательно отстреливал банки, надеясь на похвалу Николая Николаевича, и только побаивался, что тот опять предложит палить по котам или, что ещё хуже, по собакам»*. Интересно, что в зависимости от эмоциональной оценки героя автор использует совершенно разные синонимы слова «стрелять» – в данном предложении *«старательно отстреливать банки»* герой считает приемлемым для себя действием и даже надеется на похвалу за него, а «палить» по животным для него совершенно неприемлемо и он опасается того, что от него будут этого ожидать. Таким образом, используя два синонимичных глагола, обозначающих «настоящее» (по мнению героев) мужское занятие, автору удается обозначить целую палитру оттенков данного действия (стрельба) и поставить героя перед выбором – где находятся его личные границы, что он делать готов, а что не готов и т.д. Дима находится в поиске своих жизненных ориентиров, он начинает лучше узнавать себя, определяться с личными взглядами и ценностями. Жизнь оказалась сложнее, чем он предполагал, но пережитое ощущение не влияет на его мечту пойти на охоту, ведь *«он был уверен, что охота станет его посвящением во взрослую жизнь»*, а от таких установок просто так не отказываются и ни одно сомнительное ощущение не способно перечеркнуть мечту. Дима представляет свою мужскую инициацию не через простое убийство животного, а через такой, в каком-то смысле ритуальный, процесс, как охота. Он не связывает одно с другим – *«палить по котам или, что еще хуже, собакам»* во дворе и то, как он *«вместе с дядей идёт по соболиному следу, как стреляет в пушистого зверька, а потом держит в руках его мягкую тушку»*, для Димы абсолютно разные вещи. Ощущение себя настоящим мужчиной связаны для Димы с тем, чтобы *«чувствовать себя хозяином тайги, не бояться даже гиблой чащи и населявших её зверей: волков, медведей, рысей»*, без сомнения это вложено в подростка культурой и семьёй, по крайней мере в лице дяде Николая Николаевича, который является завсегдаем охоты и преподносит мальчику ее романтизированно.

Заинтересовавшись охотой, он стал ходить в библиотеку, где легко находил книги об охоте, которые обогащали его фантазию о том, какая красивая, страстная, смертельная борьба будет вестись между ним и животным. Живописные картины, которыми Дима упивался после чтения, автор представляет, опять организуя текст с помощью парцелляции и анафоры: *«Интереснее было с закрытыми глазами представлять, как он сам, истощённый, израненный ирбисом или росомахой, заваливается в сугробы, одеревеневшими пальцами успеваешь нажать на спусковой крючок – сделать последний выстрел и свалить хищника, летевшего на него в смертельном прыжке и готовившего свои когти для решающего удара. А потом съесть его дрожащее сердце. А потом напиться его кровью, как это делали герои Буссенара. А потом вскрыть, выпростать его тушу и переждать в ней ночную пургу, как какой-нибудь загнанный траппер...»* Здесь же автор открывает новые грани главного героя путем противопоставления скучного для него процесса чтения (*«Вот уж больше года Дима ходил в библиотеку на улице Трилиссера, брал книги об охоте. Правда, читал без увлечения, урывками»*) и тяготению к фантазированию (*«Дима понимал, что соболёвка не будет столь красочной и кровавой, но это не мешало наслаждаться фантазиями, которые к зиме рисовались всё ярче»*). Дима – подросток, витающий в мире собственных фантазий, он сфокусирован не на реальности, а вне ее, поэтому окружающий мир кажется ему романтичнее и счастливее, чем он есть на самом деле. Выпасть из собственной иллюзорной картины мира ему удалось только, когда его фактически заставили стрелять в кошку, поэтому этот случай так накрепко запечатлелся в его памяти.

Тем не менее, вопреки некоторому скучанию во время чтения, Дима все-таки стабильно ходил в библиотеку и читал книги. Более того, то, что он читал, не проходило бесследно и оказывало на него влияние: *«Ему вспоминалось, как один из охотников писал в своих записках, что, добыв первого вальдшнепа на тяге, он промолвил: «Ах, какое очищение души! Теперь надолго хватит. Лучшее этого ничего не может быть!» «Очищение души». Дима не знал, что это значит, но надеялся непременно испытать, как только подстрелит первого зверька».*

Литература несомненно разжигала его интерес к охоте, осыпая загадочными и привлекательными метафорами.

Кроме этого, важным для образа подростка в данном произведении является описание его семьи и взаимоотношений в ней. Первой представляется мама Димы – Людмила Викторовна – которая, с одной стороны, *«не любила охоту»*, но, с другой стороны, смогла *«однажды принять в подарок от Николая Николаевича соболью шубу, сшитую из меха подстреленных им зверьков»*. Таким образом, образ мамы представляется автором через использование антитезы. Она также злилась, слыша *«постоянные щелчки игрушечных выстрелов и разговоры об охоте»*, *«не хотела отпускать Диму к дяде»*, потому что *«он научится убивать»*, но в то же время: *«Людмила Викторовна работала научным сотрудником в Институте эпидемиологии и микробиологии, проводила опыты на мышах – изучала, как на них влияют новые препараты. Вводила вакцину больным, нарочно заражённым мышам, а потом смотрела, как они на это реагируют. Колола их в хвост и в глаза»*. Данная информация очень сильно эмоционально заряжена – снова используется парцелляция, поскольку это важно для Димы, который до конца не переварил ее: *«Дима вообще не очень понимал маму»*. Она вызывает у него амбивалентные чувства, что в данном случае и подчеркивает использование антитезы и парцелляции. На формирование такого образа мамы повлиял папа, который рассказал сыну о ее профессии в ярких образах: *«Об этом Дима узнал от папы. Потом ещё долго не мог успокоиться...»* Фантазии Димы относительно жестокости и неадекватности матери представлены автором произведения путем создания ее абсурдного образа в голове мальчика: *«смотрел на улыбчивую маму, а сам невольно представлял, как она с такой же улыбкой держит в кулаке мышь и медицинской иглой протыкает ей крохотное глазное яблоко...»* Образ действительно устрашает своей противоестественностью и противоречивостью. Но не менее чудовищно выглядит мать и в реалистичных зарисовках, в которых, скорее всего, Дима был собеседником или свидетелем, например: *«Когда приходило время избавиться от подопытной мыши, мама одной рукой прижимала ей голову, а другой сильно дёргала за основание хвоста – глухой хруст*

означал, что позвоночник сломан, что зверёк умер». Для представления ужасающего хладнокровия женщины автор использует последовательный, репортажный стиль изложения ее действий. Но одновременно с этим хладнокровием Дима знал, что: *«Мама по-своему любила своих мышей. Заботилась о них. Рассказывала, какие они забавные, милые, как встречают её задорным писком. Уходя в отпуск, продолжала по вечерам ходить на работу – за свой счёт баловала их, кормила детским питанием»*. Несмотря на то, что образ мамы – очень противоречивый и вызывает сильные амбивалентные чувства, она невероятно важна для Димы и занимает чуть ли не центральное место в его жизни: *«Подходя к зимовью, Дима вспоминал мамину шубу и надеялся со временем подарить ей такую же; быть может, тогда она признает его увлечение охотой»*. Ему важно одобрение матери, признание его как взрослого, как самостоятельного, сильного, как мужчины. Помимо длительных описаний мамы, ее поведения и отношения Димы к ней, автор тут же вскользь упоминает одноклассницу Кристину, в которую Дима вероятно влюблен, поскольку это второй – сразу после мамы – человек, кому Дима хотел привезти подарок из собственноручно убитых пушных зверьков. По сравнению с мамой образ Кристины кажется напротив безопасным, теплым, пушистым, в том числе благодаря описанию ее предпочтений через однородные прилагательные – *«она любила всё мягкое, пушистое и должна была оценить такой подарок»*. Кажется, что Дима настроен серьезно по отношению к этой девушке, поскольку в отношениях с ней он также, как и во всей своей жизни, стремится заменить игрушечное на настоящее – это проявляется в том, как автор описывает его прошлые и будущие подарки ей: *«На прошлый день рождения Дима купил ей игрушечного белька байкальской нерпы»*, но в настоящее время, мечтая об охоте, он *«надеялся однажды подарить соболью шапку Кристине»* – то есть настоящую.

Итак, пока взрослеющий главный герой рассматривает охоту как процесс мужской инициации и стремится к тому, чтобы принять в ней участие первый раз наравне со взрослыми мужиками, он находит в мире (культуре, литературе, школе, семье) все больше подтверждений насчет роли мужчины как добытчика,

мужчины как охотника. Он принимает это убеждение за аксиому и начинает представлять это как концепт «настоящего мужчины» и «настоящей жизни». Дима хочет стать настоящим мужчиной – но не хочет стрелять по дворовым котам, он мечтает одаривать любимых женщин (маму и Кристину) меховыми изделиями, но не хочет молчать о том, каким образом достались ему пушные зверьки. Кроме всего, романтизируя охоту и исключая близость охоты и убийства, Дима свыкается с мыслью о неминувости такого образа жизни для мужчины, так как он пригоден для достижения большинства своих целей: *«Юноша уже не сомневался, что и в следующий промысел отпросится к дяде»*. Стоит отметить, что папа Димы (брат Николая Николаевича) несмотря на то, что давно не выезжает на охоту, тоже относится к этому занятию благосклонно и *«соглашался с тем, что мужчина должен хоть раз понюхать порох на своих пальцах и пролить кровь дикого зверя»*. Автор передает косвенную речь героя довольно точно, используя речевые штампы, которые показывают нам еще и то, насколько популярна сама романтизация охоты в русской картине мира. Речевые штампы всегда характеризуют человека (в данном случае героя произведения – отца Димы) с отрицательной стороны, свидетельствуют о его низкой культуре, бедном словарном запасе, не оригинальности мысли. В данном случае в этих словах есть даже некоторая неискренность *«светлолицего, улыбчивого <...> Диминого отца»*, который по своей сути представляется полной противоположностью своего brutального брата-охотника: он голословно манифестирует идею о важности охоты для мужчины, не подтверждая ее даже собственным примером.

Можно сказать, что на этом заканчивается экспозиция повести: автор представил нам главного героя Диму в его привычном мире, описал портреты важных людей в жизни главного героя, изложил его мировоззрение (в том числе позицию по отношению к охоте), показал нам некоторые важные события его жизни – так или иначе связанные с его становлением как мужчины. Характерными приемами в данной части повести являются такие синтаксические приемы, как анафора и парцелляция, которые используются автором для воссоздания эмоционального состояния подростка, которого сильно захватывает

процесс взросления: Дима настолько увлечен своими новыми мыслями, новыми чувствами, отношениями с людьми и наблюдениями за ними, что склонен размышлять «взахлеб». Кроме этого, автор активно использует антитезы и антонимы, которые отражают контрастность восприятия Димы – по сути, он мыслит в черно-белом цвете, с позиции «плохо-хорошо», но реальность сталкивает его с тем, что люди могут сочетать в себе и хорошие, и плохие черты, что мир зачастую нелогичен. Неспособный пока принять эту двойственность близкий людей и мира вокруг, Дима испытывает амбивалентные чувства, сильно будоражащие его и заставляющие каждый день переосмысливать происходящее с ним, упорно искать истину, а также искать себя – методом проб и ошибок.

2.2 Путь героя: от наблюдения до поступка

Завершив подробное описание своего героя, автор прибегает к методичному прощупыванию его психологии с помощью первых столкновений с новыми жизненными реалиями, постепенно увеличивая сложность и важность этих испытаний. Таким образом, главный герой Дима проходит целый путь адаптации – от пассивного наблюдателя, молча впитывающего новый для себя опыт, до активного участника новой реальности, которому в сложившихся условиях приходится во что бы то ни стало совершить поступок самостоятельно.

2.2.1 Первые шаги на охоте

После экспозиции продолжается завязка – из первого появления героя мы узнали, что Дима уже находится на своей первой охоте, о чем он так мечтал. Помимо его дяди Николая Николаевича, который его туда пригласил, в охоте принимают участие еще два персонажа – Артемьич и Витя. Для Димы все происходит впервые, поэтому автор – глазами главного героя – тщательно описывает окружающие пейзажи и подробно отмечает все действия умелых охотников, готовящихся к охоте. Душевное спокойствие Димы словно бы повторяют умиротворенные пейзажи зимней тайги. Автор олицетворяет окружающее пространство, словно эмоционально сливая его с героем: *«Снег продавливался, скрипел под торбасами, в остальном было тихо. Никогда ещё Дима не слышал такой осязаемой ясной тишины. Хотелось затаиться, самому*

стать тихим, как вековая лиственница...» Но и здесь проявляется необыкновенная чувствительность Димы, способного почувствовать малейшие изменения в себе и пространстве. Это снова выражается в амбивалентности его чувств: «...и в то же время [Диме хотелось] – немедленно разбить эту стеклянную безмятежность, издав какой-нибудь звук... Такое противоречие было приятным»; «В зимней тайге таилось больше **умиротворения**, чем в самых спокойных уголках города, **но** тут всюду **чувствовалась** и какая-то особенная **напружиненность** – сочная, упругая, словно лапы дикой пумы, готовой к смертельному прыжку. Дима вдохнул – глубоко, до самого упора, и медленно выдохнул. Огляделся, надеясь заметить волка или лисицу». Таким образом, обилие антитез, увенчанных развернутыми сравнениями («стать тихим, как вековая лиственница», «особенная напружиненность – сочная, упругая, словно лапы дикой пумы, готовой к смертельному прыжку»), создают особый чуткий внутренний мир героя, настроенного, с одной стороны, на слияние с природой, а с другой стороны, пришедшем в этот мир, чтобы нарушить его гармонию, и осознающего себя в роли захватчика, охотника, убийцы. С помощью своего героя автор невероятно тонко представляет дихотомическую сложность человека как существа, являющегося неотделимой частью природы, но одновременно с этим единственного кто способен нарушить ее целостность.

