

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

(наименование института полностью)

Кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика»
(наименование)

45.03.01 Филология

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Отечественная филология (русский язык и русская литература)
(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

на тему «Апокалиптические мотивы в русской литературной сказке XXI века»

Студент Е. А. Вилкова
(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент, М. Г. Лелявская
(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

Тольятти 2020

Аннотация бакалаврской работы

Бакалаврская работа Екатерина Александровны Вилковой выполнена на тему «Апокалиптические мотивы в современной детской литературе (на примере творчества А. Егорушкиной и А. Ремез)». Объектами исследования были выбраны сказки А. Егорушкиной «Настоящая принцесса и Бродячий Мостик» (2003), «Настоящая принцесса и Летучий Корабль» (2004), «Настоящая принцесса и Снежная Осень» (2005), «Настоящая принцесса и Наследство Колдуна» (2014). И сказки А. Ремез (в соавторстве с Н. Колотовой) «Стражи белых ночей» (2016), «На коньках во Неве, или Мышь в рукаве» (2009). Предмет исследования составили апокалиптические мотивы в произведении, особенности петербургского текста, апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в современной детской литературе.

Цель бакалаврской работы состоит в том, чтобы охарактеризовать Апокалипсис и апокалиптику как литературный жанр, проявляющийся в детской литературе и выявить общие апокалиптические мотивы в сказках А. Егорушкиной и А. Ремез в аспекте петербургского текста.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: дать определение понятию «сказка», рассмотреть особенности и отличия авторской (литературной) сказки; изучить проявление петербургского текста в русской литературе; рассмотреть вопрос определения апокалиптических мотивов в русской литературе, выявить основные тенденции проявления подобных мотивов в литературе и присущие им особенности языковой выразительности; провести выборку примеров апокалиптических мотивов из цикла сказок А. Егорушкиной «Настоящая принцесса». Провести выборку примеров апокалиптических мотивов из и из сказок А. Ремез (в соавторстве с Н. Колотовой) «Стражи белых ночей», «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве». Классифицировать апокалипсические мотивы в творчестве А. Егорушкиной и А. Ремез.

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы, включающего 50 источников.

Основные результаты исследования:

1. В прозе А. Егорушкиной и А. Ремез выражаются и художественно воплощаются апокалиптические предчувствия и символы, формируя персоналистические образы художественного апокалипсиса.

2. Целостный образ Петербурга формируется как апокалиптический символ, как национальный аспект новозаветного откровения о Конце Света. Исторический процесс художественно осваивается и литературно воплощается в традициях мистерии и апокалиптики.

3. Конец света в русской апокалиптической прозе (в данной детской литературе) раскрывается в символах: предзнаменованиях, пророчествах как вестничестве, символах опустошения, безлюдья на улицах, из пустоты площадей и проспектов Петербурга, безысходности, образе темноты.

4. В произведениях А. Ремез и А. Егорушкиной отражение части христианского предания было настолько точным и детальным, что при анализе можно было делать выводы о региональных особенностях Петербургской прозы.

5. Для реалий русской культуры XXI века свойственны напряжённое отношение к быстро изменяющейся действительности, влияющий на детей в городе, эсхатологические предчувствия грядущей катастрофы.

6. Мотив апокалипсиса в петербургском тексте, несомненно, вступает во взаимодействие с мотивом проникновения тёмных сил в человеческую жизнь.

Результаты проведенного исследования были обсуждены на международных и всероссийских конференциях в Тольятти, Москве и Санкт-Петербурге.

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1 Теоретическое обоснование апокалиптических мотивов в современной детской литературе	11
1.1 Литературные сказки как особый текст	11
1.2 Образ Петербурга в русской литературе и «петербургский текст»	15
1.3 Апокалипсические мотивы в русской литературе.....	21
Глава 2 Практическое обоснование апокалиптических мотивов в современной детской литературе	29
2.1 Апокалипсические мотивы в произведениях А. Егорушкиной.	29
2.2 Апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в творчестве А. Егорушкиной.....	36
2.3 Апокалиптические мотивы в произведениях А. Ремез.....	43
2.4 Апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в творчестве А. Ремез	51
Заключение	62
Список используемой литературы и используемых источников.....	65
Приложение А. Внеклассное мероприятие	69

Введение

Апокалипсис переводится с древнегреческого языка, как «откровение». Это название находится в пророческой Богодухновенной книге Апостола Иоанна Богослова о судьбах мира и человечества. Для изучения этого аспекта мы опирались на Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Можно назвать таких исследователей в данной области, как Т. Альтицер, С. С. Аверинцев, А. Н. Варламов. Осмысление данной проблемы в тематике современной детской литературы не проводилось, что определяет актуальность данного исследования.

Были даны основные определения литературной сказки (Т. В. Доброницкая), петербургского текста (Н. П. Анциферов), апокалиптический мотивов (Т. Альтицер).

В настоящее время апокалиптические мотивы в русской литературе изучены достаточно полно, в отличие от изучения подобных мотивов в детской литературе. Поэтому это исследование является актуальным, что обуславливается возросшим на сегодняшний день интересом людей к апокалиптическим пророчествам и, в частности, детей к образам мистического и воплощённого фантастического в сказке, связанного с ощущением конца света и борьбой зла и добра.

Апокалиптическая тематика прослеживается уже в творчестве русских писателей XIX в. У Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, в особенности у символистов – А. Белого, Д. С. Мережковского. В отечественной литературе XIX–XX вв. появились апокалиптические петербургские тексты, основанные на предсказании гибели северной столицы.

Современная литература отражает состояние Петербурга, стремительно изменяющегося во времени от образа юного, ювенильного города к образу города–старика. Тем не менее, это всё ещё город, который аккумулировал в себе особенности культуры и быта многих итальянских, голландских, германских художников, архитекторов и скульпторов; город, который был и

остаётся архитектурным и литературным памятником национальной культуры. Нами утверждается идея индивидуальности города, а именно – идея особенности Санкт-Петербурга. Нет другого города в России, по отношению к которому было бы сделано столько пророчеств, предсказаний и заклинаний.

Для подтверждения этого мы обращаемся к творчеству А. Егорушкиной и её циклу сказок «Настоящая принцесса» и А. Ремез (в соавторстве с Н. Колотовой) и двух её сказок: «Стражи белых ночей», «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве».

Творчество А. Егорушкиной и А. Ремез недостаточно изучено. Мы рассматриваем их общность благодаря аспекту петербургского текста, который является ключевым в их произведениях.

В настоящем исследовании на материале детской литературы XXI в. А. Егорушкиной и А. Ремез выделяются основные апокалиптические мотивы в произведениях и апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в их творчестве. Обозначенный аспект составил **актуальность** работы.

Объектом исследования являются апокалиптические мотивы в современной русской сказке.

Предметом исследования выбраны сказки: А. Егорушкиной «Настоящая принцесса и Бродячий Мостик» (2003), «Настоящая принцесса и Летучий Корабль» (2004), «Настоящая принцесса и Снежная Осень» (2005), «Настоящая принцесса и Наследство Колдуна» (2014). И сказки А. Ремез (в соавторстве с Н. Колотовой) «Стражи белых ночей» (2016), «На коньках во Неве, или Мышь в рукаве» (2009).

Цель бакалаврской работы состоит в том, чтобы охарактеризовать Апокалипсис и апокалиптику как литературный жанр, проявляющийся в детской литературе и выявить общие апокалиптические мотивы в сказках А. Егорушкиной и А. Ремез в аспекте петербургского текста.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Дать определение понятию «сказка», рассмотреть особенности и отличия авторской (литературной) сказки.
2. Изучить проявление петербургского текста в русской литературе.
3. Рассмотреть вопрос определения апокалиптических мотивов в русской литературе, выявить основные тенденции проявления подобных мотивов в литературе и присущие им особенности языковой выразительности.
4. Провести выборку примеров апокалиптических мотивов из цикла сказок А. Егорушкиной «Настоящая принцесса».
5. Провести выборку примеров апокалиптических мотивов из сказок А. Ремез (в соавторстве с Н. Колотовой) «Стражи белых ночей», «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве».
6. Классифицировать апокалиптические мотивы в творчестве А. Егорушкиной и А. Ремез.

Для решения поставленных задач были использованы различные **методы исследования**. Общетеоретические методы анализа и синтеза позволили провести наблюдение над содержанием научных источников, проанализировать точки зрения ученых, определить базовые понятия. Так был собран и обобщен теоретический материал по отмеченной проблеме и сделаны выводы по теоретической части курсовой работы. Метод сплошной выборки примеров из выбранных нами сказок позволил обнаружить примеры использования апокалиптических мотивов в аспекте петербургской темы в сказках и проанализировать их. Метод классификации и типологизации мифологических, апокалиптических мотивов применялся для распределения отобранных примеров по ряду параметров.

Материалом для исследования послужили примеры употребления апокалиптических мотивов в творчестве А. Егорушкиной и А. Ремез. В

результате анализа были проанализированы 4 сказки из цикла «Настоящая принцесса» и 2 сказки А. Ремез.

Научная новизна и теоретическая значимость работы заключается в том, что удалось проанализировать роль апокалипсических мотивов в творчестве современных авторов, выявить общие тенденции в описании Петербурга.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Новозаветный Апокалипсис нашёл отражение в разных видах искусства: иконопись, живопись, книжные миниатюры, графика, литература. А позднее его мотивы образовали собой апокалиптический метатекст – систему образов и символов, который развивался до нынешнего времени.

2. Апокалиптические петербургские тексты появились в XIX в. и находят своё отражение в произведениях XXI в., что доказывают сказки А. Егорушкиной и А. Ремез.

3. Апокалиптические мотивы в сказках А. Егорушкиной связан с образом зла, который концентрируется в образе антагониста и его глобальных идей по поводу уничтожения мира, потом всего мироздания и порабощения людей.

4. Апокалиптические, эсхатологические мотивы в сказках А. Ремез связаны с легендарной, пророческой составляющей самого города. Петербург, как никакой другой город, собрал вокруг себя огромное количество пророчеств, заклинаний, благодаря собственной неоднозначности, аномалиям и культурной ценности.

5. Мотивы конца света, реализуемые в произведениях по-разному, имеют общие аспекты проявления: в параллелизме эсхатологического состояния и городского пейзажа; в психологическом состоянии героев; в апокалипсических символах, пророчестве и предзнаменованиях; в образе зла, разрушителя и т.д.

Практическая значимость бакалаврской работы заключается в том, что её материалы и результаты могут быть использованы на занятиях по русскому языку и литературе в школе и вузе.

Апробация исследования проведена на внеклассном мероприятии (6 класс) в период прохождения педагогической практики в МБУ «Школа» №75.

Результаты проведённого исследования были обсуждены на конференциях (приложение 1):

1) Научно-практическая конференция «Студенческие дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, 2018);

2) I Международная научная конференция студентов и школьников «Язык и культура»: взгляд молодых (мероприятия Кирилло-Мефодиевского фестиваля славянских языков и культур г. Москва, 23–25 мая 2018г.);

3) XXVI Международной научной конференции студентов, аспирантов молодых ученых «Ломоносов» (г. Москва, 9 – 13 апреля 2018 г.);

Научно-практической конференции «Студенческие дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, 2019 г.);

4) Всероссийской студенческой научно-практической междисциплинарной конференции «Молодежь. Наука. Общество» (г. Тольятти, 2019 г.);

5) XXII открытой конференции студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, 15–19 апреля 2019 г.).

6) Научно-практической конференции «Студенческие дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, 2020 г.);

7) III Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки».

Результаты бакалаврской работы опубликованы в виде статей:

1. Цветовые эпитеты в русских авторских сказках XIX-XXI вв. в электронном сборнике студенческих работ Всероссийской студенческой

научно-практической междисциплинарной конференции «Молодежь. Наука. Общество» (г. Тольятти, 2018 г.);

2. Цветовые эпитеты в сказке А. Погорельского «Чёрная курица, или Подземные жители» в сборнике научных трудов научно-практической конференции «Дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, 2019 г. Сборник в печати);

3. Цветовые эпитеты в русских авторских сказках XIX-XXI вв. в общих материалах Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2018» (г. Москва, 2018 г.);

4. Семантика сравнений в сказках для детей в общих материалах I Международной научной конференции студентов и школьников (г. Москва, 2018).

5. Образ Санкт-Петербурга в современной литературной сказке в общих материалах XXII Открытой конференции студентов-филологов в СПбГУ (г. Санкт-Петербург, 2019 г.).

6. Апокалипсические мотивы в современной детской литературе в сборнике научных трудов научно-практической конференции «Дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, 2020 г. Сборник в печати);

7. Нравственность в современной детской литературе (на примере цикла сказок А. Егорушкиной «Настоящая принцесса») в материалах III Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки» (г. Тольятти, 2020 г. Сборник в печати).

Структура бакалаврской работы подчинена логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы, который насчитывает 50 источника. Общий объем бакалаврской работы составляет 71 страницу.

Глава 1 Теоретическое обоснование апокалиптических мотивов в современной детской литературе (в аспекте петербургского текста)

1.1 Литературные сказки как особый текст

Текст – это любая речь, не только графически записанная, но и устная. Эту точку зрения разделяют такие литературоведы, как Б. Н. Головин (1997), А. А. Акишина (1979), В. И. Сахарный (1991). В настоящей работе мы будем использовать определение В. Н. Ярцевой, представленное в «Лингвистическом энциклопедическом словаре», где текст представляется как «объединённая смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность» [Ярцева 1998: 507].

Художественная литература – вариативная разновидность языка и текста. Жанр художественного произведения – это способ, который выбирает автор, чтобы общаться с читателями. В этой системе сказка является одним из способов автора общаться с детьми, реже со взрослыми.

Термин «сказка» впервые встречается в семнадцатом веке как значение устного творчества, для которого характерен вымысел. До середины девятнадцатого века сказки оставались уделом низшего класса и детей и многие из них, издающиеся в это время, были переделаны под вкусы того времени. Заметно, что в людях начинает просыпаться интерес к национальному творчеству, как к произведениям, в которых кроется понимание истинной «русской души». Строится мифическая школа, которая на материале фольклора изучала историю самобытности русского народа.

Сказка – особый текст, обладающий не только образными системами, культурной значимостью и идейно-художественным своеобразием, но и особенностью языковых средств оформления текста.

В. Я. Пропп в своём собрании трудов «Русская сказка», приводит неоднозначные характеристики определения: во-первых, сказка относится к повествовательному жанру (благодаря корню -каз-. Например: чеш. казати; указать, показать); во-вторых, сказка является абсолютным вымыслом – «сказки небылые» [Пропп 1984: 36]. А А. И. Никифоров, фольклорист XX века, в книге «Сказка и сказочник» называет сказку «устным рассказом, бытующим в народе ради развлечения, имеющую в основе содержания необычные события» [Никифоров 2008: 20].

Лингвисты, такие как В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, стремятся доказать, что в сказке, помимо абсолютного вымысла, может отражаться визуализация национальной картины мира, народа, эпохи. Они пытаются понять, как в сказочной действительности может воплотиться окружающая действительность.

