

С Л О В О

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

СБОРНИК
научных работ
студентов, магистрантов
и аспирантов

В Ы Ш У С К

ТВЕРЬ
2024

23

Министерство науки и высшего образования РФ

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

«Тверской государственный университет»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СЛОВО

*Сборник научных работ
студентов, магистрантов и аспирантов*

Выпуск XXIII

**Тверь
2024**

УДК 80(082)”550.1”

ББК 80/84я43

С48

Ответственный за выпуск:

зам. декана по научной работе, к. филол. н.,
доцент *И.В. Гладиллина*

Технический редактор:

к. филол. н., доцент *Н.В. Волкова*

С48

СЛОВО: сборник научных работ студентов, магистрантов и аспирантов. – Тверь: ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2024. – Вып. XXIII. – 453 с.

УДК 80(082)”550.1”

ББК 80/84я43

Содержание

История русской литературы

Барышева Е.Е. Образ Постникова в рассказе Н.С. Лескова «Человек на часах»	9
Бахарева В.С. Танатологическая концепция в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева.....	12
Глазова М.М. Влияние философии и творчества Л.Н. Толстого на малую прозу Вас. И. Немировича-Данченко.....	15
Горохов В.Б. Роль местоимений в лирике Лермонтова (на примере стихотворения «Как часто, пёстрою толпою окружён...»)	22
Иванова Н.Н. Русский национальный характер в представлениях русских философов XIX века	25
Лебедева У.Б. «Я» и «ты» в «Дневнике русской женщины» Е.А. Дьяконовой.....	32
Лебедева У.В. Детали костюма как средство характеристики Наташи Ростовой (по роману Л.Н. Толстого «Война и мир»).....	36
Лобачёва К.В. Символические образы в пьесе А.П. Чехова «Три сестры»	40
Орлова Д.П. День Обломова и обломовцев в романе И.А. Гончарова	44
Соколов Е.С. Белая горячка в русской литературе (И.И. Панаев «Белая горячка»)	50
Хачатрян А.Г. Идейно-художественные особенности романтических поэм А.С. Пушкина	53

Русская литература XX века

Баклашова А.П. Орфический миф в поэзии В. Я. Брюсова	61
Беглецова К.А. Мотив «пути» в повести Владимира Набокова «Волшебник».....	65
Белова О.Д. Жанровые особенности повести «Дым Отечества» К.М. Симонова	69

Ефремов А.С. Легенды в структуре повестей Вячеслава Шишкова	75
Иванова Д.С. Звуки города в соносфере поэмы «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева	83
Иванова Е.Н. Мотив вхождения в картину в романе В.В. Набокова «Подвиг»	87
Калинина С.А. Натурфилософия как основа раннего творчества Ивана Ефремова	91
Кудряшова А.В. Мотив кукольности в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет»	99
Лалаева Г.К. Формы психологизма в повести Р.И. Фраермана «Дикая собака динго»	103
Лихачева А.Е. Аудиальный аспект поэтического мира в цикле стихотворений И. Бродского «Часть речи»	108
Мошкова А.В. Пир в поэзии В. Брюсова.....	112
Назарян Т.А. Символизм имён героев сказки Ю. Олеши «Три толстяка»	118
Пучкова М.А. Проблема воспитания в повести Л. Пантелеева и Г. Белых «Республика ШКИД»	121
Радостева Е.А. Особенности любовной лирики Василия Федорова.....	125
Румянцева Э.А. Символические образы в повести В. Катаева «Белеет парус одинокий»	129
Рыбина И.Е. Творческая индивидуальность Эммы Мошковской.....	134
Садыков А.Р. Социальная проблематика в творчестве Александра Вампилова.....	137
Солянина А.А. Особенности новейших киноверсий романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	140
Тихонова И.Д. Экзотизмы как средство создания двоемирия в книге стихов Н. Гумилёва «Шатёр»	146
Туль Д.В. Лирический герой ранней лирики В.В. Маяковского	150
Федорова С.В. Словарь предметов книги Евгений Рейна «Темнота зеркал»	155
Фомина П.И. Художественное своеобразие прозы Л. Нечаева.....	160
Чехаленкова А.И. Эпизод убийства Куильти в романе и сценарии Владимира Набокова «Лолита»: трансформация двойников	163
Чижов А.К. Творческая индивидуальность художника, педагога и писателя К.С. Петрова-Водкина	168

Шатрова Е.В. Художественные особенности лирики Ю.П. Кузнецова.....	174
Шурло П.Д. Тема любви в бардовских песнях второй половины XX века.....	178