Кроме этого, в той же 1 главе повести появляется ворон – образ, очевидно наделенный символическим значением хотя бы потому, что внесен автором в название повести. Первым на ворона обращает внимание Дима и тут же олицетворяет птицу, заводя с ней ироничный разговор: «– Чего **установился?** – **усмехнулся** Дима». Здесь впервые показывается различие в отношении к животным у Димы и у охотников: Дима воспринимает ворона как очеловеченное существо, равное ему, ворон запоминается ему как эстетический объект («– Чего установился? – усмехнулся Дима». «Засыпая, он вспоминал ворона. **Красивая птица. Напрасно** его спугнули. Пусть бы сидел себе...»), а охотники воспринимают ворона как низшее существо, которое недостойно находится с людьми, как объект охоты, цель («– Тебя тут **не хватало!** – проворчал охотник. Махнул рукой: –

Пшёл! », «– Ну сиди, сиди. Сейчас **стрельну**, там **посмотрим**, какой ты смелый», «**Артёмыч** ничего не ответил, оттолкнул Витю и молча ушёл за ружьём», «– **Чёрт бы тебя...**», «**Николай Николаевич**, вышедший к порогу, усмехнулся»). Кажется бы, автор использует одну и ту же ремарку, описывая реакцию на ворона Димы и Николая Николаевича – «усмехнулся», а также одинаковое – ироничное – построение фраз Димы и охотников, но в этих реакциях герои напротив оказываются не схожи – их внутреннее отношение к ворону различно. Примечательно, что и ворон ведет себя непредсказуемо, чем раздражает Артемыча – не сразу улетает по его велению, а остается спокойно сидеть до того момента, как видит ружье («**Птица не испугалась, осталась на месте**. <...> Едва он возвратился, на ходу заталкивая патрон в патронник, как ворон выставил крылья – будто сложенные из тонких пластин чёрного сланца, – склонился с ветки, издал своё трескучее «кра» и улетел за дом»). Ворон будто издевается над зазнавшимся охотником, его «кра» в данном контексте становится не пустым звуком, а загадочным высказыванием.

В конце своего первого охотничьего дня Дима приходит к важному выводу, что «не знает, как обращаться к Артёмычу». Он уже чувствует себя одним из них, охотников, поскольку прибыл на охоту вместе с ними, но еще не считает себя «своим»: «**Называть его Артёмычем он не решался, это имя казалось чересчур свойским, а называть его дядей Артёмом было бы глупо – пожалуй, сам охотник и засмеял бы его за такое обращение**». Автор вновь с помощью антитезы показывает амбивалентность чувств своего героя, которая в принципе ему свойственна в силу возраста. Новый мир, в который Дима окунулся с выездом на охоту, открывает ему новую, до этого момента не известную и не освоенную, лексику, которая в данном случае проявляется в своеобразном изменении имен собственных. Дима принимает правила игры (манеру разговора охотников: ирония, просторечия, сниженная лексика, особый юмор и т.д., а также их особые имена), но пока не чувствует себя в них уверено: «**”Ничего, убью первого соболя, тогда и станешь ты мне Артёмычем...”**». Более того, он надеется получить себе новое имя по итогам этой мужской инициации, но пока он не понимает

законов нового языка и лишь пытается подобрать что-нибудь по созвучию – это своеобразная языковая игра: «*”...Может, и мне какое прозвище дадут. Назовут как-нибудь по-своему. Диман. Димичин. Дёма”*». Дима чувствует себя на пороге чего-то нового и важного в своей жизни, поэтому, улыбаясь в надежде на лучшее, засыпает.

Если в 1 главе описаны самые первые шаги Димы на охоте, то со 2 по 8 главу начинается уже его уверенный путь к становлению себя как охотника. Все происходящее для Димы имеет сакральное значение, поэтому автор характеризует это словом «таинство», значение которого в словарях имеет религиозный (библейский) оттенок: *«Увлечённый этим **таинством**, Дима позабыл все обиды. Наконец началось его обучение охотничьему ремеслу. В школе о таком не расскажут. “Это вам не дробь высчитывать”, – улыбнулся юноша, наблюдая за тем, как Витя напильником стёсывает с дуг заусенцы, пальцем проверяет чуткость спусковой ложечки»*. Сверхъестественной силой обладают для главного героя и его наставники, посвящающие его в это таинство: *«Весёлость улетучилась. Дима жадно слушал дядю. Чтение звериных следов казалось ему чуть ли не **магической способностью**»*.

Вместе с этим в тексте появляется новая значимая мировоззренческая антитеза «профессионал – любитель»: *«– Это всё **любители**, – продолжал Витя. – Покупают капканов, а как их правильно насторожить, и **не знают**. Юноша молча кивал. Уж его-то после этого промысла любителем никто не назовёт»*. По сути, данная антитеза расширяет предыдущую антитезу «игрушечное – настоящее», Дима узнает, что важно не только приобщиться к «настоящей» охоте, но и вести ее профессионально, то есть приобрести некоторый особый, малодоступный опыт. До этого момента Диме даже не приходила мысль о том, что с реальным оружием можно охотиться не по-«настоящему». Первоначальная установка героя стать «настоящим» охотником трансформируется в установку стать охотником-«профессионалом». Он осознает еще большую ценность происходящего с ним – что этот узкоспециализированный

ценный опыт он может приобрести благодаря его серьезно настроенным и просвещенным товарищам.

Старшие наставники помогают Диме погрузиться в неведомый, фактически секретный охотничий мир. Он начинает осваивать теоретические знания, необходимые для успешной охоты и вообще для пребывания в условиях дикой природы. Стоит обратить внимание, что в целом весь текст повести богат специальной лексикой (термины: *заструга, мездра, отнорок, соболевание* и т.д.; профессионализмы: *привада, путик, накроха, гайно, посорки, чернотроп, ожеледь, пойма, тропить* и т.д.) и диалектизмами (*путик, кухта, гайно, гнус, боляток, возжанка, кулемка, куржуха, обыгание, ожеледь, очеп, сбежка* и т.д.), которые поясняются автором либо по мере повествования, либо в концевых сносках каждой главы, либо в комментариях, которые даны после всего текста повести. Особенно важна роль таких слов в первой половине повести, когда Дима еще не чувствует себя охотником и набирается ума от старших своих товарищей. Используя специальную лексику, автор словно погружает читателя вместе с главным героем в охотничий быт, благодаря чему читатель оказывается более вовлечен в сюжет и интенсивнее соотносит себя с главным героем, который в охоте оказывается таким же «новичком» как среднестатистический современный человек.

Особое внимание автор уделяет речевым портретам взрослых охотников – Николая Николаевича, Вити и Артёмыча. Некоторые особенности их речи уже были рассмотрены в первом параграфе, но в данном случае стоит подробнее изучить то, каким образом создаются их речевые характеристики. В целом, как было рассмотрено выше, на примере общения и взаимодействия данных героев повести автор демонстрирует особенности того «мужского», взрослого мира, в который Дима так хочет попасть. Речь охотников не только богата специальной и диалектной лексикой, свидетельствующей об их охотничьем профессионализме, но и перенасыщена просторечными, экспрессивными словами и эвфемизмами, которые окрашивают высказывания иронично, саркастично и образуют особое дискурсивное поле. Им свойственна фамильярность и грубость, прикрытая

специфичным юмором. Речь охотников отличают особые языковые средства (олицетворения, сравнения, метафоры и пр.), которые красочно, четко и довольно стереотипно разделяют картину мира на «мужское и женское». В начале первого параграфа уже приведены и прокомментированы яркие примеры из высказываний Артемыча, теперь постараемся расширить и углубить представление об этом особом дискурсивном поле.

*«Подумав, Артёмыч опять рассмеялся. Сквозь смех, давясь, сказал Диме, что некоторые охотники используют **соболиные кал и мочу**. Запах у них сильный и всегда привлекает зверьков:*

*– Так и ходят по лесу, значит, **говнецо мороженое** собирают, потом оттаивают его и **лепят куличики**. **Веселуха**, чего тут!*

*– Ну а что? – отозвался Витя. – **На мочу** не только соболя ловят. Вот оленей зимой на всё солёное тянет, так они **на мочу** за сотни метров идут – крепко чуют. А волки этим пользуются. **Помочился** на снег, а сам спрятался поблизости, так и караулит.*

*– Ну да, – хохотнул Артёмыч. Подмигнув Диме, заговорщицки прошептал: – **Мочевая засада. Надо попробовать**».*

«Услышав, как хихикают охотники, отвлёкся к их разговору. Сквозь дядины слова пытался разобрать, о чём они говорят.

– Ну да, ну да, – шептал Артёмыч.

– У тебя что, по-другому? – отчего-то весело спросил Витя.

– Натягивал на неё слопец, – продолжал дядя.

– Да всё то же, – продолжал Артёмыч. – Особенно где-нибудь в общем месте. В автобусе.

– Или в магазине.

*– Ну да. Хочешь **расслабиться**, **пустить мягкого шептуна**, а в итоге **грохочешь зарядом**, как из **двустволки**, аж стены дрожат.*

Артёмыч заиёлся лающим прерывистым смехом, напоминающим голос песка. Дима, догадавшись, о чём он говорит, вяло, беззвучно хмыкнул. У Артёмыча все шутки были об одном.

– Соболь, значит, бежал по колоде, задевал привод, – Николай Николаевич не замечал общей весёлости...»

Данные отрывки наглядно иллюстрирует вышесказанное. Помимо прочего, из него видно, насколько отличаются между собой портреты Артемыча, главного балагура и шутника, и Вити, более сдержанного и простого в выражениях мужика. На примере данного отрывка обратим внимание также на то, что весь текст повести богат ремарками, связанными именно с процессом смеха – они отличаются по характеру, длительности и эмоциональной окраске.

Кроме вышеперечисленных особенностей общения охотников, наблюдая за речевым портретом третьего из них – Николая Николаевича, можно открыть новую, менее явную, черту «мужского» мира, которая проявляется в данном случае непосредственно в отношении Димы – более молодого человека по сравнению с другими охотниками и ко всему прочему – новичка, если не сказать – новобранца. Дядя относится к Диме очевидно свысока, пользуясь своим положением и влиянием, он подшучивает над мальчиком и даже принижает его. За этим скрывается неофициальная иерархичность системы взаимоотношений в воссозданном автором мужском мире – пассивно-агрессивное давление более старших и опытных мужчин над юношами, грезящими повзрослеть и занять их место. Примером тому может быть, например, следующий отрывок:

«Когда дядя склонился к одному из кустов, Дима сразу понял, что тот наконец отыскал соболиный след, и поторопился к нему – хотел видеть и знать охоту всю целиком, от первой приметы до последнего выстрела.

– **Осторожней, не топчи,** – одёрнул его Николай Николаевич. – Видишь?

– Вижу, – с восторгом ответил Дима, хотя всё зрелище ограничивалось небольшими парными ямками в снегу.

– Смотри. – Дядя подковырнул один из следов ножом. Тот сразу рассыпался белоснежным песком. – **Понял?**

– Да, – с сомнением кивнул Дима.

– **Чего ты понял?** – усмехнулся дядя. – Будешь так всё понимать, балбесом и останешься. Если боишься **быть дураком, никогда не поумнеешь**».

«Приблизившись, Дима увидел на снегу новые следы – тут зверёк ходил в туалет.

– Почему самец?

– Видишь говёшки?

Дима невольнo хохотнул, услышав от дяди такое слово.

*– **Чего ржёшь? Точно, что балбес. В следующий раз с Артёмичем пойдёшь, с ним будешь над говном ухахатываться.***

– Прости. – Дима склонил голову, чтобы скрыть улыбку».

Таким образом, проявляется самоутверждение старших за счет младших, которое постоянно так или иначе сквозит в тексте, но одновременно с этим (как и многие другие вещи) эта несправедливость, агрессия, пристрастность скрыта в тексте под пластом иронии – доброжелательного подтрунивания, понимающих улыбок, одобряющих подмигиваний и в целом юмористического подхода к преодолению общих трудностей. Иерархичность системы, в которую попал Дима, проявляется также в том, что на первое время Диме отказали в стрельбе и заняли его «черными» хозяйственными делами:

*«– **Оставь. Всё равно стрелять пока не будешь, – предупредил его дядя.***

Юноша не спорил, но ружьё держал при себе», «Только бы не ошибиться, не подвести дядю. Юноша готовился исполнять его поручения, весь напрягся до гула в ушах, старался ничего не упустить, не сгупить. Боялся, что по его вине соболя уйдёт, тогда дядя назовёт его беспробудным дураком, откажется брать на охоту и до конца промысла продержит в зимовье – на хозяйстве», «Долго полежать ему не дали. Нужно было хозяйничать по дому. Юношу опять послали за чистым снегом. Он не противился. Это было лучше, чем колоть дрова».

Первым испытанием для Димы становится убийство Николаем Николаевичем соболя. Этот эпизод знаменует собой долгожданное открытие охоты:

«Дядя подбежал, оттолкнул собаку. Достал обмякшего зверька. Осмотрел его и, довольный выстрелом, привязал снаружи к рюкзаку.

*– **Считай промысел открытым, – бросил он племяннику**».*

Тем не менее, Дима не разделяет удовольствие дяди и проваливается в смешанные чувства:

*«Дима стоял на месте. Не шевелился. Удивлялся, что совсем **не чувствует радости**. Наконец увидел охоту – от первого следа до последнего выстрела, но **восторг отчего-то не пришёл, азарт притупился**. Казалось, что его обманули. Будто должно было произойти что-то ещё, а **всё ограничилось сухой последовательностью**: выстрелил, подобрал, приторочил и пошёл дальше».*

Несмотря на присущую ему изначально эмоциональную чуткость, Дима уже не доверяет своим ощущениям и, оказавшись в плену жестокой системы, начинает – впервые – замещать свои чувства логикой:

*«**Поразмыслив, решил**, что всё случилось чересчур стремительно. Он просто **не успел прочувствовать момент**. Ощущения явно будут другими, когда он сам добудет зверька. К тому же он **отчётливо понял**, что ему предстоит **многому научиться** у дяди. Должно быть, всё это вместе огорошило Диму. **Размыслив так, он ободрился**, пошёл вслед за удалявшимся дядей».*

Дима впитал в себя советы и наущения старших, теперь он принимает правила игры и уж тем более он не собирается из этой игры выходить, ведь его цель – пройти инициацию и стать настоящим мужчиной, таким, как дядя и его товарищи. Вместе с этим дядя продолжает обогащать лексикон Димы словами, выражающими идею мужского мира охотников:

*«– А когда ты **убил** своего первого соболя? – невпопад спросил Дима.
– **Не убил, а добыл**, – только и ответил Николай Николаевич».*

Слова «убить» (значение из словаря Ожегова: «лишить жизни») и «добыть» (значение из словаря Ожегова: «достать, приобрести; получить что-н. промыслом») принципиально различны по смыслу. В их сопоставлении обостряется конфликт цели и средства: Дима идет на охоту с целью лишить жизни свое первое животное, а Николай Николаевич и его товарищи идут на охоту с целью получить пушнину охотничьим промыслом. В первом случае на кону – сама жизнь живого существа, во втором – ценный мех, который можно получить посредством лишения жизни зверя. Тем не менее, философская позиция

автора текста скорее в том, что охотники выучились убивать благодаря такой подмене понятий, когда настоящее убийство просто не называется убийством. Не Дима виноват в том, что идет убивать, пока не искушенный жизнью подросток скорее становится лакмусовой бумажкой, которая обнажает замалчиваемую общественную проблему. Можно сказать, что Николай Николаевич уже автоматически употребляет «добыл» в качестве эвфемизма к глаголу «убил», поскольку, как уже не раз отмечалось ранее, эвфемистичность в принципе свойственна языку того общества, который представляют три взрослых героя. Испытание Димы в том, что его врожденная особенность тонко чувствовать мир и называть вещи своими именами становится помехой для успешной гендерной социализации и приносит в его жизнь травматичные переживания, ставя его пока не сформированную до конца личность под угрозу.