В настоящей работе мы будем использовать определение Н. А. Добролюбова из работы «Народные русские сказки». Он определяет, что в сказках содержится истинное отношение народа к жизни, их характер и жизненный уклад, призывает собирать сказки для того, чтобы «по преданиям народным могла вырисовываться живая физиономия народа, сохранившего эти предания» [Добролюбов 1858: 5]. И опираться на хрестоматийные работы Э. В. Померанцевой «Русская народная сказка» (1963) и Н. М. Ведерниковой «Русская народная сказка» (1975).

По тематике и стилистике можно разделить сказки на несколько групп:

1. Сказки о животных. «Естественная группа разножанровых произведений, объединённые по признаку, что главными действующими героями являются животные» [Пропп 1984: 351]. В сказках человек играет либо второстепенную роль, либо образ человека аллегорично передаётся через животных. В этом виде сказок обычно нет очевидного разделение на положительных и отрицательных персонажей: каждый герой имеет определённую черту, чаще традиционную, аллегорическую.

2. Волшебные сказки. Вид народной художественной прозы, «пронизанный высокими идеалами и стремлением к чему-то возвышенному» [Пропп 1984: 194]. В основе сюжета, как правило, рассказ о какой-либо потере, и обретение этого путём прохождения через испытания при помощи волшебных предметов и помощников. Кульминацией волшебной сказки является бой доброго героя со злым (антагонистом). По В. В. Проппу помимо вредителя и героя, функции героя в сказке дополняются также дарителем волшебных предметов, помощником, царевной (чаще реализуемой через её потерю), её отец – царь (отправитель) и ложный герой [Пропп 1984: 204]. Мотив о содействии волшебных помощников в жизни людей существовал со времён обожествления природы, как мечта.

3. Бытовые сказки. Они воспроизводят в художественной речи обыденную жизнь. Конфликт в сказке часто состоит в столкновении положительного героя, обычного работяги, и негативного героя, который обладает определённой порочной чертой характера, осуждаемой автором – алчность, злость, зависть, лень. Схожими с бытовыми сказками являются авантюрные сказки, в основе сюжета которых лежит противостояние героя и отрицательного персонажа посредством силы, ловкости и хитрости, но без применения какой-либо магии.

Авторская (литературная) сказка возникла на основе этих традиций. Авторская сказка, как и народная, делится на группы (сказки о животных, волшебные, бытовые и т.д.), может описывать «вымышленные события, конфликтом которых будет являться противостояние добра и зла», может иметь в сюжете какие-либо «волшебные мотивы», а может «не иметь ничего волшебного» [Лупанова 1981: 125]. В своей работе «Русская литературная сказка XX века» Л. В. Овчинникова также говорила, что русская литературная сказка восприняла то, что было выработано фольклором – духовным опытом людей, идеалы и культурные надежды о мире, народе, о добре и зле. Всё это воплотилось в особом видении мира, и особом тексте литературной сказки [Овчинникова 2001: 54]

Авторская сказка, в отличие от народной:

1) лишена строгого строения (может быть написана как в виде повести, так и в виде сказочного рассказа);

2) в авторскую сказку включены элементы реального, настоящего; авторская сказка была создана благодаря одному человеку;

3) в литературной сказке может быть создан несчастливый конец, в то время как в народной – счастливое окончание приключения становится главной наградой герою за пережитые приключения и испытания;

4) авторская сказка почти всегда больше по объёму, потому что первоначально записывалась графически, в то время как народное творчество создавалось в основном устно;

5) время создания авторской сказки достоверно известно и может быть определено по элементам времени в тексте;

6) в авторской сказке образ героя индивидуализирован, хотя иногда они могут заимствовать типичные образы из народных сказок;

7) Т. В. Доброницкая отмечает в авторской сказке, по сравнению с народной, «большую эмоциональность и живость языка» [Доброницкая 1980: 12];

Народная и литературная сказки связаны друг с другом исторически. Народная долгое время подвергалась литературной обработке, а многие современные авторские сказки корнями уходят в народные традиции. Современная авторская сказка является совершенно самостоятельным произведением с неповторимым художественным миром.

Также различаются авторские сказки «для детей» и «для взрослых». Их главное отличие не столько в идее или тематике, сколько в подходе автора при выстраивании внутритекстового диалога с читателями. Автор учитывает возрастные особенности восприятия, мышления, мироощущения и использует их в своём языке при описании действий, характеров, сюжета. Как было отмечено выше, сказка чаще всего имеет установку на вымысел, а

потому чаще её приписывают к детской литературе, имеющей акцент на мифологическом, чудесном и фантастическом.

Особую роль в тексте сказок играют характерные языковые средства, единство которых отличают авторскую сказку от любого другого художественного произведения. Чаще всего языковые средства в сказочных повествованиях тяготеют к описанию определённых стилистических образов.

В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» дан перечень основных «языковых средств выражения стилистических фигур». Так антитеза образовывается в тексте посредством антонимических пар. Приём паронимии – с помощью паронимов. Приём метафоры – за счёт полисемии.

Некоторые языковые средства участвуют в реализации не одной стилистической фигуры, а нескольких. Данные средства зачастую используются авторами для выражения значимости какого-то определённого образа. Такой широкой сферой охвата стилистических фигур характеризуются мотивационно связанные слова или цепочки. Они выражаются путём сопоставления (хиазм), приёмом антитезы, оксюморона, тавтологии, плеоназма, градации, оживления внутренней формы слова, анафоры, аллитерации, ассонансы, ритма, рифм всех видов, приёмом перевёрнутой мотивации, объединения мотивационных пар и цепочек, приёмом индивидуально-авторской мотивации и инотолкования внутренней формы слова.

Выражение в сказочном тексте стилистических форм за счёт мотивационных пар или цепочек значительно повышает их выразительно-образительный эффект.

1.2 Образ Петербурга в русской литературе и «петербургский текст»

Каждый город имеет свою историю, свою культуру и свои особенности, характеризующиеся языковыми особенностями, традициями, культурой. Поэтому у каждого города существует свой образ, который может быть сохранён в различных памятниках искусства: в полотнах, в исторических сводках и, конечно, в литературе. Нами утверждается идея индивидуальности города, а именно – идея особенности Санкт-Петербурга.

За свою короткую, но насыщенную историю, Петербург был трижды официально переименован, обладал множеством прозвищ. «Северная Пальмира» – нарицательное, данное Екатериной II, а после перешедшее в литературное название города («*В Пальмире Севера, в жилище шумной славы*» К. Батюшков). Поэты и художники, прибегая к астиониму «Петроград», хотели подчеркнуть близость апокалипсиса. Пётр I чаще писал на голландский манер «Санкт-Питербурх», что можно считать первым именем города. Отсюда же и сокращение «Питер», которым стали пользоваться сразу после основания (Санкт-Питер-Бурх). Это считалось нелитературным обращением, о чём писал и Карамзин: «Простой народ говорит у нас Питер вместо Петербурга». И даже когда город переименовали в Ленинград, это прозвище никуда не делось. Существовала и греческая версия названия города «Петрополь» (Ломоносов, Державин).

Несмотря на то, что Санкт-Петербург создавался и наполнялся идеями, особенностями культуры и быта многих итальянских, голландских, германских художников, архитекторов и скульпторов, он был и оставался архитектурным и литературным памятником национальной культуры.

Образ города менялся под влиянием разных правителей, времени и политических ситуаций в стране. Так в XVIII в. Ломоносов, Сумароков и Державин даже и не думали видеть в образе города какое-то трагическое предзнаменование, называя его «преславным градом», «Северной Пальмирой». М. В. Ломоносов описывает важные для города того времени события, показывающие динамику жизни Петербурга XVIII в. Это и спуск

корабля, Иоанна Златоустого: *«Сойди к нам, Златоуст, оставив небеса, / Достояна твоего здесь зрения краса».*

И описывает своё отношение к самому Петру через обращение к его статуе: *«Металл, что пламенем на брани устрашает, / В Петрове граде се россиян утешает, / Изобразив в себе лица его черты»* [Ломоносов 1986: 69].

XIX в. привносит в литературу совершенно иные темы. Светлый город превращается в город-призрак, город-фантазмагорию, где в повседневную жизнь вплетается мистика и фантастика [Пьяных 1991: 32]. Эта традиция изображена в произведениях Пушкина и Гоголя.

Петербург Пушкина неоднозначен – это и воплощение петровского духа, город величия и славы. Но это также и «роковой» город суеты, забот и тревог «маленького человека». Это роком Пушкин называет саму волю Петра о построении города, которую мы замечаем на строчках его поэмы «Медный всадник», описывающей наводнение, постигшее город в 1824 г. В «Евгении Онегине» Петербург проявляется в образе недружелюбного хозяина, что заставляет героя бежать, вытесняет его из своего царства правил *«благопристойного лицемерия»*, а потом приманивает обратно своей маскарадностью. Несмотря на некоторые образы холодной жестокости, Пушкин находит то, за что город можно любить и восхищаться: формы напоминающие предметы искусства, разбросанные по всему городу, отсутствие вульгарности, особенный ум и красоты Невы. Поэтому он всё же любит *«Петра творенье»* и ищет там своё вдохновение.

Совершенно иным представляется Петербург Н. В. Гоголю. В 1835 г. Гоголь пишет «Петербургские повести»: «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», которые отражают жизнь Петербурга 30-х гг. Это беспощадный город, в котором гибнет и искажается всё человеческое. Двойственность Петербурга в повести «Невский проспект» проявляется в сравнении *«дорогих чепчиков»* проходящих по проспекту людей и, одновременно с внешним богатством, внутренней бедностью, незаинтересованностью ко всему живому.

Ф. М. Достоевский по-своему смотрел на Петербург и был непримирим к «городу-колодцу», его каналам, серости и грязи. Он обходил стороной «пушкинские кварталы», описывал лишь «серединные улицы» простых людей, на которые и вписывал своих героев в произведениях. К примеру, Раскольников – нищий студент, живущий в коморке под лестницей, изувеченный своими мыслями. Он прогуливался именно по этим «серединным улицам», ведя внутренние монологи и изменяясь под влиянием окружающего пространства, как и прочие люди, попав под давление этого города: они деформировались, тупели, начинали смотреть на окружающих «враждебно и недоверчиво». Н. И. Якушина писал о Достоевском: «Петербург для него всегда казался какою-то тайною, и в тайну это ему хотелось проникнуть, понять, как и в чем живут обитатели нищих кварталов» [Якушина 1993: 18].

Петербург Л. Н. Толстого – это одно сплошное искушение и эпицентр всяческих бед. Жизнь в нём пагубно влияет на многих героев. Например, на Пьера Безухова принимает участие в безумных забавах компании Анатоля Курагина. Как и Достоевский, Толстой не любит и не принимает этот город, образ его символичен и губит собой всякую человеческую сущность.

Н. А. Некрасов тоже прошёл через испытания, подкинутые ему в молодости Петербургом – он влачил жизнь голодного бедняка, а поэтому успел узнать и передать в своём творчестве трущобы города и его жителей, «владельцев роскошных палат» и «обитателей подвалов». Роскошные дворцы и архитектуру улиц писатель видел глазами бедняка: «И я спустился в душные те подвалы, поднялся под крыши высоких домов и увидел нищету падающую и падную, нищету, стыдливо прикрывающую лохмотья свои... Глубже запали в душу, чем блеск и богатства твои, обманчивый Петербург!» [Некрасов 1981: 136].

А. А. Блок – гуманист, и для него мотив народного героя и его проблем становится ключевым при описании Петербурга. Однако не менее важными характеристиками, которыми Блок наполняет город, являются его сумрак, туман, фрагменты особенной атмосферы, которые удачно передаёт

«Двойник». В литературе всех символистов и в поэзии Блока, в частности, прослеживается образ города-фантастики. Он пытался заглянуть глубже в тайну города-грёзы, но революция не дала ему этого сделать.

А. А. Ахматова, в отличие от Достоевского обращалась к пушкинскому Петербургу, и, как и многие поэты того времени, в том числе О. Мандельштам, мучалась от его изменений под влиянием революции. Этот город разлучает семьи, разоряет душу, убивает культуру. Поэтому и там, и тут звучит память о прошлом, дореволюционном городе, о своей духовной родине, возрождая в своей поэзии пушкинское восприятие города.

Город живой и изменчивый, это город литературных героев, образов [Раков 2000: 43], который обретает свои символические черты в творчестве разных людей по-разному: «Петербург мне показался не таким, как я думал» [Басина 1984: 6].

Если проводить параллели и метафорически называть город живым организмом, то не вызовет удивления, что Санкт-Петербург имеет свой голос и свой «язык», с помощью которого разговаривает со своими жителями, с людьми чуткими и чувствительными – с поэтами, писателями, художниками, архитекторами. Это проявляется в характерных для города улочках, памятниках, площадях, в знакомом течении реки, мостах и в людях, с их особенным характером. Текст понимается как гетерогенный, имеющий определённый смысл и на базе которого реализуется определённая система знаков в тексте.

В своих трудах Н. П. Анциферов сообщает, что «классические произведения русских писателей о Петербурге отличаются высокой степенью общности, позволяющей рассматривать их как некое единство» [Анциферов 1922: 39]. Петербург был первым городом, которому присвоили особый уровень «петербургского текста». В. Н. Топоров писал: «Петербургский текст – некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [Топоров 2009: 24].

Первым наиболее полное обоснование определения «петербургский текст» дал Ю. М. Лотман в предисловии от редактора к «петербургскому» выпуску «Семиотики». «Петербург рассматривается с одной стороны, как текст, а с другой, как механизм порождения текстов... Более того, именно на объекте такого рода некоторые черты текста выделяются наиболее наглядно. К ним можно отнести кодовую гетерогенность – непременно зашифрованность несколькими кодами, семиотическую неоднородность субтекстов, противоречиво стремящихся одновременно образовать единый текст» [Лотман 1996: 3].

Также Ю. М. Лотман отметил, что Петербург должен быть и центром России, коим до него представлялась Москва, и одновременно полной её противоположностью. С появлением Петербурга связано множество легенд и как было выявлено, они во многом и сформировали атмосферу города, которую писатели улавливали по-своему. Вновь отмечается, что влияние, оказываемое на русский «петербургский текст», было двойственным: за структурированностью и «умышленностью» Петербурга скрывается его иррациональность и противоречие самого замысла Петра.

Отличие Петербурга от иных городов страны обуславливали особенность города как текста, в частности как «петербургского текста». Именно в нём проявились черты «своего» в борьбе с «чужим», тематика пути к вечной жизни, сквозь всеобщей веры в путь в небытие. Петербургский текст, по мнению В. Н. Топорова – это определённое «устройство», которое скапливает в себе черты собственного внетекстового субстрата.