Русская литература XXI века

Белов Д.В. Новый реализм как перспективное направление в современном литературном процессе (на материале критики и произведений авторов нового реализма).....	183
Воронцова П.С. Комическое в произведениях Г.Р. Лагздынь для детей.....	188
Гостев С.П. Политическая публицистика в книге Захара Прилепина «Координата Z»	195
Комин М.В. Пространство православного храма в художественном мире В.П. Крапивина	201
Лосевской Н.С. Критика и вымысел: опыт автофикшена	206
Малинкина Е.В. Функциональные особенности современной прозаической миниатюры.....	210
Матвеева К.А. Поэтическое творчество Ольги Алешенко как явление региональной литературы.....	217
Пиунов Д.С. Социальный пессимизм в рассказах Р. Сенчина	226
Савельева А.А. Аллюзии на героев в романе Бориса Акунина «Турецкий гамбит».....	233
Спиридонова П.Э. Альбом «Треугольник» группы «Аквариум» как синтетический текст	239

История зарубежной литературы

Анисимова О.В. «Имя розы»: дантовская аллегория и символизм в романе XX века	243
Бочарникова В.Е. Мотив луны в романе Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец»	247
Васильева Е.Ю. Герменевтика как метод понимания текста (на примере произведения Джорджии Бриггс «Икона» и митрополита Тихона (Шевкунова) «Гибель империи. Российский урок»).....	251

Веселова Е.А. Как <i>Rolling Stones</i> подпели дьяволу из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	258
Новоселецкая А.Г. Патрокл и Ахиллес в разных переводах «Илиады»	262
Садикова Д.В. Бродячий сюжет о спящей царевне в сказках народов мира	266
Яковлева П.А. «Тоска» и «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова как возможные претексты рассказа Хён Чжингона «Удачный день».....	270

Лингвистика

Алёхин Я.С. Акцентная эволюция суффиксального словообразования. Становление акцентной, категориальной системы	277
Анисимова О.В. Авторская обработка паремий в романе Достоевского «Братья Карамазовы»	283
Боброва В.С. Вербальные маркеры крика в песнях группы «-1»	291
Голубева К.Е. Концепты «наслаждение» и «страдание» в сказке А.И. Куприна «Жизнь» (опыт реконструкции концептов).....	294
Дубовикова Д.А. Лексикографическое описание терминов диджитал арта	300
Кузнецова Ю.А. Семантика обычности в русской языковой картине мира	306
Матюшкина П.А. Воплощение традиционных российских ценностей в идиолекте А.П. Чехова (на примере понятия «Вера»).....	312
Николаева С.А. Отражение физических качеств человека в фразеологии тверских говоров	316
Поликарпова О.С. Безличные возвратные конструкции и особенности их перевода на английский язык	322
Праздникова М.С. Сленг IT-специалистов как источник англоязычных заимствований в современном русском языке	328
Сажко Д.С. Лексика эмоций и эмотивная лексика в произведениях И.С. Тургенева и А.С. Пушкина	338
Солтис В.В. Функциональные особенности современных школьных прозвищ	345

Методика преподавания

Алцибеева А.И. Изучение психических состояний на уроках РКИ посредством обращения к художественным текстам.....	351
Большакова Я.Д. Инновационные методы обучения деловому русскому языку для иностранцев: кейс-метод	356
Будникова А.Е. Использование биографических текстов в методике преподавания русского как иностранного для студентов-медиков	361
Коновалова М.В. Изучение феминитивов в школе	367
Осипова О.К. Влияние билингвизма на обучение русскому языку как иностранному детей 6–8 лет	371
Прохожева Е.А. Русский юмор как компонент лингвострановедческой работы	376
Соколова С.М. Фразеологические единицы в практике обучения русскому языку как иностранному	381
Федорова Н.Д. Виртуальная экскурсия как форма интерактивного обучения русскому языку как иностранному.....	385
Цветкова А.С. Особенности формирования лингвострановедческой компетенции на начальном и среднем уровнях обучения русскому языку как иностранному	391

Журналистика

Барабанов А.А. Убийство Владлена Татарского в зеркале отечественных и зарубежных СМИ.....	397
Лоскутов Е.С. Языковая репрезентация концепта «страх» в современном массмедийном дискурсе (по материалам политического шоу «60 минут» 2024 года).....	401
Салимов К.В. К вопросу об истории появления отечественного спортивного комментирования	407