Следующим значимым эпизодом можно назвать разговор Димы с охотниками об учительнице географии, единственной представляющей в его жизни однозначное отрицательное отношение к охоте и пропагандирующей бережное отношение к природе – по словам Димы, «всерьёз». Результатом этого разговора становится эмоциональный и логически выверенный монолог Николая Николаевича, аргументированно оспаривающего позицию учительницы:

*«– Учительница эта – дура. <...> А потому, что головным мозгом нужно думать, прежде чем детей брехнёй пичкать. О природе она заботится... А ничего, что для её синтетической куртки нужно сперва сделать химволокно? Понимаешь? <...> Если б сам, без своих учителей подумал, то понял бы, что тут нужно химволокно. Значит, нужно бурить скважину, качать нефть. Так? Для нефти нужен трубопровод. Так? Значит, вырубает километры тайги. **Под корень**. – Николай Николаевич шлёпнул ладонью по полу. – Кладём трубы. Качаем нефть к заводам. Заводы **пыхтят**, делают твою синтетику, а заодно заливают округу тоннами всякой ядовитой **дряни**. Понимаешь? Вот тебе и забота о природе. А потому что дальше носа у кого-то мозги не растут. **Втемяшили** себе, что добывать мех – это плохо. А мы тут, знаешь, химикаты не разбрасываем. Просто берём, что природа сама даёт. И соболей, знаешь,*

меньше не становится. Потому что есть норма отстрела и восстановления поголовья. Слышал о таком? А? Как тебе? »

Эмоциональность речи Николая Николаевича автор передает с помощью синтаксических средств – риторических вопросов, большого количество повторов, парцелляции, а также с помощью особенности лексического состава его выражений – просторечий и разговорных слов (выделены в отрывке жирным шрифтом). Кроме этого, его речь насыщена специальной лексикой (подчеркнута в отрывке), что придает весомость его рассуждениям и показывает его как равнодушного и осведомленного в теме человека. Тем не менее, Диму это не убеждает, он напротив отмечает в дяде несправедливого и жестокого человека, не имеющего право оскорблять людей:

«Дима ничего не ответил. Потупившись, смотрел в угол. Он не ожидал от дяди подобной реакции. И уж конечно, не собирался с ним спорить.

“Ну, химикаты, и ладно. Зачем учительницу душой называть?”»

Изучая данный эпизод, стоит обратиться к авторским комментариям в конце повести, к которым отсылает фраза «*О природе она заботится...*». Приведем вкратце альтернативную позицию в защиту учительницы, которая содержится в этих комментариях: «*Из природы вообще важно выделить главное – жизнь. <...> Когда мы вливаем в реку худший из наших химических ядов – это естественно. Взятое из природы в неё вернулось. И плохо от этого не природе, а нам. Природа может существовать в других формах, мы же существуем только в одной из её форм – в той, что мы назвали “чистой”, “девственной”*». Этот публицистический отрывок, вынесенный за рамки произведения, в отличие от агрессивного и грубого монолога Николая Николаевича намеренно выдержан автором в рамках литературного языка, что не делает его менее эмоционально насыщенным, а напротив делает точнее и образнее, благодаря чему высказывание более положительно воздействует на читателя и импонирует ему. Трудно сказать, является ли этот отрывок сугубо авторским отступлением или же повторяет собой исходное высказывание учительницы географии, которое вспоминает главный герой, но его цель – служить точкой зрения оппонента в не продолженном споре с

Николаем Николаевичем – достигается вне зависимости от этой неуточненной детали.

Вслед за этим эпизодом следует изменение в восприятии Димой своих наставников:

*«Дима <...> увидел при красных отсветах **оскаленные лица мужчин** и осёкся. Ему стало не по себе.*

*“**Будто мёртвые**, висящие на раме рюкзака и сами готовые лечь под разделочный нож”, – подумал он и, обхватив коленки, весь сжался.*

*<...> Деревья, окружавшие прогалину, **стянулись к дому, обступили его, готовые проткнуть охотников острыми пиками ветвей**. Залязгали капканы – их снежным прибоем со всей тайги несло сюда, чтобы **поймать охотников в придуманные ими ловушки**».*

Дима фантазирует о смерти, образно – с помощью оксюморона, сравнений и метафор – выдумывая кару для смеющихся охотников.

Тем не менее, наутро Дима снова одержим предстоящей охотой и расстраивается, что погодные условия не позволяют ее продолжить:

*«Дима был расстроен не меньше дяди. Он торопился скорее привязать к своему рюкзаку первую добычу. Был уверен, что после этого прекратятся все его тревоги. Да и глупо было бы вернуться в город, назвать себя охотником, а крови на своих руках не увидеть. Диме не хотелось обманывать ни Саику, ни Кристину. Нужно было подстрелить хотя бы одного зверька и тогда уж со всем основанием рассказывать о десятке метких выстрелов. Хорошо бы ещё дядя разрешил **взять в город ружьё**, можно было бы **показать его друзьям**».*

Таким образом, в размышлениях Димы появляются новые значимые антитезы, которые условно можно объединить как «охотник или слабак». Он считает своим долгом убить зверька, потому что только так он сможет достойно оправдать свое участие в охоте перед близкими людьми и перед самим собой. Его мысли подкрепляют откровения дяди, который в своем монологе противопоставляет разумное существо и неразумное, школу и реальный мир, книги и оружие:

«Это твой лучший друг, – объяснял дядя, поглаживая приклад. – Это вообще лучшее, что создал человек. Разумное существо от неразумного отличается тем, что умеет стрелять. И стреляет метко. Понимаешь? Что бы там тебе ни говорили в школе, а наш мир держится не на музыке или там твоих книжках, а на порохе. Это хорошо, сиди читай своего Пушкина, но, когда к тебе в дом придёт беда, ты вспомнишь не о книгах – о ружье. И порадуешься, что в тихое время не забывал за ним ухаживать».

После этого сюжет поворачивается так, что Диме выпадает еще одно, новое, испытание – дядя доверяет ему стрелять соболя. Ключевая фраза данного эпизода повторяет выявленную выше ключевую антитезу: *«**Вместе с этим юным сободем он должен был убить своё детство и свои слабости**»*, даже детализирует ее – это уже не «охотник или слабак», а именно «убийца или слабак». Но Дима промазал – и более того, он осознал, что сделал это намеренно. Позднее, уже будучи в постели, Дима однозначно определит свое место в этой системе координат: *«**Слабак, – прошептал себе Дима. – Слабак!**»*

К счастью, дядя тогда ничего не понял и подстрелил соболя за него. Дима сразу переживает свой провал очень остро, он находится на грани отчаяния. Автор выражает его душевное состояние не только с помощью соответствующей лексики, но и с помощью своего излюбленного и мощного приема парцелляции: *«Дима весь обмяк. Едва не выронил ружьё. Он понял, что **промахнулся намеренно**. Пытался убедить себя, что всему виной была дрогнувшая рука, но тщетно. Он сам всё испортил. Выстрелил в сторону. **Но почему? От обиды и едкого презрения к себе** выступили слёзы. **«Почему?!»** – твердил Дима и не находил ответа».*

Он сгущает краски, представляя на месте себя свой воинственный идеал – друга Сашку: *«Сашка бы попал. Он бы не сомневался. **«Headshot!**» и крик радости. Улыбка настоящего охотника. И первая добыча в руках*».

Ответ на вопрос «почему», ставший ключевым в этом эпизоде для главного героя, Дима пытается найти, в подробностях рассматривая истекающую кровью жертву – соболя, а после то, как дядя снимает с него шкуру. Автор скрупулёзно и точно

описывает безвольную и тяжелую позицию наблюдателя, обильно сопровождая текст оригинальными метафорами («*В Диме всё выстудилось белой пустотой*», «*Дима задохнулся ледяным потоком. По лбу рассыпались тысячи острых снежинок. Рваными синими лоскутами из горла поднялись неверные слова*», «*Дима застыл ледяной глыбой. Бесчувственный, безвольный. И смотрел*») и развернутыми сравнениями («*Дядя, оттянув лапки зверька, снимал с него шкуру – так же, как Дима снимал с себя, через голову, футболку или майку, только дяде приходилось напрягать всю силу рук*»).

Критическая точка состояния Димы наступает спустя некоторое время, его чувства не выдержав такой интенсивности переживаний отказывают: «*Вслед оледенению пришло слепое безразличие. Дима окончательно запутался в чувствах. Не было ни сил, ни желания разбирать их, как-то называть и объяснять. Он просто смотрел*». Он впервые сам ощущает себя в роли жертвы, а не в роли охотника. В Диме происходит изменение, которое впоследствии разрастется в своих масштабах. Дима идентифицирует себя не с охотником, а с сободем, он переживает чувства умирающего зверька – «*сам вывернутый наизнанку, пережёванный, окровавленный*». В этом обездвиженном состоянии в голове героя внезапно просыпается монотонный внутренний голос, транслирующий разрозненные фразы:

«Из всех мыслей осталась одна: «Если в дуло забьётся снег, дядя будет ругать».

“Будет ругать”.

“Держать ружьё”.

„Headshot! “ и радостный крик”.

“Ах, какое очищение души!”»

После этого Дима, словно заколдованный, начинает вторить обращающемуся к нему дяде:

«– А тут надо осторожнее. Смотри. Подрезаешь ушные хрящи. Вот так.

“Ушные хрящи”, – вторил Дима.

– Тянешь. Теперь подрезаешь глазные связки.

“Глазные связки”

– Ну и под конец срезаешь носовой хрящ.

“Срезаешь носовой хрящ”.

– Всё просто.

“Всё просто”».

Апофеозом боли и жестокости становится избавление дяди от тушки зверька.

Бережное обращение со шкурой противопоставляется равнодушному бросанию в снег голой ненужной тушки. Вот оно проявление центральной антитезы повести – «не убить, а добыть». Добывают шкуру, а убивают жизнь. Дима же сосредотачивается на убийстве, а не на добыче – шкура не имеет для него значения, а сам умирающий соболь имеет и имеет огромное значение:

*«А соболь **ещё шевелился**. Приоткрывал оскаленную, оголённую на все зубы, челюсть. Вёл передними лапками. **Мутные вылупленные глаза**.*

*“Он **ещё жив**”.*

Последние мгновения осознанности. Чувства зверька были выжжены болью. Всё его тело стало болью».

Расправившись с соболем, Николай Николаевич почувствовал изменения в Диме, «но решил, что это лишь разочарование от промаха». Дядя хочет поддержать и ободрить мальчика, но в том жестоком мире, представителем которого он является, это не принято, поэтому он делает это грубо и неумело:

*«Дядя улыбнулся. Хотел сказать Диме что-нибудь доброе, как-то поддержать его. **Но не придумал как**.*

– Ну всё. Идём дальше. Может, отквитается, если повезёт. Солнце ещё высоко».

Получается, что не умение проявлять свои истинные чувства, привычка прятать их и защищаться с помощью шуток – это деформации «мужского» мира, которые затрудняют коммуникацию между его участниками, оставляя их неудовлетворенными, травмированными и одинокими. Вероятно, это одна из самых важных авторских идей, которые транслируются им между строк по мере написания повести.

Наутро Дима все еще переживает свой провал, но уже начинает рефлексировать и подбирается к тому, что старые убеждения о жизни, о роли мужчины и об охоте больше ему не подходят: *«Надеясь хоть как-то встряхнуться, он встал с раскладушки. Подошёл к вывешенным на верёвке соболиным шкуркам. Стал гладить мех. “Вот она, добыча настоящего мужчины”.* Ничего, кроме **отвращения**, не испытал. *В отчаянии, в глухой ненависти к себе, почувствовал, что **опять расплачется**, поэтому поторопился назад, на раскладушку. Отвернулся к стене, притворился спящим. Никто и не думал его трогать».* Автор продолжает играть на контрасте – казалось бы, то, что герой считает «добычей настоящего мужчины» должно приносить ему заряд энергии, вдохновения, положительные эмоции, но он испытывает лишь отвращение к ней. Таким образом, привычные слова с положительной окраской как будто бы начинают трансформироваться в нечто совершенно противоположное, приобретать негативный подтекст и превращаться в сарказм. Но пока это еще не сарказм, Дима искренне пытается убедить себя в том, что это и есть необходимое ему и «настоящее» – просто у него не получается, чувства подсказывают ему другое. Тем полновочувственнее и многозначительнее эта происходящая в сознании самого героя языковая игра, которая фактически развивается на глазах у читателей. Автор фокусируется на том, что в Диме происходит внутренний конфликт, который полностью захватывает его – настолько, что он теряет связь с самим собой, погружаясь в пучину амбивалентных, смешанных, интенсивных и неразделенных друг от друга чувств, и ясно заявляет в тексте: *«И мысли-то все были окольные, толком не сформулированные. Оттого было ещё хуже. Сформулировать и забыть. А тут маешься, мнёшься, будто весь наизнанку одетый, не своим именем названный и в чужую жизнь заброшенный».* Манера письма Рудашевского импрессионистична – несмотря на то, что повествование ведется от третьего лица, он точно – и синтаксически, и семантически – описывает авторским текстом то, что происходит внутри его героя, авторский текст фактически неотделим от героя – он знает не больше и не меньше самого Димы, который оказывается заключен в

запутанный клубок разнообразных представлений, впечатлений, размышлений и ощущений. В этом особая сложность лингвистической работы с таким текстом и неповторимое читательское удовольствие от него, достигаемое буквально через слияние с главным героем – на протяжении всей повести мы смотрим на мир глазами Димы, находимся у него в голове, но одновременно с этим данный текст – это не поток сознания, а выверенная по содержанию и форме концепция чувственного проживания. Автор представляется тонким психологом, способным воспроизводить и описывать самые сложные ощущения своего героя.