В своей статье «Петербургский текст в русской литературе» В. Н. Топоров выделяет ряд особенных черт этого сверткста. «Ни к одному городу в России не было обращено столько проклятий, хулы, обличений, поношений, упреков, обид, сожалений, плачей, разочарований, сколько к Петербургу, и Петербургский текст исключительно богат широчайшим кругом представителей этого «отрицательного» отношения к городу, отнюдь

не исключającego (а часто и предполагающего) преданность и любовь» [Топоров 2009: 236].

Не менее важна проблема соотношения культурного и природного для «петербургского» текста. Подчёркивая искусственность, структурированность, некую «лабиринтность», городу не чуждо и природное начало. С водной стихией связано множество мотивов городского текста – мотивы тумана, дождя, сырости, снега, что до сих пор плотно закрепилось в стереотипном сознании людей о Петербурге. Отсюда и цветоописательные символы, выражающиеся в грязно-серой цветовой гамме.

Общность «петербургского текста» строится за счёт цельности художественного языка его субтекстовых образований. Из чего следует, что «петербургский свёрхтекст» целостен и характеризуется большой силой внутренних скреплений, хотя, вместе с тем, он динамичен и, видимо, бесконечен.

1.3 Апокалипсические мотивы в русской литературе

Ряд новозаветных книг заключается пророческой книгой Апостола Иоанна Богослова «Апокалипсис» о судьбе мира и человечества, изложенной в аллегориях и символах. Это название даёт мысль об откровении чего-то тайного. Апостол Павел этим именем обозначал откровения, получаемые от Бога пророками (1Кор 14:26). Таким образом главный предмет Апокалипсиса составляет «таинственное изображение будущей судьбы Церкви Христовой и всего мира». Часто «Апокалипсис» воспринимают как страшную книгу о катаклизмах, гибели, страданиях. Однако, он описывает борьбу и уничтожение сил зла и утверждению в мире царства Божия – Иерусалима.

В словаре С. И. Ожегова и Д. Н. Ушакова определения «апокалипсиса» это подтверждают: «Библейская книга из Нового Завета, содержащая пророчества о конце света» [Ожегов 2020: 56]; «Одна из книг Нового завета, приписываемая христианской церковью Иоанну Богослову» [Ушаков

1996: 45]. Библейская энциклопедия арх. Никифорова [Никифоров 2016: 59], Православный энциклопедический словарь отсылают к понятию «откровение».

В словаре Т. Ф. Ефремовой появляется дополнительное значение: «Что-либо губительно-катастрофическое для мира, людей, цивилизации» [Ефремова 2005: 73]. Таким образом подтверждая, что жанр Апокалипсиса продолжает быть актуальным в современное время, хоть и претерпевая ряд изменений, что подтверждает В. Д. Цыбин в своей работе «Апокалипсис прошлого, настоящего, будущего» [Цыбин 2000: 145].

Как жанр литературы, апокалипсис восходит к книгам пророка Даниила (II в. до Р.Х.), в которых утверждалось о божественном вмешательстве всевышнего в борьбу с противниками Израиля. Лучшее истолкование Четвероевангелия даёт М. В. Барсов, на который мы опирались при изучении библейской тематики [Барсов 1893: 116].

Аллегии и символы Апокалипсиса получили художественное воплощение в разных видах искусства: иконопись, живопись, книжные миниатюры, графика, литература («Центурии» Нострадамус, «Антихрист» Эрнста Ренана); распространено символическое изображение четырех апокалипсических всадников и трубящего архангела, возвещающего о Втором пришествии Христа.

К апокалипсису восходит эсхатология – учение о конце мироздания и человечества, о событиях, что предвещали приход антихриста, его чудовищное правление, Второе пришествие Христа, всеобщее воскрешение мёртвых, спасение и райское изменение вселенной. Поэтому апокалипсическая эсхатология – это Страшный Суд и наступление гармонии; порицание греха и одобрение праведности; наказание в огне и наслаждение в райском блаженстве. Топонимика и антропонимика Апокалипсиса позволили широко использовать его образы и идеи в живописи и поэзии.

Тему эсхатологии раскрывает С. С. Аверинцев, обращаясь к авторитетным интерпретаторам разных систем, в особенности к религиозным

интерпретаторам. Он опирался на мнения исследователей символики церковного сущего, иконографии и писал: «Эсхатология – учение о конечных судьбах мира и человека» [Аверинцев 1970: 35]. А. И. Барашков в исследовании «Будет ли конец света?» изучал эсхатологические пророчества, которые лежат в основе многих религиозных систем. Он отметил, что все варианты Конца Света имеют общие черты: начало знаменуется появлением мессии, прибывшем чтобы победить зло и совершить Страшный суд. Обязательна мировая катастрофа, проявляющаяся потопом, разрушением, пожаром. После разрушения мира, происходит его очищение и восстановление нового, лучшего [Барашков 1991: 5].

Идея «начальности–конечности» истории, мира и всего бытия существует как «человеческая» и направлена на противостояние хаосу с помощью приведения бытия в гармонию.

Интерес к изучению тематики апокалипсиса произошёл в дореволюционное время, благодаря деятельности писателей и поэтов Серебряного века. В советское время тема почти не затрагивается и возрождается только в постсоветский период, однако полноценного осмысления так и не находит. Также мы рассматривали работы западного исследователя Т. Альтицера «Россия и Апокалипсис», в которой выявляется общность в западноевропейской литературе с отечественной, в частности апокалиптическое мышление на повествовательную форму. Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX века представляли В. Н. Варламов (1996), И. А. Ткаченко (2006, 2007), которая в своих диссертациях представила специфику проявления эсхатологических настроений в русской культуре и апокалиптические мотивы и сюжеты в творчестве символистов.

Жанр апокалиптики, связывается с книгой Даниила в Ветхом Завете и с книгой Откровения в Новом Завете. Апокалиптические темы заметно проявляли себя в литературе кумранской общины, а после нашли выражение в христианских апокалипсисах. Жанр отличается акцентом на чувстве

безнадёжности: зло побеждает, ощущение безнадёжности, но неизбежности становится во главе всех иных чувств. Суд, катастрофа, небесные видения, этическое учение, посещения свыше и другие темы выражаются подчас с помощью ярких и наглядных образов и составляют собой систему апокалиптики. В нашей работе мы опирались на истолкование чтений Четвероевангелия таких исследователей, как М. В. Барсов (1893).

В литературе многие мотивы Апокалипсиса зазвучали в XX в. (эпиграф рассказа «Господин из Сан-Франциско»: «...горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришел суд твой»), который благодаря переводу В. Розанова зазвучал так, как было в задумке автора). Это связано с тем, что заканчивается время человека как индивида и наступает время «человека массы», как прямой противоположности личности [Гвардини 1990: 18]. До этого А. Блок свидетельствовал о «крушении гуманизма», а Н. Бердяев трактовал будущее как возвращение к средневековой цивилизации.

Максимальный интерес к изучению апокалиптической тематики в отечественной литературе пришёлся на дореволюционный период в связи с активной деятельностью поэтов и писателей Серебряного века. В ответ на русскую революцию зазвучали эсхатологические мотивы. Например, в драматургии Блока, в произведениях Д. Мережковского, в последнем крупном произведении А. А. Ахматовой – «Поэме без героя», в книге Б. Л. Пастернака «Темы и вариации» («*В наши дни и воздух пахнет смертью: открыть окно, что жилы отворить*») [Пастернак, 1919]), что отзовется потом жуткой картиной в послевоенном романе «Доктор Живаго».

Апокалиптические мотивы в петербургской литературе имеют особое значение для нашей работы.

В отечественной литературе XIX-XX вв. появились апокалиптические петербургские тексты, основанные на предсказании гибели северной столицы. Многие авторы прибегали к этой тематике. И. С. Тургенев («Призраки»), Е. П. Иванов («Четыре всадника»); Д. С. Мережковский

(«Зимние радуги»); Н. М. Языков («Мой Апокалипсис»). В текстах многих поэтов и писателей появлялись символические образы Петербурга как мёртвого города; Бледного коня и всадника, имя которому Смерть. Особенно часто предрекали гибель от наводнения.

Особое место занимает исторический афоризм – «Петербургу быть пусту». По легенде, пророчество о гибели новой столицы произнесла царица Евдокия Лопухина перед тем, как её насильно отправили в монастырь. Подобных этому заклинаний в истории Петербурга было немало и зафиксированы они были ещё при Петре Первом. Интертекстуальные отсылки к этому изречению можно обнаружить в стихотворении А. А. Ахматовой «Поэма без героя» (*«И царицей Авдотьей заклыйтый,/ Достоевский и бесноватый/ Город в свой уходил туман»* [Ахматова, 1962], цитата из рассказа В. Конецкого); в одноимённом эссе Д. С. Мережковского «Петербургу быть пусту» и романе «Пётр и Алексей»; в произведении А. Н. Толстого «Хождение по мукам»; М.А. Булгаков цитировал в дневнике «Под пятой»; Н. В. Устрялов «Судьба Петербурга» и т.д.

Новая петербургская проза не создавала полноценных апокалипсических текстов, но вводила мотивы и не отказывается от этого до сих пор. В конце XX – начале XXI вв. происходит изменение образа города в сознании писателей и поэтов. На смену юношескому городу на Неве приходит образ города-старика, который уже «износился», выполнил своё предназначение в истории страны и теперь лишь доживает своё.

Подтверждение этому можно найти в цитатах: *«Сроки страшные близятся скоро. / Станет тесно от свежих могил. / Ждите глада, и труса, и мора, / И затмения небесных светил»* [Ахматова, 1914]. Используется сопоставление городских пейзажей с концом света, в качестве приёма параллелизма. Чаще всего создаётся образ тёмного, ночного, безлюдного Санкт-Петербурга. В повествование вводятся волшебные силы, проявляющихся в северной столице. Особенно это распространено в детской литературе и фэнтези.

Мотивы апокалипсиса и мотив проникновения тёмных сил в жизнь человека начинают взаимодействовать друг с другом в мифологической области. Хотя произведения, которые описывают пришествие злых сил не всегда имеют в себе эсхатологическое завершение, однако мотивы ощутимы – любое вмешательство в человеческий мир хтонических и потусторонних сил накладывает отпечаток на пространстве, судьбе мира и человека. Нарушение законов мироустройства в конце концов приведёт к апокалипсису и в произведениях современных писателей это явление отмечено (М. Н. Кураев, В. В. Конецкий, Н. И. Шумаков). На сегодняшний день произведения апокалиптической тематики представлены не только в жанрах литературы, но и в кинематографе, мультипликации, видеоиграх.

Источником угрозы при сознании, мыслящим понятиями катастроф, обычно оказывается не только враг, природа, но и сам человек. Страх самого себя, ответственность за сохранение окружающей среды или возможность её уничтожения, относится к философии взаимоотношений человека с природой. И ещё одним итогом трансформации апокалипсиса в литературе является использование его не как буквального конца, а как возможность конца истории, её развитие и воплощение в последующем чего-то большего.

Наука занимается изучением феномена эволюционной сингулярности – бифуркацией. Термин синергетики, обозначающий переходный процесс глобальной (социальной) системы к иному режиму существования. Доведение привычного состояния до критической точки и полная перестройка, с целью сознания новой системы. Апокалипсис описывает бифуркацию на языке символов, смысл которых долгое время рассматривалось лишь как вариант аномального будущего, проблему, решение которой оставлялось науке и литературе.

Выводы по первой главе

Авторская сказка – понятие синтетическое, впитавшее в себя черты народного фольклора, так и элементы современных литературных жанров.

Понятия – «сказка народная» и «сказка авторская» не являются идентичными, но также нельзя полностью отделять их друг от друга. Они отличаются по многим характерным параметрам и имеют особую внутреннюю композицию, которая строится на средствах выразительности и «интонации» автора, которую он выбирает при разговоре со своими читателями.

«Петербургский текст – «мощное полифоническое резонансное пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени» [Топоров 1995: 336]. Значит, этот текст не только «напоминает» о своем городе, но ещё и предупреждает об опасности. И в прерогативе обладает некой «спасительной» функцией.

Понятие апокалипсиса относится к новозаветной книге (Откровение святого Иоанна Богослова), наполненной предзнаменованием грозных эсхатологических видений. Апокалиптика как жанр акцентируется на чувстве безнадежности и угнетённости перед силами зла, захватывающими мироздание, благодаря определённым конструкциям, настроениям, героям, параллелизму городского пейзажа и конца света, с помощью языковых средств. В русской литературе XIX-XX вв. появились апокалиптические петербургские тексты, основанные на гибели города: с помощью наводнения, пришествия сверхъестественных сил и т.д. Петербург, как город культурной значимости, обладающий особым «петербургским тексом», аномалиями, характерными городу, культурным наследием, привлекал к себе больше, чем какой-либо иной город пророчества, предсказания, заклинания. Современная петербургская проза зафиксировала борьбу светлого, божественного с дьявольским, тёмным, отразив это в определённом апокалиптическом метатексте.

В детской литературе апокалиптические мотивы не часто привлекали внимание исследователей и рассматривались недостаточно полно. Нами отмечены работы И. А. Ткаченко об образе детского страдания в

апокалиптической живописи [Ткаченко 2004: 32] и её исследование о специфике проявления эсхатологических мотивов в русской культуре вообще [Ткаченко 2006: 46]. А. Н. Варламов, исследующий апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX в. [Варламов 1995: 25]. И отдельно работу Т. Альтицера «Россия и апокалипсис» (1996).

Поэтому в следующей главе мы перейдём к практическому изучению апокалиптических мотивов в современной детской литературе, на примере прозы А. Егорушкиной и А. Ремез.

Глава 2 Практическое обоснование апокалиптических мотивов в современной детской литературе (в аспекте петербургского текста)

2.1 Апокалипсические мотивы в произведениях А. Егорушкиной

Под псевдонимом детской писательницы Александры Егорушкиной работают два автора: переводчицы, Анастасия Бородоцкая и Вера Полищук. Они родились и выросли в Санкт-Петербурге, поэтому неудивительно, что их произведения проникнуты этим особенным ощущением, которое есть только у города на Неве. Многие литературоведы и читатели отмечают характерную интонацию их произведений, которая зависит и от стиля авторов, и от влияния тех сказочников, на которых они опирались. Самый известный цикл – «Настоящая принцесса» – состоит из четырёх книг о девочке Лизе, которая неожиданно осознаёт себя принцессой волшебного города, о её волшебных друзьях и злодее, вознамерившемся захватить мир.

В прозе А. Егорушкиной выражаются и художественно воплощаются апокалиптические предчувствия и символы, формируя персоналистические образы художественного апокалипсиса. В основных, это относится к героям произведения, которые должны будут столкнуться с катастрофой, противостоять силам зла, остановить приближение конца света. Отдельным героем стоит изучить антагониста – образ зла в произведении, который является катализатором апокалипсиса и основной его силой.

Герои А. Егорушкиной – обычные школьники, с теми же проблемами, которые могут появиться у многих детей их возраста. Помимо их волшебных приключений описываются и вполне земные отношения с одноклассниками и учителями.