Издательское дело и редактирование

Жигунова Н.В. Книга электронная vs печатная: сравнительный анализ.....	411
---	-----

СЛОВО

Илюхина Д.С. Особенности издания книг о здоровом образе жизни для детей	416
Клычкова К.Д. Подкаст как основа для разработки искусствоведческого издательского проекта	421
Красных Д.Р. «Семикнижие красного завета» А.А. Проханова как издательский проект	425
Лапшин А.С. Издания по философии: видо-типологические и жанрово-тематические характеристики	432
Никитин А.В. Издательская система страны в начале Великой Отечественной войны в очерке К.М. Симонова «Разные дни войны»	438
Родионов Д.А. Иллюстрирование с помощью нейросети: опыт применения в книгоиздании	442
Румянцева Е.А. Архив краеведа Б.М. Румянцева: подготовка к публикации	446
Тимощук Ю.О. Книга Макаренко «Педагогическая поэма» в восприятии читателей	449

История русской литературы

ОБРАЗ ПОСТНИКОВА В РАССКАЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ЧЕЛОВЕК НА ЧАСАХ»

Е.Е. Барышева, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология». Научный руководитель: С.А. Васильева – д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы ТвГУ.

Аннотация: в статье рассматривается образ главного героя рассказа Н.С. Лескова «Человек на часах» часового Постникова через категорию поступка и нравственного выбора.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, «Человек на часах», рассказ, герой, поступок, проблема нравственного выбора.

Рассказ Н.С. Лескова «Человек на часах» был опубликован в 1887 году. Это небольшое по объему произведение входит в лесковский цикл о русских праведниках. Сюжет рассказа отличается необычайной динамичностью: на восемнадцати страницах стремительно развиваются чрезвычайное происшествие и реакция на него военных и полицейских чинов разного уровня, а также церковного иерарха, упоминаются или непосредственно участвуют в событиях 15 персонажей. Обо всех действующих лицах у читателя складывается четкое представление благодаря их поступкам и отношению к центральному событию повествования – подвигу солдата Постникова.

Оригинальна композиция рассказа: после короткого авторского вступления, читатель погружается в экспозицию, рисующую спокойную, обыденную обстановку вокруг Зимнего дворца императора и внутри караульной службы вечером и ночью «около Крещения 1839 года» [2, с. 404]. Тишина и умиротворение царят вокруг. И вдруг среди этого сонного спокойствия происходит чрезвычайное событие: часовой Постников оставляет свой пост и, рискуя жизнью, спасает погибающего в невольской полынье человека. Окружающие расценивают это происшествие как беду, страшное несчастье, не заслуживающее прощения служебное преступление. Так в самом начале произведения, на полутора страницах

двух глав (4-й и 5-й) мы последовательно видим завязку, кульминацию и развязку главного события рассказа. Здесь же во всей полноте писатель раскрывает образ Человека-на-часах – солдата Постникова, простого русского православного человека из дворовых крепостных.

Дальнейшие события вплоть до предпоследней семнадцатой главы происходят по принципу угасающей волны: после мощного всплеска ужаса, ощущения беды, страха наказания причастных к несению дворцовой караульной службы, вызванного неожиданным ночным происшествием, волны постепенно затихают, опять наступает спокойствие. Однако вопреки канонам жанра в 14-й главе рассказа наступает вторая развязка: солдат Постников принимает наказание за свой поступок, которое исполнено было, на взгляд современного человека, с особой жестокостью, а по тем временам – просто по правилам. Есть, по нашему мнению, в этом произведении и третья развязка: для батальонного командира Свинына, который больше всех был встревожен последствиями нарушения Устава, так как могла пострадать его карьера, и который настоял на проведении экзекуции над Постниковым. Архиерей умиротворил беспокойную совесть набожного Свинына, не увидев в его поступках никакого греха.

Композицию рассказ завершает авторский комментарий к описанной истории, который вместе со вступлением образует обрамление необыкновенно насыщенного, плотного и в то же время почти всегда стремительного повествования.