Итак, в финале 7 главы Дима наконец подводит итоги всему произошедшему. Автор наконец позволяет герою поразмышлять и отвлечься от невыносимых чувств, приводя целые абзацы цельного внутреннего монолога героя. Дима злится на себя, что старые идеалы разрушены (*«Разве ты не об этом мечтал? Вот она, взрослая жизнь. Вечером, после охоты, в тесной избушке слушать байки охотников. Смеяться. Поглаживать добытый мех. Весь пропахший тайгой, морозом. Да все обзавидовались бы, а ты»*). На смену им приходят новые *«странные, прежде ему незнакомые»* мысли – о том, что животные умные, о том, умеют ли они чувствовать, страдать точно так же, как человек, о том, *«может ли человек быть жестоким»*, знает ли он *«что поступает именно жестоко»*, жестоко ли убивать животных и т.п. Автор организует эти полные переживаний и сомнений монологи с помощью парцелляции, риторических вопросов, использования обилия союзов «или», «но», «если», «ли», «неужели», за счет чего весь монолог звучит как будто взхлеб. В конце концов, отделенные кавычками внутренние монологи главного героя просачиваются в авторский текст и подаются уже без кавычек, как будто выливаются за край, но мы понимаем, что это все еще мысли Димы, постепенно заполняющие собой все художественное и текстовое пространство. Наконец находит свое выражение в словесной форме ключевая мысль, так беспокоившая Диму на протяжении всех его испытаний: *«Нельзя отнимать жизнь у разумных существ, ведь это такая удача – родиться. Чувствовать, мыслить. Нельзя из прихоти лишать этой удачи, убитый уже никогда не будет вновь живым...»* Но

она будто бы приходит извне – Дима «не мог сказать наверняка», сам ли он подумал об этом или «именно так говорила его мама», которая не является в этом вопросе для него авторитетом, поэтому напряженный монолог, полный сомнений, продолжается и кажется бесконечной чередой навязчивых мыслей, не способных к разрешению в принципе. Безысходность положения Димы подчеркивает тот факт, что ему *«хотелось поговорить с кем-нибудь. Срочно. Сейчас. Но поговорить было не с кем. Вряд ли кто-то из охотников захотел бы всё это обсудить. У них бы нашлись ответы, но явно не те»*. Теперь он чувствует себя одиноким и чужим в компании своих взрослых товарищей, причастность к которой до недавнего времени вызывала у него гордость. Израсходовав всю свою энергию на размышления, Дима успокоился и решил уснуть, оставляя надежду завтрашнему дню: *«А завтра посмотрим, что к чему»*. Охотники, обсуждавшие к тому времени ворона, тоже стали готовиться ко сну и тут Дима впервые – *«неожиданно для самого себя»* – заявляет свою позицию по отношению к животным, по сути осмеливается протестовать против устоявшейся среди охотников морали:

Дима тихо спросил:

– Может, оставить его?

– Кого? – не понял дядя.

– Ворона. Оставить в покое. Пусть себе летает.

– Это почему?

– Ну... Может, он не... Ведь, можно сказать, он тут хозяин. Пусть клюёт, зачем убивать?

– Ну да, – Николай Николаевич усмехнулся.

– Он ведь.

– Мы тут с ним оба хозяева. На равных. Кто умнее, тот и лучше.

– Зачем.

– Спи давай. Когда придумаешь чего поумнее, скажешь.

Таким образом, этим невероятно емкий диалогом автор показывает, как Дима завершает первый этап своей личностной трансформации и, несмотря на то,

что в ответ получает привычную усмешку «старших», он уже готов к тому, чтобы стать самим собой. Тем не менее, череда испытаний на этом не заканчивается, герой довольно слаб в своих еще плохо сформированных установках и впереди его ждет еще более значительное событие, которое однозначно проверит его на верность тем или иным идеалам, ведь он, так или иначе, все еще чувствует себя должным совершить убийство на этой охоте.

2.2.2 Испытание с белкой: невозможность избежать убийства, психологический приступ и лексика предельного отчаяния

Итак, центральным испытанием для главного героя является убийство белки. Оно описано в 8 главе повести и впоследствии отражено в 9 главе. Начнём с самого начала главы, с того, как автор подбирается к такому важному для его героя событию. Белка становится поводом для охотничьего посвящения главного героя Димы, его первой жертвой. Проводником в этой инициации героя выступает ироничный и матерый Артёмич. Именно он впервые обращает внимание Димы на белку и рассказывает о том, как она себя ведет и как на нее охотиться – иными словами, как же ее поймать. Казалось бы, невинный повод – то, что Артемыч нашел беличью тропу, становится движущей силой к мощнейшему по эмоциональному накалу эпизоду в жизни Димы. Вырванный из молчаливых дум Дима относится к его намерениям охотиться на белку с опаской. «*А зачем нам белка?* » - спрашивает Дима, очевидно еще не понимающий серьезности происходящего. Ироничный тон Артемыча сбавляет градус напряжения, также маскируя серьезность происходящего: «*Чтоб в колесе бегала!* », но поскольку Дима уже подобрался к охотничьим делам слишком близко и чувствует некоторую опасность, он не отвечает на грубоватую шутку смехом, как раньше. Чувствуя перемену в мальчике, Артемыч тоже меняет тон и становится серьезнее: «*Мех у неё тоже хороший. Что, шапок беличьих не видел?* » Эта перемена тональности разговора отзывается болью в главном герое, вызывая неприятные ассоциации, флешбеки: «*Дима вздрогнул, вспомнив кровоточащую шапку на Кристине*». Но роль Артемыча на этом не заканчивается, ведь его цель – приобщить молодого парня к «настоящему», «мужскому» развлечению – охоте,

то есть подтолкнуть его к убийству зверю и поддержать таким образом его мужское начало, сделать из мальчишки «настоящего» мужчину. Поэтому, намеренно не замечая перемены в парне, так сказать, не поощряя его слабинку, начинает Артёмыч издали – с экскурсии в дикую природу, который действует на Диму успокоительно – мы помним, что он много читал об этом, еще до охоты, специально ходил в библиотеку и, как ему казалось, насыщался опытом. Даже тон Артемыча несколько заговорческий, сказочный, он намеренно прибегает к такой подаче материала: *«Артёмыч **вполголоса** рассказывал о следах, будто белка была поблизости и могла испугаться его слов. Охотник хорошо знал тайгу. Легко читал её жизнь по малейшим отметинам»*. На его рассказы Дима реагирует так же, как когда-то на библиотечные книги: *«Интересно, – прошептал Дима»*. Далее Артёмыч пресекает свой повествовательный рассказ: *«Ладно, урок ботаники окончен. Так можно весь день блуждать – смотреть, кто что делал, куда и чем гадил. Пора делом заняться»* и переходит к практическим упражнениям – он учит Диму отличать беличьи прыжки на снегу и делать выводы, вовлекая его в диалог:

– *Вот. Видишь? Чего киваешь-то? Наклонись хоть над следом. Есть разница?*

– *Есть, – неуверенно кивнул Дима.*

– *В чём?*

– *Не знаю...*

– *Ну ты даёшь! Будешь так быстро не знать, зверя не найдёшь. Смотри. Лапки уже враскос стоят. И расстояние между прыжками короче. Почему?*

– *Устала? – предположил Дима.*

– *Обожралась! – рассмеялся Артёмыч. – Набила брюхо и домой топает. С таким брюхом особо не попрыгаешь. И видишь, какая теперь тропка?*

– *Прямая?*

– *Во-от! А говорил, не видишь ничего. – Артёмыч потрепал Диму за шапку, отчего та сползла на лоб, пришлось поправлять. – Белке теперь искать нечего, жировка закончилась, идёт домой. Поэтому бежит прямо, ничего не подкапывает.*

В конце концов, как видно в процитированном отрывке, Дима «сдает» свой первый «экзамен» и получает одобрение от наставника. Это важный этап для мальчика, ведь настоящий охотник признает в нем способности к решению важных охотничьих задач. Одобрение наставника вызывает у Димы некоторую легкость, он польщен и позволяет себе задать интересующий лично его, Диму, вопрос – а интересуется ли он, как же белка запомнила дорогу в гнездо. По этому вопросу видно, что мальчик воспринимает белку, как загадочное живое существо, то есть не охотничий объект, а полноценный субъект, он ставит ее вровень с собой, тогда как Артемыч, выступающий в данный момент от лица всех охотников, воспринимает ее исключительно как объект, находящийся ниже человека по уровню развития (потому он постоянно характеризует ее исключительно «дурой»). Поэтому Артемыч не воспринимает вопрос Димы и считает его если не глупым, то весьма странным, что заставляет его даже сердиться: *«Да бог её знает. – Артёмыч покривился. – Что за вопрос? Ничего она не запоминала, просто бежала себе в гнездо, и всё тут».*

Следует отметить, что в данном эпизоде автор называет Диму и Артемыча «охотники», не конкретизируя то, что идут по лесу они одни, без остальных мужиков. Дима уже воспринимается охотниками наравне, он – тоже охотник, он – один из них. Получив признание, мальчик должен теперь оправдать заочно полученный статус – это делает его еще более зависимым от окружающих мужчин, влияет на его состояние и поступки. Он должен оправдать себя, он чувствует необходимость делать так, как говорит наставник и проводник Артемыч, другой дороги уже точно нет. Тем не менее, он боится происходящего – поэтому с облегчением отдает свое ружье Артемычу, чтобы тот стрелял в белку: *«Неделю назад Дима обиделся бы, попросил бы доверить выстрел ему. Ружьё-то было его. Но сейчас он отчего-то был рад, что Артёмыч без обсуждений решил стрелять сам».*

Дима берется честно исполнять поставленные ему более легкие задачи. Но тем не менее, выстрел Артемыча становится для него определителем того, что он

все делает правильно. Он ориентируется на выстрел и, пока его не прозвучало, старается сделать все возможное, чтобы оправдать доверенные ему задачи:

«Юноша сделал всё, как просил охотник. Подкрался к ели. Ударил кулаком по коре. Выстрела не последовало.

Наиёл крепкую ветку и обстучал ею ствол.

Бросил к макушке несколько снежков.

Бесполезно. Ружьё молчало».

Тем не менее, Артемыч решил, что всему виной – «слишком умная» белка, поэтому он оставил попытки дождаться ее и только пристроил рядом капкан:

«Диму вновь поразила простота и действенность этой конструкции».

Артемыч остался «недоволен тем, что из-за пустой белки потерял почти час светлого времени». Его настроение, с одной стороны, успокоило, но с другой стороны, расстроило Диму, поэтому автор использует уничижительный глагол, описывая его молчаливое и смиренное поведение: *«Дима скользил за ним».*

«Скользил за ним» – значит двигался без особых движений, без шума шагов, без вопросов, покорно и тихо, чтобы не усилить раздражение наставника, ведь – вдруг – он тоже одна из причин его неудачи. Одновременно с этим, страх Димы отступает, ведь белка наконец оставлена в покое и охота за ней прекращена, поэтому следующая реакция Артемыча застаёт Диму врасплох:

«Послышался не то скрип, не то шелест. Он не затихал. Оставался тонким, но громким.

– Выкуси! – вскрикнул Артёмыч.

– Что это?

– Что-что?! Белка! Говорил же, дура! Сытая, а за дармовыми орешками полезла. Ну как же, рядом с гнездом, чего бы не взять».

Автор описывает контрастную реакцию Артемыча и Димы на одно и то же событие. Артемыч – видит цель (белку) и стремится к ней, а Дима находится в замешательстве и лишь пытается соответствовать ожиданиям наставника, механически вторя его поведению:

*«Всё это охотник говорил впопыхах, торопясь к только что настороженной ловушке. Он говорил что-то ещё, но Дима его **не понимал**. Спешил вслед.*

***От волнения** приоткрыл рот. Всматривался вперёд, выискивал среди деревьев сработавший оцеп. **Ничего не видел и только слышал, что звуки усиливаются**».*

Довольно скоро Артемыч прибегает к прямому руководству – обращает внимание Димы на обнаруженный капкан с пойманной белкой. Дима впервые видит живую белку, угодившую в капкан и борющуюся за жизнь, он испытывает сильные по эмоциональному накалу переживания:

«Дима глотал холодную слюну. Ветер охлаждал зубы. Под белой накидкой в белой груди kloкотало белое сердце. Все мысли и чувства обнесло снежной кухтой. <...> По тому, как студило глаза, Дима понял, что смотрит широко, не моргая. Он и не заметил, как приблизился к ловушке».

По сути, через подробное описание вырывающейся из капкана белки автор описывает душевные переживания Димы, который наблюдает за этой борьбой. Это можно считать развернутой метафорой, описывающей его состояние:

«Пойманная капканом за лапку, она извивалась на весу. Гневно цокала, фыркала, будто крохотная разъярённая лошадь. Мотала головкой, выдёргивалась всем тельцем. Цеплялась зубами за пленённую лапку, стрекотала по ней зубами, затем откидывалась, тянулась к стволу и вновь цокала – наперебой с собой. Коромысло оцепы чуть наклонялось. Поводок дёргался. Но белка не могла вырваться. Надёжные дуги капкана не выпускали её».

После небольшого повествовательного фрагмента о действиях охотников, автор снова приводит описание метущейся белки, ее состояние получает развитие и по аналогии с ним усиливается и внутренняя борьба главного героя:

«Белка, завидев охотников, стал метаться на последнем пределе испуга. Её цокот, шипение слились в единую струну отчаяния. Потом белка затихла. Прикрыла глазки. Можно было подумать, что она умерла. И только беспокойная, украшенная белой манишкой грудка выдавала в ней трепет жизни – поднималась и опускалась в частом дыхании. Зверёк мерно раскачивался на поводке».