Принцесса Радинглена – рыжеволосая Лиза («*Лиза – это Элизабет, Лизи, Бетси и Бесс*», по английской загадке в переводе С. Маршака), гном Левушка, дракон Костя – герои произведения, которые становятся той силой,

что спасает от колдовского морока не только сказочный Радинглен, но и родной город.

Юные волшебники А. Егорушкиной – это дети, но дети необычные. Лиза – талантливая скрипачка, обладающая «суперслухом», который противостоит скрипке Мутабора. Левушка обладает энциклопедическими знаниями и может за счёт своего красноречия и дипломатичности заговорить любого. Костик – истинный дракон, троечник, задира, но именно он становится во многом двигателем сюжета, попадая туда, куда не нужно.

За детьми (в первой сказке из цикла) следят взрослые: филин, бабушка Таль, родители. Наставническая роль Филина ощущается с первых строк произведения: он следит за детьми, подмечает динамику их развития, поощряет или осуждает поступки, которые те совершают. Бабушка Таль выполняет роль воспитателя – учителя этикета, английского языка, хранитель семейной памяти. Отец Конрада на собственном примере показывает «драконьи возможности» и учит сына их сдерживать и использовать.

В прозе А. Егорушкиной выражаются и художественно воплощаются апокалиптические предчувствия и символы, формируя персоналистические образы художественного апокалипсиса.

Местом действия повести становится реальный Петербург (северная столица) и таинственный сказочный Радинглен, куда можно попасть через волшебный бродячий мостик, неожиданно появляющийся из густого тумана в разных местах. Сказочное и реальное в сказках А. Егорушкиной сильно переплетено, поэтому оба пространства начинают ощущать состояния в пространстве друг друга и реагировать на них.

Отдельное и контекстуальное художественное пространство организуется как апокалиптический метатекст. Апокалипсическими мотивами в таком случае становится система видений, интуитивных прозрений, созерцаний и как следствие – духовно ознаменованных, художественно-оформленных откровений. Те ощущения, которые

сопровождает героев во время всего их приключения и сила, с помощью которой сюжет развивается в необходимую автору-повествователю сторону: на спасение двух миров от сил зла, на утверждение покоя и справедливости.

Мотивы конца света всегда сопровождаются предупредительными знаменами: изменением в окружающей среде, в психологическом состоянии героев. Часто, формулировка конца света трактуется в прямом значении, как наступление тьмы. Свет и тьма – универсально важные для языкового понятия концепты, которые порождают образы – разные представления об этих явлениях в сознании людей; с другой стороны они выступают символами из-за своей значимости для языкового коллектива и создают связь между людьми и этими явлениями, и по отношению к себе, как «некой универсальной оппозиции, посредством которой можно выражать свою оценку (положительную и отрицательную) и описывать различные умопостигаемые явления эмоциональной, гносеологической, этической, божественной, эстетической сфер» [Григорьева 2004: 144]. В произведении А. Егорушкиной есть абсолютное разделение на «свет» и «тьму», «чёрное» и «белое».

В сказке «свет», «луч», белый цвет относятся к концепции добра. «Тьма» и чёрный цвет – к концепту зла. Свет несёт в себе сведения или определённую информацию, способную вызывать ощущение цвета, как и тьма. Это единство света, тьмы и цвета является неоспоримым и обладает физическими свойствами, такими как интенсивность, яркость. Путём выборки в сказке выявлено сто шесть цветообозначений, двенадцать полей цвета, каждый из которых включает оттеночные цвета, варьируемые по частоте использования, качеству и семантике.

Главная функция цветообозначений в данном тексте – создание выразительности и передача образности. На семантическом уровне, цветовые эпитеты служат средством создания символические образов. Каждый цвет несёт определённое смысловое значение:

1) Цвет, принадлежащий и описывающий героя. Лиза – Рыжий, Гранфаллон – Лазоревый, Мутабор – Чёрный. 2) Цвет как символ добра и зла. Образ зла: «чёрный маг», «чёрный флаг с фиолетовым пауком», «чёрная магия», «Чёрный замок». Образ добра: «засветлившаяся во тьме белизна смычка», «молочно-белый Туман», «рыжий принц», «рыжий Король». 3) Цвет как отражение состояния мира (по дихотомии город до «апокалипсиса» / Радинглен после пришествия разрушительной силы).

Обилие хроматических цветов является необходимым для описания состояния города, путём контрастных спектральных противопоставлений с ахроматическими (цвета радужного спектра противопоставляются белым, серым, чёрным цветам). Таким образом, образы-символы света и тьмы позволяют понять особенности восприятия и осознания ребёнком внешнего и внутреннего мира через вечные этические и эстетические категории, такие как «добро», «чистота», «красота» – «зло», «мрак», «безобразия».

Апокалипсические мотивы в сказке «Настоящая принцесса и Бродячий мостик» могут выступать и в роли цветовых символов, например, чёрный кот с белой грудкой, как проводник через тьму к свету («Кот уверенно вёл её за собой и время от времени оглядывался, словно хотел убедиться, что Лиза не потеряется» [Егорушкина 2003: 25]).

Но также и в качестве параллелизма с природными аномалиями. Природа, как элемент вечной жизни, часто вступает в диалог с героями, проецируя состояние, происходящее вне человеческого мира: гармонию, дисгармонию, изменения. В сказке, когда общее состояние начинает искажаться, а зло – проникать в мир, естественные явления тоже меняются. Например, ветер начинает вести себя агрессивно: «Ветер... упорно гнался за ней, выскальзывал из-за угла, а потом поставил Лизе подножку» [Егорушкина 2003: 19].

Чувство страха старо, как сама человеческая мысль и речь. Первобытная эмоция, стоящая наравне с ощущением боли и голодом. Ужас перед неизведанным проявляется в самых древних балладах, хрониках,

священных писаниях всех народов мира. Неудивительно, что реакция на близость конца света, на собственную смерть выдвигается на первый план. Сверхъестественный ужас в сказке рождается благодаря описанию «мёртвой тишины», «шороха многочисленных крыльев», «страшного клювастого профиля». Сравнение «чёрные окна раззявились, как оскаленные рты» и «сердце запрыгало, как воробушек в силке» описывает источник страха и реакцию на него. Сюрреалистический ужас достигает кульминации при описании мутаций с личностью, физических и душевных: «Принц ссутулится, руки его опустились ниже колен, пальцы вытягивались, на них росли длинные загнутые ногти... а на спине... на спине вспучился горб» [Егорушкина 2003: 46]. Мотив ужасного является неотъемлемой частью образа зла в произведении.

Справиться с приступом страха и оцепенения ребёнку помогает речитативное, монотонное повторение песни «Чижик-Пыжик». Это становится мантрой, что отгоняет негативные силы, спасает и позволяет обратиться к собственной магии.

Образ всемирного зла в облике Мутабора демонизируется («Там, в глубине, тьма и в этой темноте словно зиял провал в ничто, для которого не было слово «тьма», потому что существо, таившееся под плащом, само было этой тьмой» [Егорушкина 2003: 40]). Планы Мутабора глобальны: он мечтает лишить мир света, накрыть пеленой мрака весь Радинглен и каждого человека отдельно. Лишить их воли, поработить, превратить в кукол, в «шахматы в натуральную величину» – живые, но не совсем, и очень послушные. Утвердить царство Мутабора на земле, как и стремящийся властвовать на Земле Антихрист в новозаветных книгах.

Угнетающая обстановка в произведении достигает своей кульминации в ночь, когда план Мутабора начинает реализовываться: «На Круглой площади было темно, многолюдно и очень тихо. Под ногами у наших героев лежали лилово-черные шахматные плиты, и вся площадь была похожа на огромную шахматную доску» [Егорушкина 2003: 85]. Ощущение

неизбежности конца – часть апокалипсических мотивов. И в сказке этому предчувствию отводится особое место. При изменении картины привычного мира, под влиянием сил зла, всё вокруг становилось «*странным*», город постепенно будто «*вымирал*». Его окутывает паутина, полог, ощущение закрытости, заброшенности. Люди, подавленные волей великого зла («*прохожие двигались медленно, заторможенно, как будто шли под водой и на ходу засыпали*»), играют в жизнь, но «*жителей можно обмануть, а город – нет*» [Егорушкина 2003: 86].

А в центре всего этого – царство зла на земле: «*Над площадью нависала тёмная громада Дворца*». Пришествие самого Мутабора описывается вновь через эффект ужасного: «*Неподвижная безвоздушная темнота навалилась на площадь, и даже тусклое излучение светильников, замерших в воздухе, было бессильно одолеть ее*». Чёрный колдун, как «*бесформенный сгусток мрака, постепенно принимающий очертания человеческой фигуры — высокой, худой, в длинном плаще с опущенным на лицо капюшоном*» [Егорушкина 2003: 89].

Как и в новозаветном Апокалипсисе, в сказке Егорушкиной во время пришествия Мутабора, появляется спасительная сила, которая превращает конец света в событие, необходимое для восполнения гармонии в мире. В сказке описывается апокалипсическая битва за жизнь всего мира, ведущую роль в которой занимает скрипачка Лиза, а противоположную сторону – Мутабор с чёрной скрипкой и совершенно иной мелодией. Битва происходила на уровне мелодии: чёрная скрипка и белая, производящие злую и добрую магию соответственно («*чёрная скрипка жалила, извивалась, угрожала, несла смерть, а золотисто-рыжая ликовала и смеялась, журчала, как бурный весенний ручей*»).

Победа сил добра знаменуется как великая победа света. Архетип света в произведении трактуется и с цветовой, и с символической коннотации: белый, светлый, сияние, солнце и т.д. Всё это контрастно реагирует на преобладание тёмных образов, которые символизировали главенствование

(победу) зла. Полная противоположность мрачной атмосфере – состояние городского пейзажа после того, как апокалипсис был остановлен: *«Площадь засветилась»*; *«В небе появилось множество празднично сиявших звезд и круглая довольная луна»*; *«Лиза сощурилась, ослепленная ярчайшим солнцем»*; *«Светло было, как белой ночью»*.

Таким образом, апокалипсис, как конец света, не свершился. Однако гармония мира такова, что положительное не может существовать без отрицательного; день не может существовать без ночи; как и свет без тьмы. Автор, сохраняя гармонию, тем не менее указывает на цикличность и вероятное возвращение сил зла.

В книге *«Настоящая принцесса и Летучий корабль»* (2004) в самом Инго, который двенадцать лет прожил в Чёрном замке, в самом эпицентре зла, начинает пробуждаться сила, контролировать которую он не способен (*«Что-то происходит»*). Инго осознаёт, что имеет власть над собственными словами и над тем, как эти слова влияют на людей. Никто не смеет перечить ему, если он прикажет. Сны, как частый психологический приём, тоже искажаются под влиянием зла, сводя героя с ума (*«Вдруг это ОНО во мне прорастает»* [Егорушкина 2004: 15]). В этих произведениях актуализирована известная для русской литературы ситуация, когда под влиянием тёмных сил человек теряет разум, облик, волю. Авторы часто вводят в повествование сказки волшебные предметы, для помощи в испытаниях. В сказке *«Настоящая принцесса и Летучий корабль»* героям предстоит отыскать «Белую книгу», затерянную за океаном Радинглена. Символика белого в названии этого артефакта вновь указывает на противопоставление чёрным силам зла. Белый – цвет освобождения и спасения.

Апокалипсические мотивы не оставляют и другие книги из цикла. В *«Настоящей принцессе и Снежной осени»* (2005) зло принимает иное обличье: Мутабор, Злая Волшебница и многие другие герои трансформируются в людей; зло становится неявным, скрытым. В это же

время начинается один из самых частых сценариев гибели Петербурга: вода в Неве поднимается, грозя затопить и смыть с лица земли город. На улицах начинают появляться говорящие крысы, бронзовые львы сходят со своих постаментов. Лизе вновь приходится сражаться со злом, спасти родной город от конца света, подтверждая завет о цикличности тёмных начал, о мировой гармонии.

В книге «Настоящая принцесса и Наследство Колдуна» (2012) проявляются иные мотивы конца света и апокалиптические мотивы. Они сконцентрированы на более личных вещах: болезни королевы Таль. Болезнь этом случае рассматривается как один из предвестников апокалипсиса (Война, Голод, Мор, Смерть). Очередным волшебным предметом, который вводит автор, становится яблоко из волшебного сада, способное спасти человеческую жизнь – королеву Таль. Яблоко становится прямой отсылкой к библейской истории: запретный плод как причина низвержения людей на Землю из Райского сада.

Наследство, порождённое дисгармонией в душе Инго, начинает медленно разрушать его изнутри, вынуждая вести борьбу света и тьмы, но уже психологически – внутри себя. Одушевлённый Чёрный Замок, где главенствовал Мутабор и где был заточён Инго – остался без хозяина. Хаос – неудержимая мощь Замка – начал поиск нового повелителя: перемещаясь между мирами, сокрушая всё на своём пути. Если Мутабор был опасен Радинглену и связанному с ним Петербургу, то Чёрный Замок угрожает всему мирозданию. Апокалипсис в лице этой чёрной силы вновь нуждается в контрастной ему светлой силе, чтобы вступить в бой и достигнуть победы и необходимой гармонизации.

2.2 Апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в творчестве А. Егорушкиной

Стоит дать определение петербургским мотивам в сказке, так как в центре исследуемого метатекста оказывается апокалиптическое восприятие Санкт-Петербурга и Радинглена – городов, объединенных незримой, крепкой связью, наподобие «зазеркальной», как в сказках «Королевство кривых зеркал» В. Губарева, «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла.

Местом действия сказки становится реальный Петербург (северная столица) и таинственный сказочный Радинглен, куда можно попасть через волшебный бродячий мостик, неожиданно появляющийся из густого тумана в разных местах. Критики отмечали, что описание города-острова в книге писательницы «похоже на описание острова Утопии Томаса Мора». А «Радинглен» напоминает прежнее название Санкт-Петербурга «Ленинград», являясь игрой слов.

Эта реальность и достоверность произведения достигается путём использования реальных топонимов. В тексте было найдено 23 названия существующих в действительности мест, среди которых: Площадь Льва Толстого, Адмиралтейство, Васильевский остров, Миллионная улица, станция метро «Горьковская», а также гидроним Нева, и названия памятников, например, «Памятник Стерегущему», и т.д. В последней главе герои, вернувшись из Радинглена, оказываются на набережной речки Ждановки против малого проспекта.

В центре исследуемого метатекста оказывается апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Санкт-Петербурга. Телеологически целостный образ Петербурга формируется как апокалиптический символ, как национальный аспект откровения о конце света.

Символ конца света в сказке раскрывается в традиционных аспектах: через неоднозначность образа города, склонного привлечь внимание сверхъестественных сил; город, находящийся под влиянием демонических сил; особенность, отличительность города от остальных; состояние города, реагирующего на быстро изменяющуюся действительность;

эсхатологические предчувствия грядущей катастрофы; вера в возможность преобразования мира, в особое пророчество, нависшее над Петербургом.

Художественно интерпретируем образ города с точки зрения апокалиптического восприятия.