Система образов в произведении Лескова, на первый взгляд, достаточно проста: в центре – главный герой, противопоставлен ему батальонный командир Свинын. Все остальные персонажи, с именами и «безымянные», так или иначе тоже связаны по сюжету со Свиныным, некоторые из них и с Постниковым. Над системой образов – Автор, он дает «штрихи» к характеристикам героев рассказа, никого не превознося и не осуждая, находит краски, благодаря которым герои в тесных рамках короткого рассказа становятся для читателя абсолютно живыми и понятными, делает ремарки к происходящим событиям. Камертон в этой системе – Поступок часового Постникова, по нему сверяются поступки других персонажей. И значение этого Поступка столь высоко, что делает солдата из крепостных, наверняка неграмотного, смиренного человека, духовно недосягаемым для всех остальных, потому что он один поступает, как велит ему Бог, он живет по Евангельским заповедям, которые не в уме, а в сердце его, и нарушить их он просто не может, даже под страхом смерти. Символично название рассказа: в нем

слово Человек первое, и всегда пишется с большой буквы; а второе слово – на часах, то есть тот, кто охраняет, стоит на страже. Особый случай проявил в Постникове его истинно христианскую сущность православного русского человека, который охраняет Бога в себе, спасает человека, невзирая на страшные последствия, о неизбежности которых он прекрасно знает.

Через тридцать с небольшим лет после выхода в свет рассказа «Человек на часах» молодой советский ученый-философ и литературовед М.М. Бахтин написал труд, в котором изложил свою систему взглядов на теорию поступка. Работа называлась «К философии поступка». В конце этого философского труда автор напишет, что есть «ценностное архитектурное распадение мира на я и всех других для меня» [1, с. 67], или «ценностное противопоставление я и другого» [1, с. 67]. Но «форма общего положения, нормы или закона принципиально неспособна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя-исключение» [1, с. 34]. А в нем, в «абсолютном себя-исключении», «смысл всей христианской нравственности, из него исходит и альтруистическая мораль; но адекватного научного выражения и полной принципиальной продуманности этот принцип нравственности до сих пор не получил» [1, с. 34]. «Абсолютное себя-исключение» и есть поступок самопожертвования.

На наш взгляд, работа М.М. Бахтина дает возможность применить в качестве методологической основы учение философа об архитектонике поступка к анализу системы образов рассказа «Человек на часах», так как это учение удивительно созвучно взглядам Н.С. Лескова на роль поступка в жизни человека и окружающих его других людей. Герой рассказа Лескова совершил в своей жизни ответственный поступок, исполнил свой нравственный долг – спас жизнь человека. Читатель вместе с солдатом Постниковым выстраивает архитектуру, может быть, главного поступка в его жизни: «я-для-другого». И высшей точкой этой лихорадочной последовательности мыслей часового становится «абсолютное себя-исключение», в котором заключается, по Бахтину, «смысл всей христианской нравственности» [1, с. 34].

Список литературы

1. Бахтин, М.М. К философии поступка / Бахтин М.М. // Человек в мире слова. Москва, 1995. С. 22–67.
2. Лесков, Н.С. Очарованный странник: Повести и рассказы. Москва: Современник, 1983. 432 с. (Сельская библиотека Нечерноземья).

**ТАНАТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА**

В.С. Бахарева, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель: С.А. Васильева – д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы ТвГУ.

Аннотация: *в статье рассматривается раскрытие моральных мотивов и танатологической концепции в стихотворениях «Что я буду думать», «Старуха», включенных в сборник «Стихотворения в прозе. Senilia» И. С. Тургенева.*

Ключевые слова: *И.С. Тургенев, танатос, стихотворения в прозе, мотив смерти, моральные мотивы, ирреальность.*

В «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева танатологическая концепция заключается в тесной связи жизни и смерти, эти мотивы неразрывно связаны друг с другом. Моральные мотивы наделены в стихотворениях И. С. Тургенева разным смыслом. Писатель не описывает смерть как что-то очевидное и понятное, в разных стихотворениях этот мотив открывается читателю с новых точек зрения, иногда основываясь на библейских сюжетах, а иногда на народных сказаниях. Зачастую, сталкиваясь со смертью, герои миниатюр Тургенева выходят на новый уровень сознания. Предчувствие смерти, накладывая отпечаток на сознание человека, наделяет его существование особым бытийным смыслом.

Танатология – наука о смерти, об описании состояния человека перед ее наступлением, в сам момент и после ее полного завладения душой и телом человека. Умирание – это сложный и долгий процесс, в предсмертных эмоциональных и физических состояниях человек переосмысливает прожитую жизнь, иногда исповедуется [2, с. 215].

Следующие аспекты используются при танатологическом повествовании: а) описание с позиции наблюдающего со стороны автора, б) умирающего лирического героя, в) наблюдающего рассказчика. В литературе существуют определенные ограничения в описании самого момента смерти и посмертного состояния: здесь приоритетно то, что модальность текста трансформируется из реально-мистической в ирреально-фантастическую [1, с. 139]. В «Стихотворениях в прозе»

И.С. Тургенева смерть не всегда является негативным фактом жизни лирического героя. Часто она воспринимается как катарсис – перерождение человека, возможность перемен.