Дима проникается состоянием белки, которую он и до этого воспринимал в первую очередь живым существом, равным человеку и себе в частности, поэтому он так тонко воспринимает ее загнанное состояние, проецируя его на себя. Он сфокусирован только на ощущениях белки, угол его зрения сужается до одной ее, поэтому автор использует метонимию и олицетворение: *«**Вся тайга затаилась. Молча и слепо следила за пойманным зверьком**»*. На самом деле под «всей тайгой» понимаются в первую очередь Дима, который будто сливается с окружающим пространством из-за своей тяжелой роли бездеятельного наблюдателя, во вторую очередь – всё «население» тайги, начиная от деревьев и зверей, заканчивая временно составляющими ее часть охотниками. Тайга одушевляется, приобретает человеческие черты, которые позволяют ей совершать действия живого существа – таиться и следить. Она повторяет внешние действия, совершаемые Димой. Таким образом, автор достигает двойственного описания состояния главного героя, где белка – его центр, его душевные, скрытые от чужих глаз переживания, а тайга – его внешняя реакция, его поведение. Иными словами, автор демонстрирует, как сильные душевные переживания Димы, бушующие у него внутри, заставляют его впасть в некое состояние обездвиженности, в ступор такой интенсивности, что он теряет свою идентичность, растворяясь в окружающем пространстве.

Ключевым моментом становится ситуация, когда состояние белки достигает высшую точку накала, она уже не может выдерживать своей западни и также Дима больше не может сохранять спокойствие, наблюдая страдание животного: *«Ещё одно мгновение, и белка опять **взвилась**. Вновь началась **агония, отчаянные рывки, попытки высвободить себя**. Диму начал злить этот крик – он сдавливал голову в пульсирующий боляток. Злость собралась где-то под лопатками и тянулась к горлу, поднималась криком – перекричать эту белку, изорвать её своим голосом»*.

В эту секунду Дима находится уже на пике отчаяния. Он сходит с ума от происходящего, он входит в состояние сильного аффекта. Но его душевные переживания прерываются приказами Артемыча. Автор представляет всё так,

будто главный герой находится не больше, не меньше, чем на войне, где захватывает травмирующий ужас происходящего и одновременно с этим невозможно послушаться приказов командующих, ведь цель одна – победа над врагом. Роль командующего в данном случае отведена Артемычу, он приказывает Диме сейчас же глушить белку, но голос его доносится до ошарашенного Димы «откуда-то издалека» и кажется чужим. Более того, в аффекте Дима не может идентифицировать даже свой голос:

«Как? – спросил кто-то сухим голосом. Спрашивал сам Дима, но не узнавал свой голос».

Чёткие указания Артемыча приводят Диму к действию, вызывая раздражение к собственной несостоятельности, к собственной слабости, которое он переносит на саму белку – ведь именно она метафорическое сосредоточие его интенсивных чувств. Он лучше всех сейчас понимает ее состояние, потому что испытывает похожее и это его жутко злит. Намереваясь убить белку, Дима на самом деле стремится к тому, чтобы убить свои «неправильные» чувства – сострадания, бессилия, победить собственную слабость.

«Юноша искал палку, которой недавно обстукивал дерево. Не находил. Это раздражало. Слюна стала густой. Нужно было с усилием её глотать. Это тоже раздражало. И белка. Белка раздражала больше всего».

Автор ведет описание действий Димы предельно четко, прибегая к парцелляции и намеренно обрубая лишнее:

«Нашёл палку. Поднял. Показалось, что рука держит её слабо, неуверенно. Сбросил варежку. Взял голый ладонью. Ледяные острые культяпки веточек, грязная кора. Так лучше».

В голове Димы проносятся разные мысли, расфокусированные и сливающиеся в мало связный диалог:

«Теперь и запасную варежку потеряю».

«Тварь. Пойдёшь на шапку».

«Только бы не забыть про варежку».

Он одновременно то гневно обращается к белке, то разговаривает с собой о насущном. Это также свидетельствует о неадекватности его восприятия происходящего, о ярко выраженном аффекте.

Автор максимально насыщает вышеперечисленными приемами (линейная повествовательность, парцелляция, внутренний диалог, экспрессивная лексика) эпизод непосредственного убийства белки, делая его особенно подробным и физиологичным:

«Белка замерла. Молчит. Обвисла. Но дышит. «Обмануть решила? Выкуси!» Дима ударил. Белка отлетела на поводке и опять взвилась. Стала кричать ещё громче – выворачивая нутро. Заметалась. Ещё удар. Отлетела. Беснуется, запутавшись в лапках, хвосте, голове. «Паскуда...» Ещё удар – сильнее. Зверёк отлетел выше, стукнулся о ствол и вернулся назад. Не перестаёт жить. «Прекрати!» <...> Дима стал без остановок лупить палкой по зверьку. Мазал. Откидывал его на поводке и бил снова. Палка цеплялась за верёвку. Выдёргивал её. Бил. Вновь и вновь. <...> В слезах, до крови закусив губы, Дима набросился на дерево, к которому был прибит оцеп. Пинал его, бил палкой. Прыгал на месте. Весь изгибался, кукожился от головы до ног. Кричал, разрывая горло в кровавые лоскуты. Будто это он попал в ловушку охотников и сейчас сражался за свою свободу. <...> Отдёргнулся, когда белка неожиданно опустилась к лицу. Это Артёмич приподнял толстый конец оцепы, надеясь, что так юноше будет удобнее. Он даже сказал что-то, но Дима не услышал. Всею силой ударил палкой по дереву. Сломал её. С криком бросил обломок в Артёмича. Тот, выпустив оцеп, едва увернулся. Выругался и хотел уже подойти к Диме, но тут увидел, что белка слетела. Слишком тугим капкан перебил ей лапку, и в последнем рывке зверьку наконец удалось её оторвать. Упав на снег, белка метнулась в сторону. Охотник бросился за ней, вытаптывая её кровавый след. Всё стихло».

Повествование ритмично перемежается эмоциональными вставками (которые заменены пропуском “<...>” в вышеприведенной цитате). Рассмотрим их подробнее, поскольку они богаты средствами выразительности и содержат в себе принципиально иные художественные приемы, ведь автор преследует их при

создании совершенно другую цель – не внешне охарактеризовать динамику происходящего, а отметить болезненные точки восприятия данной ситуации самим Димой. То есть опять же – по аналогии с тем, что мы заметили ранее – они демонстрируют конфликт между Диминым поведением и его переживаниями. В герое произошел раскол и теперь его чувства рассогласованы с его действиями: он яростно убивает белку, испытывая душевные терзания, он находится в аффективном состоянии и не дает себе отчета в своих действиях. Итак, первое из эмоциональных отступлений от повествования:

*«Сзади донёлся новый звук. **Ядовитый, тягучий.** Диму **передёрнуло.** Он понял, что это смеётся Артёмыч. И с каждым ударом его смех становился громче.*

***Злость, отчаянье** последних дней сдавили дыхание. Словно **гнойник** собрался в груди, а потом лопнул, расплываясь по телу **зловонным гниением, уничтожая, убивая**».*

Обратим внимание на то, что в последнем предложении фрагмента Рудашевский использует развернутое сравнение для описания чувств героя и это сравнение не только очень физиологично, а потому вызывает у читателя неприятные ощущения, но и насыщено негативной экспрессией (*гнойник, зловонное гниение*). Отдельной образной составляющей становится смех Артемыча, который напоминает хохот дьявола. Дима наконец видит иное лицо своего наставника – демоническое, невыносимо жуткое.

Рассмотрим второй отрывок, еще более сильный по эмоциональному накалу:

*«Это было похоже на **безумную игру. Праздничную забаву**, как в американских комедиях – на день рождения. **Веселье!** Ударь сильнее, из белки посыпятся конфеты и блёстки. **Синие, жёлтые, красные. Красные.** Лицо Димы **исказилось улыбкой.** Он **закричал.** Его крик **перемешался с криком белки и смехом охотника**».*

В данном фрагменте чувства Димы так же описываются через сравнение, разворачивающемся в сложносочиненную метафору. Примечательно, что здесь главную выразительную роль играет не сама метафора, а скорее оксюморон, положенный в ее основу: убийство как игра, праздник как безумие, кровь как

конфеты и блески. Этот оксюморон наиболее ясно проявляется в амбивалентной реакции самого Димы, когда его лицо *«исказилось улыбкой»*. Он не выдерживает этих раздирающих чувств и весь переходит в фактически животный крик. Апофеозом отчаяния становится общая какофония звуков, где человеческий крик сливается с животным стоном и неуместным смехом охотника. Дима как промежуточное, а потому и очень чуткое, звено между ними – беззащитной природой и всеразрушающим человеком. Его перетягиваются как канат – и от этого противостояния его душа раздирается, испытывая невыносимую боль, настолько невыносимую, что ему остается только испытывать примитивную, первородную реакцию – кричать.

После убийства белки тональность повествования меняется, автор переходит к описанию другого состояния Димы, к описанию последствий. Для того, чтобы отделить эту часть от фрагмента с убийством автор прибегает к такому специфичному приему, как использование коротких абзацев, характерное для импрессионистической прозы в целом, для создания эффекта раздробленности. Быстрый, стремительно текущий текст будто обрывается, аффект сменяется усталостью, бессилием, ступором. Бешено бьющееся сердце приостанавливается и чувства притупляются:

«Всё стихло.

Дима упал на колени.

Дрожал всем телом».

Стоит отметить, что осмысленное использование коротких абзацев в принципе характерно для этой повести, Рудашевский нередко прибегает к такому приему, когда хочет передать то или иное специфическое состояние главного героя. Теперь Дима будто бы приходит в себя и потихоньку «обретает» своё тело, он фокусируется на своих физиологических ощущениях и постепенно заземляется. Автор продолжает динамичное описание, используя парцелляцию, но в центре него уже не внешние действия Димы, а физиологическая работа его организма. Внешнее перешло во внутреннее и Дима чувствует недомогание, тошноту, а затем появляется рвота, которую Дима сдерживает из последних сил. Изнеможённый,

Дима трезво оценивает ситуацию, его угол зрения наконец расширяется – он видит реальность: капкан, кровь, оторванную лапку, и наконец осознает свои чувства и реагирует на ситуацию – ему хочется домой. Этот небольшой, занимающий всего несколько минут, эпизод жизни он переживает как огромный опыт, сравнимый, быть может, с опытом военных действий. Он вспоминает свою прошлую жизнь и хочет вернуться к детству, но после этой ситуации он уже не станет прежней. Она разделила его жизнь на до и после. Но из воспоминаний о доме его снова вытаскивает непринужденным тоном Артемыч.

Для заядлого охотника Артемыча произошедшее мелко, буднично, он несерьезно относится к ситуации. Как ни в чем не бывало, в его словах появляется характерная ирония, он отражает Диме свой вариант происходящего (которому автор, определенно сочувствующий своему герою, посвятил целую главу) в пару слов:

«Ну ты даёшь! <...> Точно, что в тихом омуте всякая чертовщина водится. И белку отдубасил, и дерево, и меня ещё прибить хотел! – Охотник хохотнул. – Даёшь. Тут по башке один раз стукнул и нормально. А ты ей весь зад отбил. Ладно, пойдём. Работайте, негры, солнце ещё высоко».

Дальнейшее повествование автор ведет в эмоционально спокойном ключе и уже не нагружает его выразительными средствами. Дима молчалив и опустошен, Артемыч чувствует перемену в юноше, но не придает ей большого значения и быстро теряет к нему интерес: *«Охотник первое время подбадривал юношу, а потом забыл про него, словно тот вообще исчез».*

После случая с белкой Дима меняется и приходит к неожиданному, исходя из его предшествующего запала, выводу: *«Возвращаясь к зимовью, Дима уже знал, что охотиться не будет. Не убьёт ни одного зверька, не снимет ни одной шкурки. И не будет хвастать перед Сашкой меткостью своих выстрелов. Да и вообще не посмотрит на него. И отсядет за другую парту. Хоть к Сергееву с его мышинным рюкзаком и обкусанными карандашами. Куда угодно, только бы подальше от Сашки, от его пневматики и вечного «Headshot!»».*

Он будто отрицает все свои прошлые мечты, всего прошлого себя, он становится другим. Автор усиливает это обильным использованием отрицательных конструкций, перечеркивая и нивелируя все прошлые интересы и идеалы своего героя. И все же ничего взамен прошлых взглядов пока не предложено, новые пока не сформировались. Дима возвращается в точку отсчета, которую условно можно сравнить со смертью. Но именно эта точка отсчета может стать для него личностной точкой роста.

2.3 Трансформация подростка: из ребенка в зрелую личность

После того, как главный герой становится активным деятелем того художественного мира, в который его поместил автор, он приобретает новую силу и становится способным совершить внутреннюю трансформацию, которая оказывается гораздо важнее предшествующей ей внешней. Так Дима после всех испытаний, которые прошел скорее интуитивно, чем сознательно, начинает рефлексировать и осмыслять пережитый опыт, а потому постепенно меняет свое отношение ко всему происходящему и формирует независимые личные взгляды на все и всех, что окружают его на охоте.

2.3.1 Расплата за поступок – выяснение отношений с дядей

Эпизод с белкой, ставший для Димы его желанной идентификацией себя как охотника, находит последующее отражение в сюжете. Глава 9 начинается с того, что за веселой игрой картами охотники обсуждают то, как Дима справился с его первым настоящим охотничьим заданием: *«Охотники **развеселились**, и по такой **весёлости** Артёмыч пересказал всем, как Дима добывал белку на охоте <...> Вдоволь **насмеявшись** над побегом трёхлапой белки, охотники вновь заговорили о вороне».*

Дима подслушивает их разговор, его негативная реакция на него контрастна позитивной реакции охотников: *«Юноша затаился. **До боли** стиснул зубы. Каждый смешок охотников **обжигал** ему грудь. Дима чувствовал, что **унижен**. На него даже никто не смотрел».* Его унижает веселый тон, с которым ведется эта беседа. Он начинает чувствовать себя лишним в этой компании, противопоставлять себя охотникам, которые до этого времени воспринимались

им как наставники и проводники в настоящий мир взрослых мужчин. Позже он четко признает это сам себе: *«Я здесь чужой», – подумал Дима».*

Возникает первый открытый конфликт между охотниками и Димой, который провоцирует сам Дима: он обличает Витю в том, что тот на самом деле продолжает тайком курить на охоте, обманывая своих друзей. С этого момента Дима становится активным героем, до этого момента он следовал за охотниками, то есть был пассивным героем, который следует туда, куда его ведут другие. Это первый поступок Димы. Теперь он становится личностью.