Петербург в сказке Егорушкиной предстаёт неоднозначным, как и во многих произведениях русской литературы. С одной стороны, это «культурный Петербург» с обилием архитектурных построек, описанный с помощью многих ярких цветоописательных эпитетов и сравнительных конструкций («сияющий город», «оранжевые фонари», «разноцветные витражи похожие на плащ Арлекина», «сосульки сверкали, как бриллианты» и т.д.).

Однако, автором была замечена сторона «непарадного Петербурга»: «пронизывающий ветер», «жидкая коричневая каша, которая недавно была пушистым снегом», «полузатопленная детская площадка», «поломанные качели», «мертвая тишина». Аллитерация на шипящие («жидкая каша», «выщербленный козырёк»), используемые цветочные прилагательные (чёрный, тёмный), негативные эпитеты (пронизывающий, мёртвая) нагнетают атмосферу холодности, мрачности определённых мест. Трактовать это можно как дидактическое приказание детям не ходить поздно по незнакомым местам.

Но без влияния «злых сил», Санкт-Петербург предстаёт в произведении как «волшебный город»: «Если смотреть прямо перед собой, то вроде бы обычный город Петербург, а вверх посмотришь – совсем другое дело» [Егорушкина 2003: 85]. Именно эта «волшебность» привлекает к городу внимание со стороны сверхъестественных сил и город становится эпицентром происходящих магических знамений, вроде оживающих скульптур.

Стоит обратить внимание на описание Радинглена, на его особенные, отличные от других городов, черты. В глаза бросается «причудливое окно», заинтересовывает «старинная кирпичная кладка» и «высокая арка», а иногда,

над каким-нибудь сквером, *«маячит причудливая башня»* или *«освещенный эркер»*. Подобные описания приводят читателя к мысли, что сквозь описываемый автором город показывается не Радинглен, а, может быть, сам Петербург. Раскрытие одного города через чудеса другого напоминает мотив «зазеркального» описывания места, диаметрально противоположного отражению. Но, однако, этим же местом и являющимся, связанным незримой границей стекла.

Тут же стоит поговорить о дихотомии города, свободного от влияния демонических сил и наоборот поглощённого ими. Город до «апокалипсиса»: *«ярко-голубое небо»*, *«пёстрые домики»*, *«разноцветные навесы»*, *«разноцветные окна»*, *«радужные шёлковые водопады»*. Радинглен после пришествия разрушительной силы зла: *«по тусклому булыжнику перекатывались неприятные серые катыши пыли»*, *«толстый слой серой пыли»*, *«серой паутиной»*, *«груда черных и лиловых драпировок»*. Столь явный контраст не случаен, он чётко разграничивает два состояния Петербурга/Радинглена в это время приближения к концу света.

Петербург закономерно считается тонко чувствующим чужое состояние городом, реагирующим на быстро изменяющуюся действительность. Можно заметить, как чутко город ощущает изменения, привнесённые в пространство сверхъестественными силами. В самом начале даётся описание города, который жил своей привычной жизнью: *«зажигал вечерние фонари»*, *«ронял пожелтевшие листья на дорожки скверов»*, *«перешёптывался тысячами голосов»*. Как только наступает полнолуние и волшебство наполняет весь город, улицы контрастно пустеют. В это время *«окна темны, ни единый фонарь, ни единый светофор не смел соперничать с лунным светом»* [Егорушкина 2003: 23]. Улицы кишат *«каменной живностью»*, город становится «чудны́м». Но когда Лизавета возвращается из Радинглена в Петербург, город на удивление *«безлюден и сумрачен»*, в нём уже нет многоголосья, шума, а с неба начинает валить *«чёрный мокрый снег»*. В конце, когда мир возвращается в нормальное для себя

существование, он, в мыслях своих жителей, из «чудно́го» превращается в «чу́дный».

Эсхатологические предчувствия грядущей катастрофы, проявляющиеся динамичными, напряжёнными состояниями в Петербурге: темнеет небо, *«будто ветер тащил за собой ночь, как сумеречный занавес, и затягивал ею город»* [Егорушкина 2003: 53]. По словам героев, в городе становится *«муррмерзко»*, он ощущается как *«грязный», «запущенный», «враждебный»* и *«холодный»* (*«В городе происходит какая-то магическая гадость»*) [Егорушкина 2003: 76]. А всё потому, что главный объект зла, Мутабор, *«заморочил»* весь город. Сам Петербург становится *«Зачарованным городом»*. Морок, чары – всё это передаёт изменения, настигшие город.

Вера в возможность преобразования Петербурга путём его волшебной силы, приводит к тому, что город оживает, он может *«понимать»,* чувствовать, *«верить»* или *«не верить»*. Жители города – люди, животные, маги, скульптуры, иные существа любят свой *«славный город»* и эта позитивная энергия восстаёт против ощущения мистического зла и эсхатологического конца.

В сказке *«Настоящая принцесса и Летучий корабль»* появляется образ третьего города – Амальгамссена, который является полной противоположностью или альтернативой Петербурга и Радинглена. Это искусственный, будто чертёжный город (*«Странный какой-то город»*) [Егорушкина 2004: 94]. Он был заставлен одинаковыми домами, в отличие о Радинглена с его *«причудливыми переулочками»*. В этом городе вся плитка белая, *«до блеска отполированная»*. Он безупречный, но неживой. Оживает Амальгамссен, как часы: в определённое время начинает тикать, как механизм, разом появляются местные жители. И каждый из них выглядит как детальное дополнение к этому странному город: наряженные, важные, спесивые, но пустые, словно куклы, готовые к войне. Этот город – вариант той истории, в которой Мутабор всё же захватывает мир и поработывает сознание людей, лишая их того, что делает из сущности личность.

Сказка «Настоящая принцесса и Снежная осень» начинается с описания Эрмитажа и указания на то, что Радинглен и Петербург слились окончательно («Туман с Бродячего мостика словно растёкся по всему городу» [Егорушкина 2005: 5]). И этот культурный город оказывается под типично-петербургской апокалиптической угрозой затопления, несмотря на противоречащие этому законы природы.

Мотив наводнения и затопления в апокалиптических текстах Петербурга является едва ли не самыми частыми в употреблении. Наводнения в Санкт-Петербурге – подъёмы воды в Неве – часты из-за возникающих циклонов, из-за забивания шугой русла реки или из-за паводков. Удивительно лишь то, при каких условиях начинается наводнение в сказке и последующие стихийные бедствия: в декабре, крайне неожиданно для жителей города. Как заключение: «Город может спасти только чудо». В этом главный страх и главное предзнаменование всего произведения. Мотив чудесного тоже является ключевым в апокалиптической литературе: неожиданное спасение, проявление чудесного, победа над Хаосом, гармонизация.

Петербург становится «*поистине волшебным городом*», по мнению колдунов, волшебников, наполнивших этот город, притянувшихся к нему и почувствовавших его «*незаурядную ауру и своеобразную энергетику... так много необъяснимого*» [Егорушкина 2005: 10]. И однако он страдает. Тьма окончательно заволочла его, ото всюду теперь просматривались враждебные взгляды, ветер со снегом бил прямо в лицо, царапая. И никогда ещё Лиза не видела «*в городе такой темноты*».

Город, находясь в эсхатологическом состоянии, предчувствуя приближение катастрофы, сталкивался со многими трудностями, лишь подтверждающими своё состояние: нашествие крысиной армии (устойчивый образ бегущих крыс), тёмная вода, затапливающая постаменты (приближающееся наводнение), сошедшие с барельефов статуи ангелов, Атлантов, кариатид, животных как предвестники Конца Света.

В свете этого катаклизма пробуждаются пессимистические начала («Городу конец») и героические (в героях, призванных «*Отвоевать город, уничтожить зло – любыми способами!*» [Егорушкина 2005: 24]). В сказке звучит идея: Петербурга должен быть свой Хранитель, который нужен для того, чтобы город «*стоял на месте и жил благополучно*». И, конечно, вечный антагонист, злодей.

Мотив апокалипсиса в петербургском тексте вступает во взаимодействие с мотивом проникновения тёмных сил в человеческую жизнь. Мутабор, он же Изморин, создаёт музыку, искажая гармонию, вложенную в неё, для создания личного бессмертия, для овладения пространством («*Пространство города уже почти моё, а будет совсем моё*» [Егорушкина 2005: 87]). Мутабор планировал сотворить из людей шахматную доску с фигурами в полный рост, Изморин же собирал «*камерный оркестр*», который увенчает его «*победу над городом*». Конец привычного существования в мире, лишение человечества, как личностного и обращение его в массу, для Егорушкиной – самое ужасное, что только может принести зло.

Конец для Петербурга – свободного, освобождённого, самобытного, исторически и культурно насыщенного – это насильственная перестройка под что-то иное. Опустошение («*Город был на месте, только очень уж опустел – ли людей, ни машин*» [Егорушкина 2005: 47]). Интересным является определение «*взбесившийся город*», то есть, населённый бесами. Изморин, играя свою музыку, полностью лишил город людей, населив его «бесами», тем самым повторив мотив, сквозящий в новозаветном Апокалипсисе. Звучит мотив: «*Сначала мы заполучим этот город, потом весь мир*» [Егорушкина 2005: 79]. То есть, наступит конец всего мироздания. Эсхатологические мотивы, предсказание, становятся ключевыми деталями в описании напряжённой обстановки и близящегося конца. «*Проснётся ли спящий, замёрзший город*» под звуки похоронного марша.

Любой город мыслится как магическое пространство. А Петербург привлекает внимание из-за своей особенной истории, его жителей. И в этом случае сказка не имеет эсхатонического финала, хоть вмешательство сверхъестественных, хтонических сил и сделало попытку изменить равновесие между хаосом и порядком. Спасти Петербург тоже удаётся лишь тогда, когда гармония возвращается на свои места, когда у него появляется Хранитель. И стоит заметить, для Егорушкиной важно подчеркнуть, что вторжение нечистой силы в городской (петербургский) хронотоп – явление не случайное, а повторяющееся, закономерное.

Телеологически целостный образ Петербурга формируется как апокалиптический символ, как национальный аспект новозаветного откровения о Конце Света. Апокалиптический страх Конца Света меняется на апокалиптическую радость Начала Света, победы Света над Тьмой.

2.3 Апокалиптические мотивы в произведениях А. Ремез

Анна Ремез – прозаик, переводчик, современный петербургский автор, член Союза Писателей. Автор таких произведений, как «Стражи белых ночей» (в соавторстве с Натальей Колотовой), «Маяк в клеточку», «Мир ребёнка», «Приключения Пелёныша», «На коньках по Неве или мышь в рукаве» (в соавторстве с Натальей Колотовой – режиссёром и педагогом по актёрскому мастерству) и многих других.

Произведение «Стражи белых ночей» (2016) А. Ремез и Н. Колотовой является одним из наиболее наполненным и выраженным апокалиптическим текстом детской литературы, в аспекте петербургского текста. В русской литературе XIX в. появились первые апокалиптические петербургские тексты, основанные на предсказании гибели северной столицы. Сказка «Стражи белых ночей» продолжает эту традицию в XXI в.

В прозе Ремез воплощаются апокалиптические предчувствия и символы, которые помогают сформировать характерные, авторские образы

художественного апокалипсиса, однако связанные типологической, историко-литературной общностью с произведениями других писателей, создающих детскую литературу, фантастику, фэнтези, мистику в апокалипсическом, постапокалипсическом жанре, образуя единое смысловое пространство, общий метатекст. Апокалиптический метатекст – система интуитивного прозрения, видения-созерцания и духовных откровений – организуется как контекстуальное художественное пространство в целом.

Произведение начинается с катастрофы. Первой из череды катастроф, которые станут наполнением грядущего апокалипсиса, становится исчезновение всех своих «знаменитых символов». В белую ночь с постаментов пропали все скульптуры животных – семьдесят льва, двадцать семь коней, кошки, змеи, верблюды и даже Чижик-Пыжик. В то время, как скульптуры людей остаются на местах: зависают в воздухе, сияют в лучах, одинокие и оставленные: *«Император висел в воздухе над пьедесталом... вид имел непрезентабельный и очень несчастный»* [Ремез 2016: 5].

Мотив опустошения добавляет повествованию определённой мрачности. Когда Петербург лишается своих «знаменитых символов», он будто перестаёт иметь часть самого себя: постаменты стоят пусты, на Аничковом мосту – укротители без укрощённых, мост, который нельзя было назвать львиным. Среди всего образовавшегося хаоса зияла пустота – некое неизвестное пророчество о будущих катастрофах.

Апокалиптические мотивы в произведении создаются за счёт прямого соотношения городского пейзажа с концом света, путём параллелизма с усиливающимися погодными катаклизмами и реакцией людей на это. Градацию в состоянии города можно проследить в произведении: вначале прибывает вода, портится погода, поднимается сильный штормовой ветер. Следующим шагом в угнетении погодных настроений становится буря: *«Тучи с бешеной скоростью неслись по небу. Ветер трепал деревья. То и дело гремел гром, сверкали молнии, но дождь всё не начинался»* [Ремез 2016: 109]. Дождь как частое явление, в апокалипсических текстах сравнивается с

развержением небес и проявлением кары высших. Дождь *«лил с всё возрастающей силой»*, превращаясь в грозу с *«прожилками молний»* и грохотом, сравнимый по силе с *«одновременно разбившимися всеми громкопилками»* [Ремез 2016: 142].

Ещё одним подтверждением происходящей аномалии, нехарактерной Петербургу, становится северное сияние, как предвестник приближающегося хаоса (*«Ветер врезался в окна. Рама застонали и отдали врагу первый рубеж. Ворвавшись через распахнутые форточки, вихрь сорвал со стола стопку бумаги и расшвырял её по комнате»*) [Ремез 2016: 147]).

Во время «бури», будь то природная реакция или напряжение в социуме, часто случаются «затишья». Затишье – это время, которое приходит в жизни, чтобы люди успели накопить свои силы и подготовиться к особо сильной катастрофе или, как в случае данного произведения, к кульминационному моменту апокалипсиса (*«Дождь перестал и ветер стих»*) [Ремез 2016: 152]).

Не только природные аномалии оказываются затронуты приближением Конца Света. На то автор создаёт особенный пласт предзнаменований, которые в своей совокупности становятся признаками апокалипсиса. Для начала это крысы. Образ крыс, бегущих с тонущего корабля, крайне распространён в литературе и закреплён в сознании, как предзнаменование. Так и здесь: бегущие крысы, предчувствующие то, что не могут люди, как и мёртвые крысы, становятся признаком аномалий, происходящих в городе.

Следующие изменения затронули пласт куда более тонкий – предчувствие в самих людях: *«Почти все петербуржцы, от мала до велика, во вторник с утра почувствовали какую-то необъяснимую тревогу и непреодолимое желание оказаться за городом»* [Ремез 2016: 210].