Когда умирает герой, то его продолжение находится в других людях, явлениях и самой природе. Таинственную атмосферу в тургеневском цикле создает образ смерти, которая всегда сопровождает жизнь. Таким примером является стихотворения «Соперник». В мгле ночной лирическому герою чудится его бывший товарищ, с которым молодые люди часто спорили о разных вещах, особенно о жизни и смерти. Темой одного из разговоров стало обещание товарища явиться лирическому герою после своей смерти. Прошло много лет с того разговора, повествователь забыл о нем, но помнил о своем уже почившем собеседнике. Внезапное посещение и незваный гость из загробного мира тревожило героя: «– Что? – промолвил я наконец. – Ты торжествуешь? или жалеешь? Что это: предостережение или упрек?.. Или ты мне хочешь дать понять, что ты был неправ? что мы оба неправы? Что ты испытываешь? Муки ли ада? Блаженство ли рая? Промолви хоть слово! Но мой соперник не издал ни единого звука – и только по-прежнему печально и покорно качал головою – сверху вниз. Я засмеялся... он исчез» [3, с. 130]. Найти разумное объяснение этому явлению лирический герой так и не смог.

Писатель подробно описывает работу души, результатом которой может стать просветление или забвение. Как испытание в момент физической немощи разговор с собой происходит на высокой психологической ноте, применяя все ресурсы физического, душевного и ментального состояний. Осмысление жизненного пути и переживание о скором наступлении смерти происходит в стихотворении «Старик». И. С. Тургенев рассматривает тему жизненного пути и смерти. Автор обращает внимание на последний этап жизни лирического героя – старость. В этот момент человек может вернуться к своему прошлому, наслаждаясь светлыми воспоминаниями. Душа и жизнь героя сравниваются с вечнозеленым деревом, которое хранит дорогие сердцу события. Тургенев советует старику наслаждаться этими моментами как можно дольше, так как это самое ценное в конце жизни. Лирический герой, погружаясь в воспоминания, обретает забвение, которое длится до тех пор, пока он не столкнется с лицом смерти, которая заберет его в мир вечного сна.

В стихотворениях И.С. Тургенева танатологические мотивы раскрываются через психологический анализ лирических героев. Писатель не ограничивается изображением внутреннего мира человека, его «ожившими» персонажами становятся животные и растения со своим

особенным мироощущением. Природный мир, символика и периоды жизни являются еще одним аспектом, который помогает передать связь между свободой, одиночеством, поиском смысла жизни и смертью.

В стихотворении «Морское плавание» поднимается тема единства всех живых существ перед загадками жизни и смерти. Лирический герой ощущает родство с обезьянкой и понимает, что страх перед смертью и жажда жизни присущи всему живому. Чувства спокойствия и умиротворения ощущал герой, когда он находился рядом с новым товарищем: «погруженные в одинаковую бессознательную думу, мы пребывали друг подле друга, словно родные». Желание жить объединило «детей одной матери» природы перед главным страхом неизбежной, всепоглощающей смерти. И герой это отчетливо понимает: «Я улыбаюсь теперь... но тогда во мне было другое чувство» [3, с. 169]. Страх смерти и жажда жизни есть у всех живых существ. Миниатюра «Воробей» выражает эту идею. В борьбе всего живого против смерти и вечного забвения провозглашаются всеобщая помощь и сострадание друг к другу. Самопожертвование и отвага, с которой старый воробей спасал птенца из лап смерти впечатлили не только лирического героя, но и его собаку, которая потрясенная поступком птицы попятилась назад. Ужас, ощущение скорой возможной гибели не остановили смелого воробья. Он был готов пожертвовать собой ради молодой жизни. «Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... Сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда» [3, с. 142]. Собака не стала вступать в бой со старым воинственным спасителем, отступив от него.

Таинственную атмосферу в тургеневском цикле создает образ смерти, которая всегда сопровождает жизнь, идет с ней в паре. Смерть – глубокий процесс, итог жизни человека, его поступков. В стихотворении «Порог» русская девушка-революционерка стоит перед выбором между миром жизни и миром мглы, где ее ожидает холод, голод, тюрьма, болезнь и смерть. Она готова принести свою жизнь в жертву, чтобы помочь нуждающимся. Шаг через порог двери символизирует героический поступок девушки, который вдохновляет других и дарит веру в перемены: «– Дура! – поскрежетал кто-то сзади. – Святая! – принеслось откуда-то в ответ» [3, с. 148].