Реакции Димы продолжают быть амбивалентными. С одной стороны, ему *«было приятно, он чувствовал, что отомстил охотнику, который только что смеялся шуткам Артёмыча»*, но с другой стороны – *«Диме стало не по себе. Охотник показался ему жалким: вместо того чтобы ответить грубо, напористо, он растерялся, не знал, как отреагировать на такое обвинение. Мог бы сказать, что Дима бредит, что бычки были старыми – что угодно, а он лишь оправдывался»*. Во внутреннем монологе Дима пытается проанализировать свой поступок: *«Зря я так. Правильно говорила мама, не мсти, если не умеешь наслаждаться мстью, не мсти, если у тебя совесть чиста. Да и при чём тут Витя, я сам во всём виноват»*.

Удивительной оказывается для Димы и реакция других охотников: *«Артёмыч вяло хмыкнул. Напряжение спало. Охотники продолжили игру. Никто и не думал уличать Витю. Даже Николай Николаевич не сказал ни слова о его обмане»*. Несмотря на то, что Дима преследовал взрослую и смелую цель раскрыть обман, он сам становится объектом насмешек. Охотники внезапно переходят на «свой» эвфемистичный язык, который Дима, уже знакомый с ним, легко разгадывает:

«– А я думал, все дятлы зимой улетают на юг, – промолвил Артёмыч.

– Ну да, – кивнул дядя.

Охотники опять рассмеялись, а Дима вдруг понял, что они говорят о нём. Называют его стукачом...».

Как будто не желая, чтобы кто-то кроме них троих понимал, о чём они говорят, охотники употребляют жаргонизм «дятел» (Дима разгадывает его значение: «стукач») и вставляют его в завуалированный контекст, будто бы речь идет не о Диме, а о природных явлениях. Дима понимает, что снова не вписался в мужской мир и сравнивает происходящее с театром: *«Все без его слов знали, что Витя курит, шумит и вообще небрежно караулит ворона. Все понимали, что он и двух часов не проживёт без сигареты, и смеялись, когда он настаивал на своей лжи, а теперь смеялись над Димой.»* «Зачем тогда весь этот театр?» Теперь он хочет, чтобы охота побыстрее закончилась. Это, в принципе, закономерно, ведь изначальную свою цель Дима уже исполнил – своего первого зверя он убил. Просто все вышло не так, как ему предвиделось: он прошел обряд инициации, но последствия этого оказались плачевными и не привели его к успеху.

Следующим испытанием для Димы стало то, что *«на следующий день Диму отправили в лес с Витей»*, которого он «сдал», но тем не менее – *«О вчерашнем, кажется, позабыли. По меньшей мере, никто не поминал ни дятлов, ни избитых палкой белок. Жизнь продолжалась. Охотники шли опромыслять тайгу, и всё прочее было не важно»*. Позднее о происшествии вспомнит только Артемыч, который, как мы уже разбирали, любит повторять шутки и смеяться над ними в одиночку: *«Договорились, что завтра в доме останется Артёмыч. Тот пошутил, что лучше оставить в засаде дятла, но не стал усердствовать в этой шутке – всё равно никто не смеялся»*.

Дима ведет себя контрастно тому, как вел себя прежде: он оставляет ружье дома, проявляет абсолютную незаинтересованность в Вите, его рассказах и охоте. Он осознает, что его подлинное увлечение – это общение с природой, наблюдение за природой, а не охота сама по себе: *«Дима вдруг понял, что прежде, думая об охоте, совсем не видел леса, не замечал его. Чащоба проходила мимо однообразным фоном. Теперь всё переменилось. <...> Дышал лесом, любил его – со всеми иллюзорными и настоящими образами. Думал о могучей, разнообразной жизни, которая сейчас таилась под снежными заносами и готовилась по теплу подняться гущиной запахов и красок. <...> Витя ворчал, а Дима всё глубже*

проникался таёжной радостью. Улыбка не опадала с его лица, будто замёрзла на зимнем ветру. <...> Вернувшись к вечеру в зимовье, Дима едва сдержал радостный возглас. Ворон опять прилетал и хорошенько расклевал мясо. Радость юноши никто не разделил».

Дима начинает открыто противопоставлять себя охотникам, свое предназначение он внезапно находит в поддержке ворона, на добычу которого нацелено внимание охотников: «Дима думал о вороне. Не знал, как ему помочь в противостоянии с охотниками. Хотел даже стащить кусок мяса и вывесить его на опушке, чтобы подкормить и удержать ворона от полётов к зимовью, но понял, что сделать это будет не просто. Решил по возможности мешать охотникам – портить капканы, подрезать поводки, подмешивать в приманку что-нибудь отталкивающее. «Хорошо бы дяде Коле перед выходом накапать в ружьё воды, чтобы она там смёрзлась. Уж он бы обрадовался!» Улыбаясь таким мыслям, Дима постепенно уснул».

Резкая перемена в Диме меняет и отношение к нему охотников, в первую очередь главного авторитета для Димы – дяди Николая Николаевича: «Дядя <...> теперь почти не говорил с племянником, не обучал того охоте, не спрашивал о чистке ружья. Почувствовал перемену в Диме и быстро с ней смирился. Главным было охотиться, а не заниматься ерундой». Таким образом, обостряется мировоззренческая антитеза «настоящее-игрушечное»: в мужском мире можно либо «охотиться», либо «заниматься ерундой». Дима не вписывается в мужской мир охотников и приобретает для них новые черты: «Я тебе в няньки не нанимался. А ты больше в мать пошёл. Такой же ссыкливый. Ну, дело твоё», – думал Николай Николаевич, глядя в спину племяннику и Вите». Его идентифицируют с глупым боязливым ребенком и даже конкретно сравнивают его с матерью, то есть определяют его близость с женским, слабым миром, что является грубо отрицательной характеристикой в мужском, сильном, охотничьем мире. Таким образом, поднимается на гора новая антитеза: смелый, мужской против «ссыкливый», женский. Дядя теряет свою веру в мужественность Димы, что сам Дима несомненно чувствует, но воспринимает это двойственно: с одной

стороны, Дима «этому **рад**, опасался, что дядя заставит его стрелять, но в то же время обижался на Николая Николаевича», поскольку «тот совсем забыл племянника» и видимо «счёл его непригодным к охоте, да и видел, что **юноша не очень-то стремится доказать обратное**».

На данном этапе повествования охотники приобретают индивидуальные характеристики, что позволяет Диме относиться к ним не как к собирательному образу настоящих мужчин и охотников, а различать их по личностным особенностям и выбирать из них троих более или менее близких своему складу характера. Таким образом, самым близким для Димы оказывается Витя, который наиболее философски относится к жизни и, в отличие от остальных, любит художественную литературу с ее пространными описаниями и размышлениями, которую Артемыч определяет как «скучную», называет ее «мутью», «тупостью», а самого Витю – «извращенцем». Книги, которые от скуки читают охотники в засаде, «*привез Николай Николаевич, и думал он, конечно, не о чтении, а про туалетную бумагу, которая может закончиться в самый неподходящий момент*». Таким образом, появляется новая антитеза через функциональное определение бумажных книг – «чтение» (то есть книга как философская категория) или «туалетная бумага» (то есть практическое применение бумажной книги). Николай Николаевич транслирует практическое применение книги как набора бумажных листов, тогда как Витя ценит эстетическое содержание книги, выбирая себе из ряда книг те, что ему действительно по вкусу. Артемыч же является самым противоречивым персонажем в этом плане, автор характеризует его так: «*Артёмыч усмехнулся, вспомнив, что в своём селе долгие годы **ходил в туалет как в библиотеку** – обязательно прочитывал страницу, прежде чем смять и пустить её на важное дело. К этому его приучила мать. Хотела, чтобы сын был образованным и начитанным*». Артемыч выражает не только интерес к тому тексту, что вольно и невольно попадает ему в руки, но и легко формирует свое отношение к прочитанному: «*Вторая книга была **такой же глупой, но по меньшей мере смешной***». Артемыч отличается от Вити тем, что не может воспринимать художественную литературу и философствования всерьез, а от

Николая Николаевича тем, что на самом деле открыт для всего нового, воспринимает мир как ребенок и способен удивляться всему новому и смеяться над этим: *«Охотник решил вечером повеселить Николая Николаевича цитатками. Даже заготовил шутку о том, как они без туалетной бумаги вынуждены подтираться любовными сценами»*. Благодаря тому, что Дима наконец лучше узнал личностные особенности своих наставников, он начинает отдавать предпочтение Вити: *«Дима тем временем обедал у костра с Витей. Ему по-прежнему было неловко из-за того, что он рассказал всем о бычках в зольнике. Сейчас он понимал, что это было глупо. Ведь и ворону было бы лучше, если б в засаде продолжал сидеть именно Витя. Надеюсь как-то сгладить свою вину перед охотником, Дима стал расспрашивать его о тайге, о населявших её зверях. Витя, оживившись и ни в чём не выдавая обиды, отвечал, затем рассказывал уже без всяких вопросов, по собственному желанию»*. Тем не менее, Дима заинтересовался в Вите уже как в человеке, а не как в охотнике, поэтому беседой он оказывается не удовлетворен. Он снова сталкивается с тем, что в отличие от трех взрослых мужчин, он не любит охоту и не хочет даже говорить о ней, поскольку ему жалко животных: *«Выходя после обеденного привала, он опять подумал об этом удивительном противоречии: Витя, Артёмич, Николай Николаевич так хорошо знали природу, повадки животных, но без сожалений убивали всех, кто встречался им на пути»*.

После всего вышесказанного в главе 10 начинаются удивительные, взрослые, самодостаточные, цельные внутренние монологи Димы о природе, охоте, людях. Эти монологи достойны того, чтобы отдельно рассмотреть их с точки зрения средств выразительности. Между собой они перебиваются небольшими повествовательными вставками с описанием чувств главного героя. В первом монологе Дима определяет своеобразие любви охотников к природе и другим людям как любовь к интерьеру. Монолог представляет собой развернутую метафору: *«Сама по себе природа их не интересует, для них она – чудесный интерьер. <...> Наверное, они так же и других людей любят – как красивый или просто удобный интерьер для своей жизни. <...> Так и живут – интерьеры*

друг для друга». Метафора разворачивается и делается подробнее с помощью большого числа взаимосвязанных сравнений (выделено жирным шрифтом) и парадоксов (подчеркнуто): *«Горы они любят – как стены, деревья – как шкафы, зверей – как вазы, украшения, статуэтки. Считают их красивыми. Любуются. А при необходимости используют. Сдирают мех, выщипывают перья, режут на куски мясо. <...> Для них люди – заводные машинки, вызывающие эмоции, развлекающие болтовней. Если машинка сломалась, её всегда можно заменить другой. Вот и вся любовь»*.

Во втором монологе Дима пытается объяснить себе противоречивость матери, которая *«любит животных», «но при этом носит шубу из соболиного меха, ест свинину и говядину»*. Дима видит ее образ более сложным, нежели тех людей, которых он определяет в первом монологе. Он решает, что такая любовь к животным на самом деле есть любовь к отражению в животных человеческого: *«Потому что по-настоящему человек любит только себя и восхищается только собой. А если восхищается чем-то другим – например, законами физики, так это на самом деле он восхищается тем, что ему хватило ума этот закон сформулировать и оценить. Он восхищается собой, якобы восхищаясь чем-то другим. Во как закрутил!»* Третий монолог продолжает второй и раскрывает парадоксальную мысль о том, что любовь к животным возможна только тогда, когда происходит их отождествление с детьми: *«Значит, ничего удивительного в том, что мама с удовольствием ест куриные бёдрышки, а потом переживает, когда в мультике у цыплят убивают маму и они плачут над её трупиком, пищат от голода и страха. Ест она простую курицу»*. В этом же монологе Дима смиряется с тезисом охотников, который до этого его очень сильно возмущал, причем он напрямую использует их лексику и логику: *«Всё как говорил Артёмых – победитель съедает побеждённого. Мы победили в природе и теперь едим своих рабов: свиней, коров, куриц. А плачет о человеке – о его страданиях, которые видит в животных. Мда.»* В четвертом монологе, Дима неожиданно поднимает новую тему: *«А те, кто не любит людей и живёт с собачками и кошками, на самом деле, так же как и все, любит только человека – тоскует о*

нём, тоскует о здоровом общении...» Подбирая слова, Дима использует большое количество синонимов, объясняющих пространные выражения: *«...потому что сам в чём-то сломался, разучился полноценно быть человеком. Ну или разочаровался в тех, кто его окружает...»* Здесь же он разворачивает новую оригинальную метафору, что такой разочарованный в себе и людях, «сломанный» человек «по слабости **прячется в своём театре**, где на каждую собачку **повесил маску человека**, точнее – его упрощённой копии», поскольку «ведь не лает же он с ними, а разговаривает, общается как с человеком и больше всего умиляется, если собаке или попугаю удаётся сказать что-то понятное, похожее на человеческую речь...» Завершаются внутренние монологи Димы открытым вопросом к себе: *«А я? Я люблю животных? И если люблю, то какой любовью?»*, который пока остается без ответа.

Таким образом, в 10 главе Дима полностью преобразуется и становится самодостаточной личностью, которая вполне четко определяет себя и свои воззрения. Отличительной особенностью является даже тот язык, который вырабатывает Дима для описания своих непростых, амбивалентных чувств. Если до этого автор представлял нам смешанные, противоречивые описания чувств и наблюдений героя, то сейчас он завершает взросление своего героя – выдавая ему богатый самодостаточный образный язык, на котором говорит не некий юноша, а молодой литератор. Уже в 11 главе Дима четко определяет то, что находится на охоте ему неприятно и относится к происходящему с брезгливостью, с удивлением и усталостью вспоминая *«с какой радостью приехал сюда две недели назад»* и о том, что *«никогда прежде он не испытывал столь стремительных и неожиданных перемен в своих чувствах»*. Рудашевский представляет историю Димы метафорой: *«Зимовье стало для юноши коконом, из которого он должен был вернуться бабочкой – перевоплощённым человеком. <...> Преображение далось нелегко, заставило страдать, но Дима был согласен страдать ещё больше, только бы преобразиться до конца, без остатка – до того вольно, просторно ему было на пороге нового мира»*.