И, наконец, последним «подарком» Петербургу стали семь радуг. Сакральное число семь могло предзнаменовать и семь грехов, и сем печатей Апокалипсиса, и семь звёзд в руке Христа, и семь ангелов, и семь труб, и

семь золотых чаш. Известен лишь мистический умысел, с которым вводилась в повествование эти радуги.

Субъектом, на который направлены разрушительные силы апокалипсиса, становятся люди. Это и петербуржцы: Главный специалист по чрезвычайным ситуациям («Наш ЧП»); Вице-губернатор Северной столицы Виталий Павлович Землягяденко; Корреспондентка программы «Новости по-нашему» Лизавета Окладная; дети Ксюша и Петруха. При этом дети в произведении – начитанные, культурные, ответственные и героические: *(«Конечно, варенье Петрухиной мамы – это чудо, а не варенье. Но культурное просвещение важнее»* [Ремез 2016: 12]). В то время как взрослые склонны закрывать глаза на происходящее, проявляют трусость, слабость и многие другие качества, мешающие им противостоять апокалиптическим силам. Мечта одного из взрослых героев, которая побуждает его начать действовать – довольно тщеславное стремление первым найти скульптуры и тем самым «войти в историю».

И сами Стражи белых ночей – скульптуры животных, которые защищают Петербург: *«Создавая нас, они отдали нам часть своей души. Эти частицы души живут в нас, ежедневно рождая удивительное настроение, состояние, атмосферу»* [Ремез 2016: 42]. Елисей, герой великой борьбы с крысами; Урсула из Университета, памятник подопытным кошкам; Василиса; Чижик-Пыжик; Кони Талп, Терп, Мельп, Эрат, названные в честь муз. И многие другие. Автор вводит в повествование хитросплетение судеб разнообразных героев. Это – положительные персонажи. Борцы за справедливость и спасение собственного города от сил зла. Стражам тоже знаком страх, чувство обречённости, уныние. В некоторых заключены вечные проблемы «маленьких людей»: *«Мы ведь звери маленькие, нам сказали, мы побежали»* [Ремез 2016: 27]. И тем не менее, Стражи – это опора города, они охраняют, сторожат и спасают город.

В отличие от них, Химера, ставшая образом зла и знаковым выражением фантастического, как символического и характерного признака

Петербурга, разрабатывает и подготавливает идею «неизбежной эсхатологии» в виде предстоящего Апокалипсиса.

Авторы, работающие над данным вопросом, утверждают мысль постоянства, цикличности апокалипсиса. Это повторяющаяся история, что подтверждается в данном произведении отсылкой к Атлантиде – острову, который за три дня исчез с лица Земли, уйдя под воду. К тому же, авторами вводятся исторические вставки о наводнениях, которые случались в Петербурге за всё время его существования, например, *«треклятое седьмое ноября тысяча восемьсот двадцать четвёртого года»* [Ремез 2016: 133]. И, как очевидный вывод: без Стражей городу не выстоять и трёх дней.

Сам образ Химеры довольно неоднозначен. Это концентрированная негативная сила, обладающая огромной властью над пространством этого города. Однако само её появление связано с рядом случайностей – она зависит от чистого безгрешного ребёнка, который может нарисовать и оживить Химеру собственным рисунком (*«Штрих за штрихом на бумаге проступало довольно страшное существо...»*) [Ремез 2016: 21]). Сама Химера является образом ужасного в произведении. Она *«испугала бы любого»* и *«похожа на всех чудовищ из страшных сказок и фильмов»* [Ремез 2016: 22]. Аккумулировав в себе ужас и страх, она становится сутью всего *«ничтожного, мелочного, злобного»*, что есть в каждом человеке. Существование абсолютного зла отражается на всём городе и становится катализатором пророчества о конце света.

Одним из важнейших символов, которым автор наполняет образ Химеры, становится – слепое зло. Художник не рисует ей глаз, они остаются чёрными, *«как две ямы без дна»*. Зло слепо; Химера смотрит на мир *«пустыми глазницами»*, нарисованная – плоская, но всё же живая (*«Ненавистная чернильная тьма с пустыми глазницами»*) [Егорушкина 2016: 174]).

Появление Химеры, как и многие образы антагонистов, описывается через образ ужасного, вызывающего лишь отрицательные эмоции. Её

монологи пропитаны психологическим давлением («*Ты – всего лишь инструмент, ты – моё орудие... Смирись, ты сама виновата*»). Для автора катастрофа – это результат отношений человека и сверхъестественных сил, когда обладатель могущества, вроде Химеры, присваивает себе роль Демиурга, вершителя судеб, становится не началом, но началом конца и концом соответственно.

Предсказание, как вестничество – важная составляющая апокалипсиса и приближения Конца света, становится у Ремез целостной мифопоэтической системой. Она вводит три вида предсказаний: от Стражей, от автора картины «Гибель Парадиза» для людей и от Химеры. У всех есть собственное предсказание Конца и каждый в этой системе по-разному использует данные алгоритмы, дабы освободить город от опасности.

Стражи обращаются к Медному всаднику, в самый последний (третий) день перед концом света, когда получают «последнее средство» – предсказание от Всадника: «*До захода солнца рождённое из неживого должно превратиться в живое и погибнуть от живого*» [Ремез 2016: 226]. Автор вновь указывает на ожившее зло, которым в произведении является Химера. Зло, которое воплотилось в человеческом мире, чтобы уничтожить всё живое и воплотить своё собственное царство.

Люди (дети) ищут помощь там, где они чувствовали себя в безопасности. Тема убежища развита в детской литературе, но особенно хорошо проявляется в текстах о катастрофах, техногенных или социальных, и в апокалиптических. Подсознательное желание скрыться, побуждает детей искать наиболее безопасные места и те, в которых можно найти ответы на свои вопросы. И зачастую такими «убежищами» становятся библиотеки и музеи. В данном произведении, музей, в котором проводится выставка «Живопись катастроф», что символично указывает на события, которые будут происходить в ближайшее время, становится убежищем для главных героев в этой «войне». Убежищем для Стражей становится заброшенный старый дом, заграждённый забором: «*Пустые глазницы окон смотрели*

недружелюбно, стены оцетинились ржавыми балками... Повеяло сыростью, затхлостью, заброшенностью» [Ремез 2016: 55]. Не привлекающий внимание дом удачно прячет животных от людских глаз.

Картина неизвестного художника «Гибель Парадиза» из города Т. привлекает внимание предсказанием, записанным в углу картины. Им же и пользуются герои, чтобы победить Химеру. Пророчество поэтизировано и преисполнено неоднозначными образами, расшифровка которых и приводит к победе: *«Но час настанет, плотью обернётся... Холодный камень – зла слепого мечь... И город в море навсегда вернётся. На место Стражей нужно вернуть... Живое превратится в прах иначе, Слепое зло придётся сделать зрячим... И кровью жертвы стены обагрить»* [Ремез 2016: 148]. Интерпретирование пророчества помогает детям начать действия по предотвращению конца: слепое зло – Химера; она боится, что ей нарисуют глаза; возвращение Стражей – про статуи, которые исчезли с постаментов.

Третьим и самым важным предсказанием, являются пророческие слова, адресованные Химерой всему миру. Зло часто считает себя немилосердным и непобедимым, нигилистки отрицая искусство, красоту и утверждая уродливость начал самого мира, города и неминуемость войн, краж, пьяных драк, болезней. Хаос, называя себя Космосом (порядком) извращает мифологические архетипы, закреплённые в языковой структуре, переворачивая их значение и привнося хаос ещё больший: *«Я природа! Вода – начало и вода – конец»* [Ремез 2016: 51]). Чёткое указание на то, что «город завтра умрёт» является главным ядром пророчества: *«Из-за меня Стражи не вернулись на свои места, пророчество исполнится, вода неминуемо будет прибывать и поглотит всё. А пока – город будет корчиться в предсмертных муках, время – смещаться, природа – забавляться, а я – сеять раздоры и ненависть»* [Ремез 2016: 148].

Важным составляющим в детской литературе является образ взрослых. В этом произведении они становятся главными героями, по-своему помогают либо передать реакцию на происходящее, либо помочь справиться с

приближением конца света для Петербурга. Самой частой реакцией на происходящее является отрицание и замена фактов объяснениями. Частая психологическая установка, которая помогает сохранить веру в понятность мира и в то, что всё можно исправить. В качестве объяснений приводятся варианты: похитили инопланетяне, вандалы, диверсанты, скинхеды, олигархи, красные, зелёные; это экспериментальная акция, глобальный урбанистический перформанс и буквальная реализация метафоры опустошения; массовая истерия, реакция на погоду.

Взрослые никогда не верят в сказки и чудеса: *«Им никогда не догадаться, что мы [Стражи] просто ожили»* [Ремез 2016: 65]. Как итог: все пытаются не замечать происходящего до последнего, занимаются попытками объяснения населению, что *«ничего сверхъестественного не происходит»*.

Автор специально разграничивает детей и взрослых, указывая на то, что детское сознание может чувствовать больше: *«Стало по-настоящему, основательно, то есть по-детски, страшно»* [Ремез 2016: 79]. Страх «настоящий» приравнивается к «детскому» страху. Одновременно с этим взрослые герои испытывают радость от встречи с чудом. Что-то волшебное, что не имеет объяснения, вызывает «почти радостное» предвкушение от попадания в сказку. Принятие этого, осознание случившегося чуда, помогает героям увидеть способ разрешения этой ситуации: признав Химеру существом «сказочным», ЧП начинает придумывать «сказочные» методы для её устранения. Для того, чтобы совершить превращения, используют: заклинания (всё тот же «сим-сим»), предметы, включая растения и продукты (шапка-невидимка, волшебная палочка, цветик-семицветик, живая вода), помощь волшебных существ (молодцы из ларца, джины, феи и прочее). *«Но, увы, ни «встань передо мной, как лист перед травой», ни «по щучьему велению», ни «крибли-крабли-бус», ни ещё несколько дюжин произнесённых громко или шёпотом, или нараспев, самых причудливых выражений не подействовали»* [Ремез 2016: 222].

Автор вводит в повествование понятие «живого» и «неживого». Особенно хорошо это просматривается в дихотомии живое–неживое у животных: скульптурных животных и настоящих (кошка, ёжик, животные в зоопарке). Стражи обладают сознанием: среди них есть философы – они разговаривают фразами на латыни («*Ignoramus et semper ignorabimus*»), медведи говорят пословицами, поговорками, придуманными самостоятельно («*Чего не поищешь, того не сыщешь*», «*Жди горя с моря, беды – от воды*»).

В прозе Ремез выражаются и художественно воплощаются, апокалиптические предчувствия и символы, формируя персоналистические образы художественного апокалипсиса. Для этого автор использует характерные сравнительные обороты: «*Сердце словно сжала холодная каменная лапа*»; «*Серость непролазная*»; «*Невидимый перст судьбы*»; «*Будто накрывает чёрной колючей волной*».

К каждой главе автор подбирает особенный, подходящий эпитаф. Например, Глава XIV Полоса препятствий. «*Время года неизвестно, Мгла клубится пеленой...*» Саша Чёрный [Ремез 2016: 168].

Идея апокалипсиса неразрывно связана с повествованием о таинственных, сверхъестественных силах, проявляющихся в северной столице. Это особенно хорошо чувствуют живые животные, «аномально» реагируя на Химеру («*Ведут себя несвойственным для них образом. Чувствуют себя неважно*»). Изменения происходят и в состоянии Стражей, предчувствующих грядущее: «*Всё наполняло уставшие души тревогой*», чувствовали нехарактерное для себя волнение. В безысходных ситуациях начинает проявляться пессимизм и отчаяние: «*Спасенья нет. Мы все пойдём ко дну. Как Атлантида*» [Ремез 2016: 112]. Ожившие статуи, которых уже правомерно называть животными, не привыкли ощущать подобных эмоций, как психологических, так и физических, проявляющихся в диком голоде, потом отупляющем сне. Однако, они живые, но всё же, как архитектурные ценности, мечтают о воплощённой в истории памяти и худшее наказание для

Стражей – забвение: *«Предатель исчезнет и будет всеми забыт»* [Ремез 2016: 52].

Важнейшим символом в описании апокалиптических мотивов в сказке А. Ремез, является образ Санкт-Петербурга с его мифологическими характеристиками и особенностями петербургского текста.

2.4 Апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Петербурга в творчестве А. Ремез

В центре исследуемого метатекста оказывается апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Санкт-Петербурга. Телеологически целостный образ Петербурга формируется как апокалиптический символ, как национальный аспект новозаветного откровения о конце света. Исторический процесс художественно осваивается в традициях мистерии и апокалиптики, литературно воплощается как художественная неомифология.

Повесть «Стражи белых ночей» – это сказка, которую рассказывает сам город. *«...И в теле маленького пушистого зверька, сердце которого было готово разорваться от любви к этому восхитительному и пугающему, надменному и гостеприимному, старинному и юному городу...»* [Ремез 2016: 112].

Петербург в литературе Ремез проявляет себя подобно живому существу: он говорит, дышит и живёт. Петербург – город контрастов, пленительная прелесть которого всегда привлекала поэтов, писателей, людей чувствующий и видящих больше простых людей. Поэтому город всегда воспринимался как нечто фантастическое, обладающее тайной и волшебной силой.

В сказке «Стражи белых ночей» Петербург – это город литературных героев. Там шаркает туфлями Пиковая дама, скачет Медный всадник, семенит Акакий Акакиевич и задумчиво бредет Раскольников. Город-

искусство. Парадокс в том, что сила искусства как раз сделала их слабыми – живыми, с мыслями и душой, способными чувствовать боль и обиду, когда люди забираются на них верхом или когда просто ноет хвост, перебитый во время войны артиллерийским осколком (*«старые раны у скульптур болят, как у людей»*). И эта же слабость делает их сильными – готовыми бороться за жизнь любимого города и за всё живое в нем.

Стражи, как архитектурное достояние города, становятся больше, чем просто ожившие скульптуры – главной силой при спасении Петербурга. Их одолевают одинаковые видения, кошмарный сон о гибели своего города: *«Шёл дождь, всё скрылось под водой, небо было словно горелый хлеб!»*; *«По Неве плыл кораблик с Адмиралтейства. И вокруг было пусто, словно до Рождения города»*; *«Мне снилось, что будто потоп»*. В этом главная цель их существования – остановить конец света.

Это город скульптур и архитектуры, город исторической значимости и памяти. В самую короткую белую ночь в городе исчезли все скульптуры животных – 72 льва, 27 коней, кошки, змеи, верблюды и даже Чижик-Пыжик. Описание города, его стиль узнаваемы: *«Все барельефы, горельефы, фронтоны, все бесконечные отдельно висящие головы, или туловища с головами, все мелкие архитектурные детали, образующие то, что называется стилем Петербурга, остались невредимы»* [Ремез 2016: 71]. В тексте отражён реальный Петербург: тоскливый, тусклый, серый, сумрачный, безрадостный.