Список литературы:

1. Красильников, Р. Л. О литературоведческой танатологии // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2010. № 2 (76). С. 137–144.

2. Рязанцев, С. Танатология – наука о смерти. Санкт-Петербург, 1994. 380 с.
3. Тургенев, И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. : Сочинения в 12 т. Т. 10: Повести и рассказы 1881–1883. Стихотворения в прозе 1878–1883. Произведения разных годов / И. С. Тургенев. Москва: Наука, 1982. 607 с.

ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФИИ И ТВОРЧЕСТВА Л.Н. ТОЛСТОГО НА МАЛУЮ ПРОЗУ ВАС. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

М.М. Глазова, аспирант 3 года обучения, направление «Русская литература».

Научный руководитель: С.Ю. Николаева – д. филол. н., проф., зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в статье анализируется влияние личности Л.Н. Толстого на творчество Вас.И. Немировича-Данченко. Рассматриваются известные из мемуаров факты об их встречах и переписке. Сопоставляются художественные образы и творческие методы, а также мировоззренческие взгляды. Данный подход открывает новый взгляд на творчество Немировича-Данченко. Исследование ограничивается малой прозой писателей.*

***Ключевые слова:** Л.Н. Толстой, Вас. И. Немирович-Данченко.*

Сближение творчества Л.Н. Толстого и Вас. И. Немировича-Данченко можно наблюдать в разных плоскостях: в выборе тематики, в художественных методах, а также в области философских взглядов. Творчество Немировича-Данченко самодостаточно и самобытно, однако справедливо и суждение, что Толстой становится нравственным ориентиром для Немировича-Данченко, непререкаемым авторитетом.

Как люди с широким кругом общения, Немировичу-Данченко и Толстому случалось видеться лично. В мемуарах Немировича-Данченко имеется множество упоминаний Толстого, полных признания и уважения, однако, судя по их фрагментарному характеру, они не были близко знакомы. Точную картину их взаимодействий обрисовывает

90-томное полное собрание сочинений Л.Н. Толстого, где Немирович-Данченко или его произведения упомянуты двенадцать раз с учётом комментариев. 26 апреля 1885 года Толстой оценил присланный В.Г. Чертковым рассказ Немировича-Данченко «Махмудкины дети»: «рассказ превосходен по содержанию <...> но он невозможен по искусственности языка и излишествам описаний...» [1, т. 85, с. 172.]. Л.Н. Толстой предлагает попросить Немировича-Данченко поправить текст перед публикацией. Подобным образом Толстой отозвался и о рассказе «Абдулка-музыкант» в 1887 году [там же, т. 86, с. 31]. В «Посреднике» впоследствии были опубликованы рассказы «Махмудкины дети», «Абдулка-музыкант» и «Турчаночка». 26 мая 1889 года Немирович-Данченко посетил Толстого в Ясной Поляне. Предшествующей ночью Толстой просыпался от боли и утром чувствовал себя плохо. В дневнике он указал о встрече: «Можно б[ыло] лучше, любовнее принять [Немировича-Данченко]» [там же, т. 50, с. 86]. В 1908 году Немирович-Данченко был членом «Комитета почина» в Петербурге, созданного для организации 80-летнего юбилея Льва Толстого [там же, т. 56, с. 481].

В воспоминаниях Вас. И. Немировича-Данченко упоминаются и другие случаи встречи писателей. Так, например, в очерке «Погасшая звезда», посвящённом М.А. Лохвицкой, вспоминается, как в гостях у В.А. Морозовой Л.Н. Толстой так отзывался о молодой М.А. Лохвицкой: «Это пока её зарядило... Молодым пьяным вином бьёт. Уходит, остынет и потекут чистые воды!» [2, с. 117]. Суждение приводится как противовес мнению большинства литераторов и критиков «о безнравственности юного таланта», а также как подтверждение позиции самого Немировича-Данченко.

В литературоведении данных писателей в одном контексте рассматривает исследователь Л.Н. Сарбаш, которая делает общий вывод о формировании инационального направления в русле литературно-этнографической школы, изображающем национально-культурное своеобразие российских народностей, этнокультурную типологию и мифопоэтическую культуру: «В русской литературно-публицистической мысли XIX века возникает межэтнический и межкультурный диалог как широкого плана межкультурная коммуникация, дающая возможность расширения духовно-нравственных и художественно-эстетических представлений о мире, притягивающая других национально-культурных традиций, понимания взаимосвязи, взаимовлияния и неразрывности разных этносов, населяющих Россию» [3, с. 6].