2.3.2 Открытое заступничество за ворона

Итак, преобразование Димы стремительно разворачивается и приводит к тому, что скрытое противостояние охотникам (Ср. «*Дима чувствовал себя партизаном в тылу врага*») постепенно подводит юношу к первому смелому и мужественному поступку – открытому заступничеству за ворона. Дима вклинивается в разговор охотников, обсуждающих план добычи ворона, и открыто выражает свою позицию: «– *А может, вообще оставить его в покое? – спросил Дима. Он удивился тому, что сказал это спокойно, без волнения. <...> Никогда прежде Дима не позволял себе спорить с дядей*». Дядя встречает его мнение недовольно: «– *Чего? – нахмурился Николай Николаевич. <...> – Это с какой такой стати?*» Между ними происходит перепалка, на протяжении которой Диму все больше одолевает волнение. Начинается она в спокойном тоне и в логическом ключе:

«Дима пожал плечами:

– Он показал, что умный. Значит, заслужил жизнь, разве нет? – Юноша давил ладонями коленки. В волнении приходилось чаще глотать.

– Он заслужил только одно – почётные похороны.

– Ведь мясо уже можно снять. И всё. Он больше не прилетит».

После того, как дядя выходит из себя («– *Самый умный, что ли?*»), Дима переходит в контрнаступление и начинает говорить с охотниками на их языке: «– *Не меня ворон в дураках оставил, – огрызнулся Дима и тут же испугался этих слов. Ему стало мерзко от своего страха*». Дима чувствует свое право на мнение и свое равенство по сравнению с другими охотниками, но дядя подавляет его и указывает на его место в их «мужской» иерархии: «– *Чё ты сказал? – дядя сжал кулаки. <...> Ты чего скулить-то стал? – Он посмотрел на племянника. – Сидел себе и сиди. Не твоё дело, не лезь».*

Дима продолжает гнуть свою линию, но его выпады только злят Николая Николаевича:

«– Раз дело не моё, значит, помогать больше не буду. – Дима говорил тихо, чтобы сдержать дрожь.

– Что?

– Помогать с вороном не буду. Сами ловите.

– Помогать? – **без улыбки хохотнул** дядя.

С каждым словом он становился выше, сильнее. Дима весь сжался. Но заставлял себя смотреть прямо в глаза Николаю Николаевичу.

– Да от тебя помощи, как от говна в дождливую погоду.

<...> В доме было слишком жарко. Диме хотелось выбежать наружу, распахнуть себя навстречу зимней вьюге, выстудить из себя все тревоги.

– **Выпороть бы тебя** как следует. **Выбить городскую дурь**. Может, научишься нормально говорить.

– Ты мне не отец. Я и сам могу...

– **Хрен с маслом ты можешь!** Думаешь, я не видел, как ты ружьё нарочно отвёл? **Жалко стало, да?** И ты мне не сын. С таким сыном только повеситься. От таких, как ты, с твоим нытьём, все эти педики получают. Думаешь, я не видел, как ты на соболя? А? **Бабыми глазами смотрел!** «Он живой, он живой». – Охотник визгливо изобразил голос племянника. – **На охоту он приехал. Умник».**

Диму охватывает психотический приступ, он только и может, что кричать одно и то же, ремарками автор подробно описывает проявление этого приступа и его развитие:

«– **Оставьте ворона в покое**. – Дима встал с раскладушки. Он уже не мог, да и не хотел сдерживать дрожь.

– Сядь, – спокойно ответил Николай Николаевич.

– **Оставьте**, – громче повторил Дима. Его трясло.

– Сядь, говорят!

– **Оставьте!** – закричал Дима. Из глаз потекли слёзы.

– Сдурел орать, что ли?!

Николай Николаевич резко встал, табурет за ним отклонился и – грохнулся навзничь.

– **Оставь!** – глаза застило мутной, красной плёнкой.

Слёзы никак не останавливались. Дима уже не видел ни Артёмыча, ни Витю.

– Тьфу, заладил. Дебил, что ли?

– **Оставь!** – Дима кричал до боли в горле. Хотелось криком вывернуться наизнанку. Выпотрошить, обкорнать, оскопить, выскрести себя самого. В приступе нестерпимого зуда, ненависти он задёргался на месте и только кричал:

– **Оставь!**

– Не ори!

– **Оставь!** – Дима умолял, заставлял себя сказать что-то другое, но из всего вороха мыслей вырывалось только одно слово: – **Оставь!**»

В конце концов, дядя ударяет Диму и приступ успокаивается, внезапность такой реакции достигается Рудашевским с помощью парцелляции: «Дядя сделал быстрый шаг. Размах. Глухой шлепок. Николай Николаевич ударил племянника ладонью. Дима не успел увернуться. Отшатнувшись, споткнулся и упал. Ладонями упёрся в пол: пыль и щепки. Проскулил что-то неразборчивое. Дышал часто, тяжело. Приступ безумия оборвался. Остались боль в щеке и обида. Его всё ещё потряхивало. Николай Николаевич поднял табурет, сел. На племянника не смотрел».

Далее охотники продолжают спокойное обсуждение добычи ворона, не обращая внимания на Диму (Ср. «Охотники вели себя так, будто ничего не произошло»).

Дима понимает, что не может помешать охотникам убить ворона, его нестерпимо мучают кошмары.

2.3.3 Спасение ворона: новые личностные ориентиры

Тем не менее, поутру дядя извиняется перед племянником, чем разряжает гнетущую обстановку: «Юноша вздрогнул, когда Николай Николаевич **неожиданно потрепал его за шею:**

– Ты это... Зря я на тебя. – Дядя **говорил с тихой улыбкой.** – Сам знаешь, с этим вороном. В общем, ничего такого не думай. Это всё в запале. А всё, что я наговорил, – я так не считаю. Всякое бывает. Завтра вместе пойдём, и всё будет хорошо. Добудешь своего соболя, и вся эта. ну, забудется. – **Задумавшись,**

словно не зная, какие слова выбрать, дядя добавил: – *И ты смотри не срывайся так. Припадки у тебя, что ли?*

Дима, улыгнувшись, кивнул. Тут же отругал себя и за эту улыбку, и за этот кивок, но дядя никогда прежде не говорил с ним так тепло, никогда не извинялся перед ним – захотелось чем-то его порадовать, дать повод гордиться».

Польщенный таким вниманием от дяди, Дима тут же оправдывает его («*Николай Николаевич был, в общем-то, не таким уж плохим человеком, хотел для Димы только хорошего, просто это хорошее определял на свой лад и воплощал его, как умел. Ударил не от злости, а потому что растерялся и не знал, как ещё поступить»*), но тем не менее остается верным своим идеям, ведь на самом деле он «*не забыл ни вчерашней ссоры, ни предварявших её размышлений*». Это приводит к тому, что в финале 12 главы неожиданно для других охотников Диме удастся помешать убийству ворона: «*Тишину зимовья разорвал ружейный выстрел, но ещё раньше его окутало странное эхо. Николай Николаевич не сразу понял, что это, а когда понял – вскочил с гневным оскалом*». В 13 главе, освещающей весь поступательный план Димы по спасению ворона, в речи дяди проявляется всё богатство оценочной разговорной лексики, например, она пестрит такими синонимами, как: «выродок», «щенок, мелюзга», «поганец», «паскуда».

Впервые в повести появляются такие мощные выразительные средства, как гипербола и гротеск – с помощью них автор передает непомерный страх Димы перед разозленным дядей: «*Дядя приближался. С каждым шагом он становился выше. Его тело раздувалось. Но больше всего разрастались руки – тяжёлые, залитые бетоном, вместо вен пронизанные стальной стержневой арматурой. Рукава, перчатки растрескались, из-под них показалась грубая рыжая шерсть обозлённого зверя. И только голова охотника оставалась несоразмерно маленькой, с лицом, скорченным в спазмах ненависти, обезображенным гневом.* <...> *Он лязгал, грохотал колоннами ног. От каждого его шага сотрясалась земля, с веток опадал снег.* <...> *На шее Николая Николаевича вскрылись тёмно-жёлтые гнойники. Они раздувались чёрными пузырями. Пузыри лопались,*

и на снег капала густая раскалённая сукровица. <...> Чёрные точки собрались в единое пульсирующее полотно, волной поднимавшееся над Николаем Николаевичем, готовое в любой момент обрушиться на юношу, сжечь его, стоявшие поблизости ели, а следом и всю опушку, весь лес с его соболями, белками, изюбрами. <...> Его лицо загрубело, стало бордовым, покрылось пластинами красного сланца. Полотно из чёрных точек колыхалось над ним, вибрировало, наполняло всё едким шипением, от которого по коже шли мурашки, отравляло воздух гнилостным запахом разложения. Стало по-сумеречному темно <...> Своими гигантскими, тяжёлыми руками вскинул ружьё».

Испуганный Дима решил, что дядя хочет выстрелить в ворона, севшего за его спиной, но понял, что Николай Николаевич целится не в ворона, а прямо в него самого. С этого момента мастерски нагнетенная автором гипербола обрушивается в литоту, представляя того же дядю мизерным и жалким: «В этот момент всё изменилось. <...> Дима увидел перед собой **слабого одинокого человека. Маленького и злого. Куда меньше, чем он сам. И даже меньше, чем ворон.** Всё это было глупо, нелепо. **Маленький** Николай Николаевич стоял с ружьём. Из его приоткрытого рта стекала слюна, оставшаяся на губах после крика. <...> Николай Николаевич поднял кулаки. Свои **крохотные, неуклюжие** кулаки». Таким образом, Дима понял, что одержал победу, а Николай Николаевич понял, что проиграл.

Автор запечатлевает триумф Димы олицетворениями и метафорой: «*И казалось, что время обернулось вспять и снег поднимается с поляны назад, в сугробы облаков. И поднимаются срубленные деревья, и оживают убитые звери. И всё устремляется к единому светлому началу, к тому мгновению подлинного чуда, когда в холодной пустыне мироздания впервые распустился цветок жизни*».

Последующие дни охоты Дима «думал о том, что хочет знать как можно больше о природе, но не для того, чтобы владеть ею», ведь «власть – это всегда одиночество», а он выбирает «знать, чтобы понимать и самому становиться больше, окружая себя чудесным разнообразием жизни».

Финал повести украшают новые внутренние монологи Димы – метафоричные, парадоксальные и жизнеутверждающие. Первый из них – об одиночестве: *«Человеку одиноко. Мы оказались на необитаемом острове среди холодных волн космоса. Нас окружают друзья, но они слабее нас, и мы сделали их рабами. Едим, заставляем работать. Живём в комфорте. Сытые. Но одинокие. А ведь у нас хватит и сил, и ума, чтобы жить вместе на равных – широко и счастливо. Интересно, что бы на это сказала мама?»*. Второй – его примирение с охотниками: *«В общем-то, они все не такие плохие. Даже дядя... Обыкновенные люди. Нет, не плохие. Просто у них не было шанса стать хорошими. Жизнь от них спрашивала другое. Им приходилось отвечать. И не было сил о чём-то думать»*. После обособления от общества охотников он вполне закономерно больше не общается с дядей, но начинает иногда общаться с Артемычем и с наиболее подходящим для него – Витей, который рекомендует ему «одну из оборванных книг», где Дима с удивлением встречает цитату, которая совпадает с *«его собственными, ещё не сформулированными мыслями»*. Дима наконец достигает гармонии с собой и внешним миром и делится с Витей своими планами на ближайшее будущее:

«– Хорошо бы вернуться сюда весной. Посмотреть, как всё просыпается от зимней спячки, – промолвил юноша.

– Да, оно того стоит, – кивнул Витя.

– Значит, вернусь. Быть может, не сюда, но – в тайгу. Для меня всё только начинается.

– Это точно, – усмехнулся Витя, не совсем понимая, о чём говорит Дима».

Таким образом, в лице Вити юноша находит в суровом «мужском» охотничьем мире новую дружественную фигуру, способную принимать его и не желающую его переделать, а потому и новые ориентиры. Теперь, как ни странно, Дима становится взрослым, личностью, «настоящим» мужчиной, принимающим мир и себя в этом мире.

Выводы

По итогам проведенного анализа повести «Ворон» можно сделать следующие выводы относительно средств языковой выразительности, которые использует ее автор. Средства выразительности, которыми изобилует данный художественный текст, затрагивают разные языковые уровни. Их можно разделить на лексические средства выразительности (тропы) и синтаксические средства выразительности (фигуры речи).

Из лексических средств выразительности автор отдает преимущественное предпочтение сравнениям и метафорам, которые часто делает развернутыми. Это помогает ему доступно и образно передать то или иное состояние своего героя, ассоциативный ход его мыслей, а также достичь идентификации своего главного героя с читателем не традиционным путем повествования от первого лица, а используя в повествовании от третьего лица ассоциативное представление художественного пространства глазами главного героя. Из синтаксических средств выразительности для данной повести наиболее характерно использование парцелляции и анафоры, что говорит о близости текста к такому литературному направлению, как импрессионизм. Указанные фигуры речи помогают автору передать эмоциональный накал в тех сюжетных эпизодах, где его герой переживает острые психологические состояния, делает повествование субъективным и эмоциональным. Кроме этого, автор ключевым приемом автора является антитеза: постоянное использование антитез в данной повести выявляет основной конфликт произведения и его трансформацию по мере повествования, а также наполняет художественное пространство повести особой философией. В финале повести автор обостряет конфликт между главным героем и его антагонистом дядей путем развертывания гиперболы и гротеска, который в итоге оборачивается в литоту, тем самым знаменуя победу Димы над Николаем Николаевичем.