Один из вечных символов Петербурга – вечный туман – нашёл воплощение в этом произведении. Туман символизирует невозможность предугадать то, что ждёт людей за ним, ощущение уязвимой слепоты в преддверии наступающего конца света: *«Уже с полчаса над городом висел неправдоподобно белый густой туман»*; *«Наблюдался необычно густой туман»*. Также туман скрывает за собой то, что людям не хотелось или не нужно было видеть: *«Туман закрыл Вятскому всё вокруг, и спас бизнесмена от неминуемого душевного краха»* [Ремез 2016: 184].

При искажении времени Химерой, на современный Петербург накладывается иное время, когда не было Петербурга – был берег огромной бурной реки и маленькая церковь, а по реке плыли корабли с белыми парусами. Благодаря человеку та река оделась в гранит, на берегах выросли дворцы, устремились в небо купола и шпили. Созидающему человеческому началу противостоит в повести Химера с пустыми глазницами: «*Я – разрушение!*».

Для реалий русской культуры XXI века свойственны напряжённое отношение к быстро изменяющейся действительности, некие эсхатологические предчувствия грядущей катастрофы. Отсюда вера в возможность преобразования мира, в особое пророчество, нависшее над Петербургом. Городу грозит наводнение, и он превращается в город с оттенком опустошённости, лишённый своего величия.

В русской литературе XIX-XX вв. появились апокалипсические петербургские тексты, основанные на предсказании гибели северной столицы. Это не столько законченные тексты, сколько предчувствия. Однако в них явно чувствуются эсхатологические мотивы обречённости, катастрофа, которая ставит под удар весь город и его судьбу, образ зла, который как библейский Антихрист становится главной опасностью для существования мироздания.

Апокалипсические тексты в новой петербургской прозе создаются за счёт прямого соотношения городского пейзажа с концом света: «*Огромная чёрная туча, готовая пролиться нешуточным дождём*» [Ремез 2016: 99]. «*Надо ехать, а то утонем... И пойдём мы вместе с нашим прекрасным городом ко дну*» [Ремез 2016: 115]. Явен прямой параллелизм между концом света и наводнением – одним из самых частых явлений в апокалиптических текстах петербургской прозы.

Очевидно, в таком понимании последнего дня заложена определённая связь последнего дня с культурой, её внешними силами, которые являются как источником, причиной развития цивилизации, так и её конечной точкой,

завершением. В день апокалипсиса город празднует юбилей, что является ироничной и символической деталью – смерть в день основания.

Помимо наводнений, автор трижды употребляет в своём произведении пророчество, звучащее в апокалиптических текстах о Петербурге достаточно часто: «Петербургу быть пусту» («*Стало Петербургу пусту*»; «*Это ты к тому, что быть Петербургу пусту?*»; «*И быть-таки Петербургу пусту*»). «Исторический афоризм» о гибели новой столицы, был изречён Евдокией Лопухиной перед насильственной отправкой её в монастырь.

Мотив апокалипсиса в петербургском тексте вступает во взаимодействие с мотивом проникновения тёмных сил в человеческую жизнь. Несмотря на то, что произведения, воссоздающие проникновение тёмных сил в мир людей, не всегда имеют эсхатологический финал, любое вмешательство сверхъестественных, хтонических сил изменяет равновесие между хаосом и порядком. В сказке начало конца (кульминационный момент наступающего апокалипсиса) описывается с помощью характера изменяющейся погоды: «*Огромная чернильно-чёрная туча, заполнившая весь горизонт, напозала на город*» [Ремез 2016: 230]. Тьма, как противопоставление свету – мотив изменения и ухудшения происходящей ситуации в пользу сил зла. Она вытесняла всё, заполняя город под свой купол. Гасла белая ночь, будто играясь вспыхивали фонари. После наступления тьмы, город лишился и голоса: «*На улице было душно и тихо, казалось, город превратился в заколдованное королевство Спящей красавицы*» [Ремез 2016: 197]. То была последняя ночь в жизни Санкт-Петербурга – с 23 на 24 июля юбилейного года.

Следствием нарушения космических законов мироустройства оказывается усиление деструктивных процессов, в итоге всё равно приводящее к апокалипсису.

Петербургская проза зафиксировала борьбу светлого начала с тёмным в рамках петербургского текста. Сама битва в произведении больше похожа на оборону, что тоже характерно для истории Санкт-Петербурга: «*Стражи не*

нападали, Стражи только защищались... Битва, достойная существ, называвших себя Стражами великого города» [Ремез 2016: 205]. Зло хитро; чтобы избавиться от единственного человека, который может уничтожить её, она насылает на ту мор, слабость, такую, «что даже руку поднять было тяжело», лишая Ксюшу возможности рисовать.

Можно провести градацию, с которой сбывалось пророчество Химеры и как оно влияло на Петербург в целом и на его жителей в частности. Нехарактерное для Петербурга Северное сияние, как признак конца света (*«Откуда на широте Петербурга, до ещё и летом, возникло северное сияние»*). После неожиданное происшествие в ботаническом саду, где разом распустились все цветы. Заметен и символ побега: вначале наблюдался исход гусениц, потом из города побеждали крысы и после этого из Петербурга стали уезжать люди. Закономерная паника чувствительных животных в зоопарке, запертых в вольере и не имеющих возможности сбежать подальше от близящегося апокалипсиса. В самом финале, следуя предсказанию Химеры, смещается время (*«Проехала карета, запряжённая красивой белой кобылой, потом ещё одна»*). Люди начинают чувствовать неожиданную злость, ссориться на пустом месте. На смену погодным условиям – буре и знойной жаре – Химера насылает психологическое давление, в виде нехарактерных действий и мыслей: *«Мало того, что скульптуры оживают, так ещё и приличные люди... то есть приличные женщины превращаются в фурий»* [Ремез 2016: 159]. И как вывод: город, где люди ссорились и ненавидели друг друга, неумолимо приближался к гибели.

Для писателя вторжение нечистой силы в хронотоп – явление не случайное, а закономерное. Упоминание Атлантиды и наводнений, которые угрожали Петербургу ранее, складываются в апокалиптический метатекст. И объясняет, почему Санкт-Петербург был выбран как место для всемирно-исторических, демонических проказ.

В качестве сравнения и в качестве контраста стоит вспомнить другое произведение А. Ремез и Н. Колотовой «На коньках по Неве, или Мышь в

рукаве» (2014). В повести «Стражи белых ночей» Химера исказила время, заставив Петербург нынешний слиться с Петербургом прошлого, создавая при это хаос, раздрай в пространственно-временном континууме.

В отличие от этого, в произведении «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве», авторы сравнивают Петербург времён Петра I и современный Петербург, через язык, был, культуру времён, поместив главных героев – двух музейных мышей – в прошлое и лишив их возможности вернуться без определённой волшебной вещи.

Санкт-Петербург в сказке представляется героям, прибывшим из нашего времени, совершенно иным, незнакомым. Молодой город полон жизни, он расстраивается и только оживает (*«Жить в Петербурге пока не очень удобно, потому что город молодой, ему недавно исполнилось всего лишь пятнадцать лет»* [Ремез 2014: 36]). Пятнадцатилетний Петербург строится, развивается. Город, предчувствующий будущие катастрофы, войны, нашествия, которые ему предстоит пережить.

Образ Петра I неразрывен с Петербургом. Авторы вводят императора в произведение как одного из героев, от которого зависит не только жизнь персонажей «Петербурга из прошлого», но и двух героев, прибывших из нашего века: *«Внешность Петра была такой, какой описал её Иван... Собственные волосы Петра вились, закрывая уши, а для того, чтобы они не падали на лоб, были забраны спереди большим гребнем»* [Ремез 2014: 45]. В истории страны образ Петра неоднозначен. Но при этом, во всех его делах было рациональное начало и долгий план на будущее. Это и отразилось в произведении А. Ремез: образ Петра там сопутствует общему настроению изменений. Неизвестность, которая витает в воздухе, подавляется петровскими реформами и его личностью.

Авторы, пересказывая историю Петербурга для юных читателей, вводят в повествование мысль, что Петербург – это город-загадка с самого появления. Это город-вызов: сначала силам природы, которые не остановили Петра от возведения города в той местности; вызов устоявшимся косным

устоям, которые Пётр ломал своими реформами; фашистской блокаде; и снова силам природы, уже на постоянной основе – наводнениям, проливным дождям. Нет другого города в России, по отношению к которому было бы сделано столько пророчеств, предсказаний и заклинаний. И всё это чувствуется в сказке А. Ремез.

Про аномалии Петербурга говорится во всём творчестве А. Ремез. Даже для автора город неясный, непонятный, отклоняющийся от нормы, от общей закономерности. В повести «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве» она рисует молодой город, который был построен по точному плану и изначально задуман как столица страны, чего не было и не могло быть ни с одним другим городом ещё. Несмотря на то, что многие говорят про искусственность города, в произведениях А. Ремез подобных мотивов нет. Это разрастающийся город, готовящийся стать культурной столицей России на долгие годы. Аномалии, связанные с построением города в непригодных для человека условиях на севере, перекрываются его красотой и грандиозным масштабом. А. Ремез описывает город, который сразу был построен из камня, а не из дерева. Центром города становится уникальная архитектурная общность строений: в сказке проявляется Мытный двор, Кунтскамера, Зимний дворец, Меншиков дворец.

Главным мотивом в сказке становится изменение Петербурга. Петровские реформы не могли не найти отражение в произведении, город признаётся как самый европейский: *«Все должны теперь в специальных лавках торговать – прямо как в Голландии»; «Государь уже давно запретил строить деревянные дома на набережной»; «Про царский указ слышать? Куриные печи нельзя».*

Петербург несет в себе также и историческое значение. Оно проявляется и в употреблении реально существующих топонимов. И в описании характерных образов героев: голландец, принявший христианство, но плохо разговаривающий на языке (*«Я ведь с государем давно познакомиться, в Голландии»* [Ремез 2014: 79]); англичанин-шпион

(«выражение доброжелательной готовности англичанина на секунду с него сползло, а глаза стали холодными и злыми» [Ремез 2014: 51]); юные петербуржцы (Тимоха, Федя и Христина). И в описании быта героев: домов, в которых живут новоявленные петербуржцы – дома необжитые, «печка-голландка, была облицована только наполовину, занавесок на окнах не было»; школ, которых обучаются дети («Цифирная школа при Морской академии, где батюшка учительствует» [Ремез 2014: 32]), стоит заметить, что девочки всему обучались дома, с мамой; через пищу того времени («Блюда с хлебом, сыром, копчёным окороком, сливочным маслом, миски с перловой кашей» [Ремез 2014: 44]).

История этого города неразрывна связана с важнейшими событиями в России, что не могло не отразиться в произведении. Первая катастрофа, которая постигает уже Петербург и накладывает свой отпечаток на историю города – это война, которая идёт со шведами: «Мы у шведов свои земли отобрали». Войны, как и голод, будут преследовать город всю историю его существования. Описывается сложная ситуация с Англией: «Не по дням, а по часам крепнувший русский флот стал буквально костью в горле у Англии, самой могущественной морской державы мира» [Ремез 2014: 41].

Благодаря этим описательным элементам, авторам удаётся подвести читателей к выводу, что «в эпоху Петра всё возможно».

Стоит отметить, что в сказке приводится множество исторических сводок, пересказанных понятным, но не лишённым дидактичности языком, что делает произведение эстетически и исторически познавательным: «В 1719–721 годах в Балтийское море трижды посылалась английская эскадра, чтобы уничтожить русский флот» [Ремез 2014: 63].

Точность и внешняя упрощённость повествования, множество исторических сводок, пересказанных понятным, но не лишённым дидактичности языком, делает произведение эстетически и исторически познавательным и позволяет детям самостоятельно сравнивать Санкт-

Петербург времени Петра и современный, и знакомиться с историей, которую прошёл город, прежде чем стать культурной столицей России.

Таким образом, общая атмосфера пятнадцатилетнего города пронизана готовностью жить, развиваться и сталкиваться с трудностями. Место, выбранное на столь неудачном месте, хранящее в себе отпечаток искусственности, становится эпицентром аномалий, а потому и притягивает к себе все сверхъестественные силы и таинственные происшествия. Поэтому можно говорить о том, что Петербург с самого своего основания хранит на себе эсхатологический отпечаток и тем не менее, авторы повторяют, что *«Петербург станет одним из самых красивых городов мира и никогда ни один враг его не завоюет!»*.

Выводы по второй главе

Апокалиптические мотивы исследованы в литературных сказках современных авторов. В цикле А. Егорушкиной «Настоящая принцесса», присутствие апокалиптических мотивов напрямую связано с образом зла. Апокалипсис проявляется в разных вариантах:

Апокалипсис, как мотив раскрытия внутренних (скрытых) сил, качеств героев. Главная героиня, Лиза, обнаруживает, что является принцессой волшебного города только тогда, когда злой чародей Мутабор начинает реализовывать свой план по уничтожению света. Только тогда герои, спасающие Радинглен и Петербург от нависшей опасности, открывают в себе неожиданные таланты и проявляют лучшие нравственные качества.

Апокалиптические мотивы, связанные с Петербургским предназначением. Петербургская проза богата на эсхатологические мотивы («Петербургу быть пусту»).

Апокалипсические мотивы, как средство описания зла, противопоставляемое силам добра. Мутабор является антиподом нравственности, тьмы, в отличие от Лизы, Филина, Лёвушки, Королевы Таль, которые вступают в противоборство с ним. Когда зло повержено, вновь

проявляется солнце: *«Лиза осторожно приоткрыла глаза, снова сощурилась, ослепленная ярчайшим солнцем, отраженным замерзшей рекой»*, проявляя идею дихотомии добро–зло и свет–тьма.

Апокалипсис в творчестве А. Ремез создаются за счёт прямого соотношения городского пейзажа с концом света, путём параллелизма с усиливающимися погодными катаклизмами и реакцией людей на это.

Не только природные аномалии оказываются затронуты приближением Конца Света. На то автор создаёт особенный пласт предзнаменований, которые в своей совокупности становятся признаками апокалипсиса. Следующие изменения затронули пласт куда более тонкий – предчувствие в самих людях.

Образ добра, на который направлены разрушительные силы, включает в себя: люди (петербуржцы, дети, как противопоставление взрослые–дети и сами Стражи). И образ зла – Химера, как признак Петербурга, включающий в себе идею «неизбежной эсхатологии» в виде предстоящего Апокалипсиса. Сам образ Химеры довольно неоднозначен. Это концентрированная негативная сила, обладающая огромной властью над пространством этого города. Однако само её появление связано с рядом случайностей. Существование абсолютного зла отражается на всём городе и становится катализатором пророчества о конце света.

Предсказание, как вестничество – важная составляющая апокалипсиса и приближения Конца света, становится у Ремез целостной мифопоэтической системой. Она вводит три вида предсказаний: от Стражей, от автора картины «Гибель Парадиза» для людей и от Химеры. У всех есть собственное предсказание Конца и каждый в этой системе по-разному использует данные алгоритмы, дабы освободить город от опасности. Идея апокалипсиса неразрывно связана с повествованием о таинственных, сверхъестественных силах, проявляющихся в северной столице.