Неслучайно в наше время произведения двух писателей можно встретить под одной обложкой. Например, в 2004 году в издательстве «Маджуга» вышел двухтомный сборник кратких рассказов и очерков, адресованных детям школьного возраста, где под общим заглавием «Чем люди живы» опубликованы произведения Вас.И. Немировича-Данченко («Дочь профессора», «Девочка в плену», «Сестра» и др.) и Л.Н. Толстого («Чем люди живы», «Ильяс», «Два старика», «Крестник», «Три старца», «Много ли человеку земли нужно» и др.). Собранные произведения объединены тем, что они несут в себе непреходящие нравственные ценности: любовь к ближнему, добро, сострадание. Герой-крестьянин в их произведениях становится выразителем мудрости народа.

Оба писателя были тесно связаны с Кавказом и Кавказской войной в частности, что нашло отражение в рассказах и очерках. Данная тема в русской литературе была наиболее актуальна в первой половине XIX в., но на протяжении всего XIX века интерес к ней не исчезал: в печати выходило большое количество исторических трудов (например, монография А. Гизетти «Кавказская война и ее герои» 1897 г., монография Н.В. Гильченко «Материалы для антропологии Кавказа» 1890 г., указатель А.С. Лацинского «Хронология русской военной истории» 1891 г. и многие другие). В это же время (с 1896 по 1904 гг.) Л.Н. Толстой работает над повестью «Хаджи-Мурат». В 1890-е гг. эта тема становится одной из ведущих для Немировича-Данченко.

Образ Кавказа и горцев в «Очерках жизни и войны в Дагестане» Немировича-Данченко и в военных рассказах о кавказских впечатлениях Толстого («Набег», «Рубка леса», «Кавказский пленник» и др.) поразительно схожи. Оба автора уделяют особое внимание обширным и красочным описаниям пейзажей. С помощью богатого арсенала художественных средств создается максимально подробный фон для происходящих событий. Величественная природа выступает контрастом по отношению к суетному человеческому существованию, и в то же время её дикость вторит жестокости военных действий. Горцы показаны с уважением к их культурному своеобразию, как сильный народ, сохраняющий мораль и достоинство в условиях войны. В книге «Очерки жизни и войны в Дагестане» четыре раза упоминается Хаджи-Мурат. Констатируется, что он входит в ряд лучших бойцов времён Кавказской войны, однако, в отличие от повести Л.Н. Толстого, здесь его образ лишён героического пафоса. Для Толстого, наоборот, этот образ был невероятно важен. И.К. Ениколопов пишет: «Из всех кавказских

впечатлений Толстого самыми сильными, не покидавшими его до самых последних дней, были впечатления о Хаджи-Мурате» [4]. В очерке Немировича-Данченко князь Хатхуа, размышляя о своём скором пленении, говорит такие слова: «Я не Хаджи-Мурат, чтобы лживо клясться на Коране и потом обмануть и наместника, и Аллаха. Я не оскверню душу неправдой» [5, т. 2, с. 350]. Свободолюбивый Хатхуа, который верит, что даже если его отправят в Россию, он оттуда будет чувствовать «вольный ветер наших гор» и не остановится на пути к своему родному краю, противопоставляется предателю своей веры Хаджи-Мурату, порицаемому соратниками.

В творчестве Немировича-Данченко отчётливо прослеживается закономерность в описании образа сестры милосердия: это хрупкая, физически слабая молодая женщина, совершающая подвиг во имя сострадания, не жалеющая сил, готовая умереть ради спасения ближнего, человек большой силы воли. Для писателя важно показать человеческое отношение медицинских сестёр к бойцам на войне, их полную самоотдачу. Сестры милосердия в его произведениях проявляют внимание не только к физическим, но и к психологическим ранам, способны подбодрить солдат, находящихся в нечеловеческих условиях, уменьшить их мучения и даже исцелить. В очерке «Большое сердце» особенно ярко обрисовывается данный образ: «Маленькая головка на тоненькой шейке; впалая грудь; острые, выдавшиеся вверх плечи... Сутуловатая... Походка неуверенная, точно сестра Васильева не убеждена, может ли она дойти до конца комнаты или нет... Руки – бессильные, страшно исхудалые. Каждая жилка на счету – пальцы костяшками... Совсем бескровные губы под тонким бледным носиком, и вдруг ни с того, ни с сего – крупные, сильные, глубокие серые глаза... Откуда они?.. Точно с чужого лица перешли на это... Глаза энергической, здоровой мужественной женщины на хилом больном личике... Губы и улыбаться не умеют, на щеках румянца оживления никогда не заметишь; зато глаза и смеются, и тоскуют, и загораются таким блеском, что перед ними опускают взгляд и сильные люди...» [6, с. 117]. «Женщина с большим сердцем» – так определяют героини произведения сестру милосердия.