Стоит также отметить, что большое значение автор придает функционально-стилевой и эмоционально-экспрессивной окраске используемых им языковых единиц, что в результате позволяет ему не только создавать оригинальные, «свежие» и точные эпитеты, сравнения и метафоры, но и реализовывать сложные тропы – например, иронию или сарказм, а также привносить в текст особую языковую игру, основанную на смешении стилей (преимущественно: в речи персонажей). Указанные средства выразительности также составляют основу данного художественного произведения и относятся к характерным приемам данного автора. Наиболее яркими фрагментами повести являются публицистические вставки внутренних монологов главного героя, которые к финалу повести становятся все более выразительными и целостными и, в конце концов, определяют Диму как созревшую личность и литературно одаренного человека.

Заклучение

В результате данной работы была предпринята попытка разрешить несколько актуальных теоретических проблем, свойственной изучению и созданию детской литературы в целом. Во-первых, было комплексно рассмотрено содержание понятия детской литературы, а также многогранно исследована история становления отечественной детской литературы – начиная с момента ее зарождения как жанра в Киевской Руси и заканчивая современными реалиями. В результате этого были выявлены общие видовые особенности детской литературы, сложившиеся на протяжении ее многовековой истории: нацеленность на знакомство с миром для младших читателей, а также на возможное наблюдение за собой, что носит скорее воспитательный характер, для более старших читателей. Таким образом, акцент подростковой литературы смещен на состояния, переживания и поведение персонажа, которое с нормальной читательской реакцией идентификации себя с героем представляет подростку пережить опыт персонажа и присвоить его себе с последующим принятием или отторжением в своей реальной жизни. Было сделано наблюдение, что как в одном и том же произведении (особенно если речь идет о серии книг), так и в разных произведениях сюжетное наполнение логично меняется по мере взросления персонажа и читателя.

Во-вторых, было предложено определение возрастных рамок читателей детской литературы с последующим дроблением обобщенного детско-юношеского возраста на отдельные внутривидовые группы ее читателей, обусловленные в первую очередь возрастной психологией и психологией развития. В связи с этим был упомянут и охарактеризован феномен детско-взрослой кроссовер-литературы, что не только является современной тенденцией в литературе в целом, но и на данный момент представляет собой отдельный сегмент на книжном рынке.

В-третьих, были проанализированы особенности интерпретации художественного текста, рассчитанного на детей, в том числе упомянута многомерность и неоднородность мира художественного произведения, который

в детской литературе должен быть гармонизирован как с точки зрения организации его структуры, так и точки зрения его эстетического воздействия на читателя. Для достижения этой цели авторы используют различные композиционные приемы для размещения необходимых смысловых акцентов – так, например, художественная деталь является важным показателем авторского стиля, поскольку несет в себе существенные смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку, одновременно с этим оставляя простор для множественной интерпретации текста читателем. Кроме этого, было раскрыто функциональное значение использования в художественном тексте языковых образных средств, с помощью которых не только создается художественный образ, но и по-особому организуется авторская речь – в результате чего художественный мир произведения насыщается эмоционально через большое количество подтекстов, чаще всего связанных непосредственно с состояниями и переживаниями героя, что приобретает еще большую актуальность в случаях изучения детско-юношеской литературы.

На основе теоретической части работы был проведен и представлен подробный оригинальный лингвистический анализ повести Е. Рудашевского «Ворон», являющейся современным произведением для подростков и относящейся скорее к кроссовер-литературе. В результате анализа были сделаны выводы об авторских средствах языковой выразительности, среди которых встречаются как лексические (тропы), так и синтаксические (фигуры речи). Среди тропов в тексте доминируют сравнения и развернутые метафоры, которые используются автором для описания меняющегося состояния своего героя, а также плавного и одновременно с этим парадоксального течения хода его мыслей, что зачастую, в определенных своих элементах, напоминает такой литературоведческий прием, свойственный взрослой литературе, как «поток сознания». Таким образом, кроме всего, автор достигает читательской идентификации с героем в повествовании от третьего лица. Среди фигур речи в тексте доминируют парцелляции и анафоры, которыми автор умело расставляет смысловые акценты и усугубляет эмоциональный накал в тех сюжетных эпизодах,

где его герой переживает острые психологические состояния, а также антитезы, которые постоянно подчеркивают основной конфликт произведения и обнажают его трансформацию по мере повествования. Кроме этого, особое значение в своем тексте автор придает функционально-стилевой и эмоционально-экспрессивной окраске слова, что в том числе позволяет ему реализовывать сложные тропы – например, иронию или сарказм, а также каламбур в речи своих персонажей. Наиболее мощными и грандиозными средствами выразительности в данной повести можно назвать такие фигуры речи, как гипербола и литота, которые используются автором реже потому, что фиксируют только самые важные точки напряжения в сюжете. Уникальная авторская находка – гипербола на грани с гротеском, в итоге разворачивающаяся в литоту – логично приходится на финал повести, хотя характеризует автора в целом как литературного мастера психологического жанра.

Таким образом, на основе анализа повести Е. Рудашевского «Ворон» можно сделать несколько выводов. Во-первых, можно подтвердить, что это произведение является действительно значимым элементом современной литературы и настоящей находкой для читателя любого возраста и образования, поскольку его текст на любом уровне организации составлен безукоризненно и вопреки сложным языковым приемам читается и воспринимается абсолютно естественно. То есть данную повесть можно и даже необходимо рекомендовать для прочтения как современным подросткам, так и их родителям. Во-вторых, проведенный комплексный анализ повести с точки зрения ее текста и структуры в целом подтверждает гипотезу нашего исследования о том, что особенности психоэмоционального мира подростка закладываются авторами в определенные смысловые и функциональные характеристики эмотивных лексических единиц, что свободно выявляется благодаря работе литературоведа.

Список использованной литературы

1. Актуальные проблемы детской литературы и читательского развития юного поколения: материалы Межвуз. науч.-практ. конф. (Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 23 марта 2011 г.) / [сост. А. С. Матвеева ; науч. ред. Г. А. Иванова, Л. Я. Зиман]. – Москва : Рус. школ. библ. ассоц., 2011. – 167 с.
2. Арзамасцева, И. Н. Детская литература : учебник / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 8-е изд., испр. – М. : Изд. центр «Академия», 2012. – 576 с.
3. Аскарова, В. Я. Динамика концепции российского читателя (конец XX – начало XXI в.) / В. Я. Аскарова. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств; Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2003. – 426 с.
4. Бабушкина, А. П. История русской детской литературы / А. П. Бабушкина. – М. : Учпедгиз, 1948. – 480 с.
5. Беленькая, Л. И. Ребенок и книга : о читателе восьми-девяти лет / Ленина Ильинична Беленькая. – [2-е изд.]. – [М. : ВЦХТ, 2005]. – 144 с.
6. Бестужев-Лада, И. Окно в мир: размышления социолога о необходимости традиций семейного чтения вслух / И. Бестужев-Лада // Библиотекарь. – 1986. – № 3. – С. 40.
7. Болдырев Н.Н. Роль интерпретирующей функции в формировании языковых категорий // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006 г. – № 3. – С. 5-14.
8. Блонский, П. П. Мои воспоминания / П. П. Блонский. – М.: Педагогика, 1971. – 174 с.
9. Виноградов В.В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. N 3. 1975. - С. 259-272.
10. Волшебный свет детской литературы. Детская литература в контексте мировой культуры и обучения РКИ / Л. Розбодова, Е. А. Васильева и др. Praha: univerzita Karlova Pedagogicka fakulta, 2019. – 436 с.
11. Галактионова, Т. Г. Приобщение школьников к чтению: феномен открытого образования: науч.-метод. материалы / Т. Г. Галактионова. – СПб.: Кн. дом, 2008. – 200 с.

12. Гетманская Е.В. Образовательная функция детской литературы в фокусе западных исследований // Педагогика и психология образования. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatel'naya-funktsiya-detskoy-literatury-v-fokuse-zapadnyh-issledovaniy>

13. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. – Изд-во МГУ, 1989. – 172 с.

14. Демьянков В.З. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / Отв. редакторы: Е.С.Кубрякова, Т.Е.Янко. – М.: Языки славянской культуры, 2001. С.309-323.

15. Детская литература: учебник / под ред. Е. Е. Зубаревой. – М. : Высшая школа, 2004. – 551 с.

16. Добрынина, Н. Е. Изучение читателей – детей и подростков в России XIX–XX вв. : учеб. пособие. – М. : Школ. б-ка, 2006. – 144 с.

17. Каптерев, П. Ф. Подражание детей книжным героям и подвигам / П. Ф. Каптерев // Воспитание и обучение. – 1893. – № 4. – С. 121–129.

18. Каптерев П.Ф. О природе детей: Избранное / Составители, вступительная статья М.В. Богуславский, К.Е. Сумнительный – М.: Издательский дом «Карапуз», 2005. – 288 с.

19. Карасик В.И. Языковая спираль: ценности, знаки, мотивы. М., Гнозис, 2019

20. Кирчанов, М. В. Психоистория: история и основные направления исследовательской деятельности [Электронный ресурс] / М. В. Кирчанов // Бим-Бат Борис Михайлович. – Режим доступа: [http:// www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1523&binn_rubrik_pl_articles=112](http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1523&binn_rubrik_pl_articles=112)

21. Ковалевская Наталья Ивановна, Петрова Людмила Ивановна Гендерные различия читательских предпочтений подростков // Труды БГТУ. Серия 4: Принт-и медиатехнологии. 2018. №1 (207). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-razlichiya-chitatelskih-predpochteniy-podrostkov>

22. Колодина Н. И. Художественная деталь как средство текстопостроения, вовлекающее читателя в рефлексивный акт: дисс. канд. филологических наук: 10.02.19 / Колодина Нина Ивановна. – Тверь, 1997. – 193 с.
23. Кон, И.С. Детство как социальный феномен [Текст] / Игорь Семёнович Кон // Журнал исследований социальной политики. – 2004. – Т. 2, № 2. – С. 151–175
24. Крапивин, В. П. Золотое колечко на границе тьмы // Повести / В. П. Крапивин. – М.: Центрполиграф, 2001. – 487 с.
25. Кутейникова Н. Е Проблемы изучения детско-подростковой литературы в контексте современного образования в школе Режим доступа: <https://blog.selfpub.ru/age-rate> возрастной рейтинг книг
26. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.» – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с
27. Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 824 с.
28. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения// Вопросы литературы. – 1968. – №8.
29. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
30. Лотман, Ю. М. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 399 с.
31. Любимов, Н. Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний / Н. Любимов. – М.: Яз. славян. культуры, 2000. – Т. 1. – 277 с.
32. Макаренко, А. С. О детской литературе и детском чтении : статьи, рецензии, письма / А. С. Макаренко. – М. : Детгиз, 1955. – 184 с.
33. Маслинская С.Г. Нужен ли детский писатель? (к истории становления советской детской литературы) // Детские чтения. 2014. №2 (6). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nuzhen-li-detskiy-pisatel-k-istorii-stanovleniya-sovetskoy-detskoj-literatury>
34. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль; пер. с фр., вступ. ст., ред. и

имеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.

35. Мяозтс О.Н. Конфликт отцов и детей: для кого пишут детские книги и кто их читает? // Детские чтения. 2014. № 2(6). С. 170–183.

36. Одинцов В.В. Стилистика текста. М., Наука, 1980. – 263 стр.

37. Полозова Т.Д. Русская литература для детей: учеб.пособие. М.: Academia, 1997. С.23-38.

38. Пономарева, В. Русское женское образование в XVIII – начале XX в.: приобретения и потери [Электронный ресурс] / В. Пономарева, Л. Хорошилова. – Режим доступа: <http://www.tellur.ru/>.

39. Путнин Ф.В. Деталь художественная / В.Ф. Путнин //Литературный энциклопедический словарь. – М.: Прсвещение, 1987. – 851 с.

40. Реан А. А. Психология детства/ Реан А. А. – СПб: „Прайм-ЕВРО-ЗНАК”, 2003. – (Серия „Мэтры психологии”) – 368 с.

41. Рубакин, Н. А. Этюды о русской читающей публике // Избранное / Н. А. Рубакин. – М., 1975. – Т. 1. – С. 33–104.

42. Сахарова А.В. Языковая личность в пространстве коммуникативной реальности: в поисках парадигмы исследования // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-lichnost-v-prostranstve-kommunikativnoy-realnosti-v-poiskah-paradigmy-issledovaniya>

43. Сетин, Ф. И. История русской детской литературы : конец X – первая половина XIX века / Федор Иванович Сетин. – М. : Просвещение, 1990. – 303 с.

44. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: [энциклопедический справочник] / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. — М. : Intrada, 1996. — 319 с.

45. Степанов Ю.С. Французская стилистика (в сравнении с русской) М.: Эдиториал УРСС, 2003.

46. Теняню Ю. П. Познавательная функция и структура художественного образа в эстетической концепции А. А. Потебни / Ю. П. Теняню // Вопр.

философии. – 2016. – № 8. – С. 100–111.

47. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. – М : Просвещение, 2018. – 429 с.

48. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

49. Фельдштейн, Д. И. Детство как социально-психологический феномен и особое состояние развития [Текст] / Д. И. Фельдштейн // Вопросы психологии. – 1998. – № 1. – С. 3–19

50. Хеллман, Б. Сказка и Быль: История русской детской литературы. – Новое литературное обозрение, 2016. – 560 с.

51. Чуковский К.И. От двух до пяти. Живой как жизнь. М., 1968. - 608 с.

52. Шапошников, А. Е. История чтения и читателя в России XIX – XX вв.: учеб.-справ. пособие для б-к всех систем и ведомств / А. Е. Шапошников. – М.: Либерейя, 2011. – 80 с.

53. Щеглова, С. Н. Социология детства [Текст] / С. Н. Щеглова. – М. : Институт молодежи, 1996.

54. Щуркова Е. Н. Воспитание: новый взгляд с позиций культуры [Текст] / Е. Н. Щуркова. – М., 199 с.

55. Эриксон, Э. Г. Детство и общество [Текст] / Эрик Г. Эриксон ; пер. и науч. ред. А. А. Алексеев. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Речь, 2015. – 415 с.

56. Falconer R. The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership. NY, 2009. (Series: Children's literature and culture; 57)

57. Masson S. Crossover novels. April 8, 2009. URL: <http://writerunboxed.com/2009/04/08/crossover-novels/>

58. McDowell M. Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences // Children's Literature in Education. 1973. March. Vol. 4. Issue 1. Pp. 50-63

Источники:

1. Рудашевский Е. Ворон. – Компас Гид, 2017. – 150 с.