В то время как в другой сказке А. Ремез, Петербург пронизан готовностью жить, развиваться и сталкиваться с трудностями. Место,

выбранное на столь неудачном месте, хранящее в себе отпечаток искусственности, становится эпицентром аномалий, а потому и притягивает к себе все сверхъестественные силы и таинственные происшествия. Поэтому можно говорить о том, что Петербург с самого своего основания хранит на себе эсхатологический отпечаток и тем не менее, не будет уничтожен.

Заключение

Понятие апокалипсиса относится к новозаветной книге (Откровение святого Иоанна Богослова). Апокалиптика как жанр акцентируется на чувстве безнадежности и угнетённости перед силами зла. В русской литературе XIX–XX вв. появились апокалипсические петербургские тексты, основанные на предсказании гибели северной столицы. Это не столько законченные тексты, сколько мотивы. Петербург, как город культурной значимости, обладающий особым «петербургским текстом», аномалиями, характерными городу, культурным наследием, привлекал к себе больше, чем какой-либо иной город пророчества, предсказания, заклинания.

Отдельное и контекстуальное художественное пространство организуется как апокалиптический метатекст, система интуитивного видения, созерцаний и как следствие – духовно ознаменованных, художественно-оформленных прозрений.

В прозе А. Егорушкиной и А. Ремез выражаются и художественно воплощаются, апокалиптические предчувствия и символы, формируя персоналистические образы художественного апокалипсиса. Их проза имеет генетическую, типологическую и историко-литературную общность с произведениями писателей, создающих детскую литературу, фантастику, фэнтези, мистику в апокалипсическом, постапокалипсическом жанре, образуя единое смысловое пространство, общий метатекст.

В центре исследуемого метатекста оказывается апокалиптическое восприятие и художественная трактовка образа Санкт-Петербурга. Целостный образ Петербурга формируется как апокалиптический символ, как национальный аспект новозаветного откровения о Конце Света. Исторический процесс художественно осваивается и литературно воплощается в традициях мистерии и апокалиптики.

Конец света в русской апокалиптической прозе (в данной детской литературе) раскрывается в символах: предзнаменованиях, пророчествах как

вестничестве, символах опустошения, безлюдья на улицах, из пустоты площадей и проспектов Петербурга, безысходности, темноты. Апокалиптический страх конца света меняется на апокалиптическую радость начала света, после победы света над тьмой.

Универсальный апокалиптический уровень русского художественного откровения определяется художественной реализацией откровений, касающихся эсхатологической судьбы всего человечества; интуиции формируют самобытное апокалиптическое направление в русской детской литературе XXI века, художественно осуществленное в историко-литературном процессе и в художественном пространстве отдельных авторов, и на уровне единого метатекста, апокалиптического послания, художественного откровения, в аспекте петербургского текста.

Литература отображает ту часть христианского предания, которая соответствует эпохальному типу мироощущения. В произведениях А. Ремез и А. Егорушкиной отражение это было настолько точным и детальным, что при анализе можно было делать выводы о региональных особенностях петербургской прозы.

Для реалий русской культуры XXI века свойственны напряжённое отношение к быстро изменяющейся действительности, влияющий на детей в городе, эсхатологические предчувствия грядущей катастрофы. Мотив «Как выжить», как найти ощущение защищённости/незащищённости в условиях происходящего хаоса, лишь усиливают чувство угнетённости. Стремительный технический прогресс, множество информации, крах основных жизненных ориентиров, претворение в жизнь апокалиптических пророчеств. Путём концентрации на конце света, авторам удаётся установить фокус внимания на личности и её стремлении спасти мир. На первое место выходят межличностные, семейные ценности, воспитание собственной личности. Отсюда вера в возможность преображения мира, в особое пророчество, нависшее над Петербургом.

Механизм Апокалипсиса у А. Ремез разрабатывается в национальных, искусствоведческих понятиях (архитектурные, скульптурные, художественные), а у Егорушкиной в музыкальной области (скрипка, музыка).

Мотив апокалипсиса в петербургском тексте, несомненно, вступает во взаимодействие с мотивом проникновения тёмных сил в человеческую жизнь. Это обнаруживается прежде всего в области мифологического. Несмотря на то, что произведения, воссоздающие проникновение тёмных сил в мир людей, не всегда имеют эсхатологический конец, любое вмешательство сверхъестественных, хтонических сил – это катастрофа, которая изменяет равновесие между хаосом и порядком. Для авторов катастрофа – итог развития взаимоотношений человека и мира, когда обладатель могущества присваивает себе функции Демиурга.

Очевидно, в таком понимании последнего дня заложена определённая связь последнего дня с культурой, её внешними силами, которые являются как источником, причиной развития цивилизации, так и её конечной точкой, завершением.

Новая петербургская проза, в частности детская литература, как и классический петербургский текст, художественно зафиксировала борьбу за душу человека между светлым, божественным началом и бесовским, дьявольским.

Список используемой литературы и используемых источников

1. Аверинцев С. С. Эсхатология. Философская энциклопедия. Т. 5 М. : Советская энциклопедия, 1970. 580 с.
2. Акишина А. А. Структура целого текста. М. : Высшая школа профсоюзного движения ВЦСПС, 1979. 89 с.
3. Альтицер Т. Россия и апокалипсис. № 7. М. : Канон+, 1998. 126 с.
4. Анциферов Н. П. Непостижимый город. Душа Петербурга. СПб. : Лениздат, 1991. 356 с.
5. Анциферов Н. П. Теория и практика литературных экскурсий. Ленинград : Наука, 1926. 326 с.
6. Барашков А. И. Будет ли Конец света? М. : Знание, 1991. 48 с.
7. Барсов М. В. Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Четвероевангелия, с библиографическим указателем. Т. 1. СПб. : Синод. тип, 1893. 807 с.
8. Басина М. Я. Петербургская повесть. СПб. : Детская литература, 1984. 214 с.
9. Берков П.Н. Петербург – Петроград – Ленинград и русская литература. Ленинград : Советская литература, 1977. 204 с.
10. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Российское Библейское общество, 2002. 1376 с.
11. Варламов А. Н. Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX века. Автореферат канд. Диссерт. М., 1996. 113 с.
12. Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М. : Наука, 1975. 345 с.
13. Володин В. А. Энциклопедия для детей. Дополнительный том. Российские столицы. Москва и Санкт-Петербург. М. : Аванта+, 2001. 143 с.
14. Головин Б. Н. Лингвистические основы учения о терминах. М. : Высшая школа, 1987. 103 с.
15. Добролюбов Н. А. Народные русские сказки. М. : Наука, 1970. 618 с.

16. Доброницкая Т. В. Стилистические особенности детской литературной сказки. М. : Высшая школа, 1980. 59 с.
17. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М. : Мир книги, 1996. 322 с.
18. Егорушкина А. Настоящая принцесса и Бродячий Мостик. СПб. : WexlerPublishing, 2003. 127 с.
19. Егорушкина А. Настоящая принцесса и Летучий Корабль. СПб. : Прайм-Еврознак, 2004. 319 с.
20. Егорушкина А. Настоящая принцесса и Снежная Осень. СПб. : Прайм-Еврознак, 2005. 335 с.
21. Егорушкина А. Настоящая принцесса и Наследство Колдуна. СПб. : WexlerPublishing, 2012. 512 с.
22. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. Том 1. М. : АСТ, 2005. 1168 с.
23. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия: В 4 выпусках. М. : ЭСМО, 2016. 640 с.
24. Ишимова А. О. История России в рассказах для детей. М. : НИЦ Альфа, 1999. 90 с.
25. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск : Урал, 1992. 183 с.
26. Ломоносов М. В. Антология русской поэзии в 6-ти т. М. : Детская литература, 1996. 345 с.
27. Лотман Ю. М. Текст в тексте. СПб. : РОССПЭН, 1996. 309 с.
28. Лупанова И. П. Современная литературная сказка и ее критики (заметки фольклориста). Петрозаводск. : Проблемы детской литературы, 1981. 127 с.
29. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинения и писем в пятнадцати томах. Л. : Наука, 1981. 722 с.
30. Неёлов А. В. Волшебные сказочные корни научной фантастики. Л. : Philology, 1986. 200 с.

31. Никифоров А. И. Сказка и сказочник. М. : ОГМ, 2008. 376 с.
32. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. М. : РГБ, 2003. 312 с.
33. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка : 120000 слов и фразеологических выражений. М. : ООО «А ТЕМП», 2020. 896 с.
34. Полный православный богословский энциклопедический словарь Том: Т. 1. М. : Данилевский благовестник, 2007. 128 с.
35. Померанцева Э. В. Русская народная сказка. М. : Хрестоматия, 1963. 128 с.
36. Пропп В. Я. Русская сказка. Л. : ЛГУ, 1984. 299 с.
37. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М. : Наука, 1976. 464 с.
38. Проница Е. П. Русская литература XX века. М. : Просвещение, 1994. 255 с.
39. Пьяных М. Ф. Серебряный век: Петербургская поэзия конца XIX–начала XX в. Ленинград : Лениздат, 1991. 526 с.
40. Раков Ю. А. Петербург – город литературных героев. СПб. : Химиздат, 2000. 257 с.
41. Ремез А. А. На коньках по Неве, или Мышь в рукаве. СПб. : Пешком в историю, 2014. 103 с.
42. Ремез А. А. Стражи белых ночей. СПб. : ГРИФ, 2016. 272 с.
43. Ткаченко И. А. Специфика проявления эсхатологических настроений в русской культуре. М. : Весть, 2006. 153 с.
44. Ткаченко И. А. Апокалиптические мотивы и сюжеты в творчестве символистов. М. : Весть, 2007. 67 с.
45. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. IV / под ред. проф. Д. Ушакова. М. : ТЕРРА, 1996. 752 с.
46. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб. : Искусство-СПб, 2009. 820 с.

47. Цыбин В. Д. Апокалипсис прошлого, настоящего, будущего. М. : РИЦ МДК, 2000. 124 с.

48. Шестаков В. П. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие. М. : ВЛАДОС, 1995. 208 с.

49. Якушина Н. И. Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского. М. : Детская литература, 1993. 124 с.

50. Ярцева В. Н. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. 865 с.

Приложение А

Внеклассное мероприятие «Апокалиптические мотивы в русской литературной сказке XXI века».

1. Вступление.

Учитель: Здравствуйте, ребята. Сегодня мы с вами поговорим о современных русских сказках, обратимся к таким авторам, как А. Егорушкина и А. Ремез.

2. Проверка домашнего задания.

Учитель: Мы с вами закончили изучение басен И.А. Крылова. И в качестве домашней работы было творческое задание – написать центон по любым выбранным вами басням. Давайте повторим, что такое центон?

Ответ ученика: Центон – это стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений, как «лоскутное одеяло».

Учитель: Правильно. Кто хочет зачитать то, что получилось?

Учитель опрашивает некоторых учеников. В конце урока собирает тетради, чтобы проверить и выставить оценки каждому.

Пример ответа:

По улицам слона водили,
Как видно, напоказ –
Известно, что слоны в диковину у нас.
На ту беду лиса близёхонько бежала,
Да позадумалась, а сыр во рту держала.
Увидевши слона, ну на него метаться,
И лаять, и визжать, и рваться:
– Вы все мне зла хотите,
И если можете, то мне всегда вредите.
Сыр выпал!!!
За дерзость такову я голову с тебя сорву!
От ней по мостовой и стукотня, и гром,
И пыль столбом.
Прохожий к стороне скорей от страху жмётся,
А слон себе идёт вперёд...
– Смотри-ка, – говорит, – кум милый, –
Что это там за рожа?
Сыр выпал у неё, похоже...
Не глупо ль, что его высоко так ценят?

Кто про свои дела болтает без умолку –
В том мало толку!

Учитель: Молодцы, дети. Басня очень похожа на сказку. Давайте повторим, что существует ли разница между литературной сказкой и народной. И какие жанры есть.

Ответ ученика: «Сказка народная» и «сказка авторская» не являются одинаковыми, но также нельзя полностью отделять их друг от друга. Они отличаются по многим характерным параметрам и имеют особую внутреннюю композицию, которая строится на средствах выразительности и «интонации» автора, которую он выбирает при разговоре со своими читателями. Существуют сказки о животных, волшебные и бытовые.

Учитель: Все мы знаем, что существуют также такие жанры, как фэнтези, фантастика. Современные литературные сказки богаты на разные жанры, на полёт фантазии и с этим мы сейчас познакомимся лучше.

3. Сообщения учащихся на темы:

«Биография А. Егорушкиной и А. Ремез».

«Символы добра и зла в детской литературе».

4. Рефлексия: что запомнилось и как структурировать знания.

Учитель: Вы подчеркнули важное, выслушали выступления докладчиков, а теперь давайте проверим то, что особенно запомнилось. Представим, что вы берёте интервью у А. Егорушкиной, а вторая половина класса у А. Ремез. Придумайте 5 вопросов о его жизни и творчестве и ответьте на них так, как это сделали бы они.

Учитель: Давайте поразмышляем, какая атмосфера должна быть в мире, в душе героя, какие цвета, какое настроение должно преобладать в современных сказках подобной тематики.

Учитель зачитывает примеры из сказок А. Егорушкиной «Настоящая принцесса», обсуждает с классом. После читает примеры из сказки А. Ремез «Стражи белых ночей» и «На коньках по Неве, или Мышь в рукаве». Идёт обсуждение образа Петербурга в современной литературной сказке. Разговор о магии, волшебных персонажах и предметах.

5. Чтение по ролям.

Учитель: Чтобы лучше понять, как проявляется апокалипсис в детской литературе, давайте прочитаем кульминационные главы из сказок «Настоящая принцесса и Бродячий замок» А. Егорушкиной и «Стражи белых ночей» А. Ремез.

Ученики читают две главы по ролям. Идёт обсуждение прочитанного, учитель приводит учеников к подниманию двух дихотомий «добра» и «зла», которые находятся в постоянном противоборстве, гармонии.

Учитель: В русской культуре сказки, воплощающие в себе эсхатологические мотивы, несут жизнеутверждающую мораль и признают вечную победу добра над злом.

6. Творческое задание.

Учитель: Дети, кто-нибудь из вас пытался писать сказки про волшебство, другие миры, мифологических существ? Какие они были, о чём и почему вы это делали?

Ответ ученика: Писали волшебные сказки про волшебных животных/ чудовищ/ параллельные миры. Про борьбу добра и зла. Потому что это интересно.

Учитель: Тогда, считайте, что вы уже участвовали в создании сказок. А сейчас давайте напишем сказку. Теперь, когда до конца урока остаётся не так много времени, хочу попросить вас помочь мне и поучаствовать в небольшом тренинге. Напишите сказку самостоятельно, выбрав один из жанров, о которых мы с вами поговорили, используя средства выразительности.

Учитель собирает сказки, проверяет и позволяет зачитать некоторые вслух.

Учитель: Всем спасибо! И помните: «Добро всегда побеждает зло».