У Толстого образ сестры милосердия появляется в «Севастопольских рассказах». Ему не уделено много внимания, однако по вскользь упоминаемым деталям можно представить похожую картину. Молодая сострадательная сестра, сопровождавшая братьев, неожиданно начинает плакать, с отчаянием восклицая: «Боже мой, Боже мой! Когда это всё кончится!» [1, т. 4, с. 84]. Её искренне заботят судьбы солдат, хотя она и

не выделяет каждого по отдельности. То, что она поправляет подушку больному товарищу старшего брата и вполне искренне спрашивает его о самочувствии, демонстрирует её чувствительность к ближнему.

Предельно сближается Немирович-Данченко со Львом Толстым в гуманистических взглядах. Он отдаёт дань его философии ненасилия в фантастическом очерке «В 2428 году. Лекция о Льве Толстом через 500 лет» [7], называя его величайшим из русских писателей. Очерк был написан в Праге, а опубликован в издании «Сегодня» (Рига) в сентябре 1928 года, вскоре после 100-летнего юбилея Льва Толстого. В наше время он был напечатан в многотомном собрании «Фантастики русской эмиграции» (сост. и комм. М. Фоменко, изд. *Polaris*) в 2016 году. До настоящего времени очерк не учитывался в научных работах в русле толстоведения.

Очерк рассказывает о том, как в 2428 году профессор Московского университета читает лекцию о Льве Толстом. В произведении нет описанных персонажей, а сюжет разворачивается только в ракурсе описания утопического общества. В центре внимания т.н. «лекции» находится мифологизированная фигура Льва Толстого и воплощение идеалов толстовства. В очерке прямо говорится, что студентам показывается не просто человек, а именно образ: «На экране перед тобой последний образ великого, угадавшего наш век за пять столетий вперёд» [там же]. Черты писателя идеализированы: он назван «величайшим гением тогдашней России» и «пророком мысли». Его гений, как объясняет профессор в очерке, состоит в том, что он соединил в себе «глубину философа с прелестью и величием поэта, взывающего к сердцу человека», – этим идеалам старался следовать в своём творчестве и автор очерка. Для современников Толстой, пусть и в шутку, был «вторым царём», а после революции 1917 года он стал символом навсегда ушедшей усадебной культуры. Как отмечает Т.Д. Проскурина в статье «100-летний юбилей Льва Толстого в зеркале прессы русского зарубежья» [8], за рубежом проходили оживлённые и плодотворные дискуссии о философских взглядах Толстого и о том, какое мнение у писателя могло бы сложиться о настоящих событиях в России. Исследователь отмечает, что Толстой-художник имел всеобщее признание, несмотря на то, что Толстой-мыслитель мог подвергаться критике, и цитирует парижскую газету «Возрождение»: «образ яснополянского мудреца <...> принадлежит всему видящему и слышащему человечеству» [там же, с. 344].

Также таким выбором героя очерка Немирович-Данченко, возможно, выразил своё несогласие с возвеличиванием советских политиче-

ских лидеров и предложил альтернативу. Речь лектора завершается тем, что человечество воздвигает памятник Льву Толстому в честь его 600-летнего юбилея. В это же время, когда Немирович-Данченко писал очерк, по всему СССР появлялись памятники В.И. Ленину.

В очерке подробно описываются разные сферы жизни 2428 года. Философия толстовства становится основой для конструирования образа идеального будущего. Первым условием социальной утопии является, по мнению автора, всеобщее образование. Московский университет назван «всемирным», в нём учатся юноши со всех уголков земного шара (женское население, в соответствии со взглядами Толстова, в очерке не упоминается): китайцы, японцы, малайцы, индусы, негры, европейцы, а также жители Персии, Аравии и отдалённых островов. Языком международного общения стал эсперанто.

Вторым условием утопии в очерке выступает технический прогресс. Для Льва Толстого технический прогресс был однозначным злом. Так, например, в начале романа «Воскресение» технологии описываются как уродство и намеренное убийство живого и противопоставляются сопротивляющейся природе [1, т. 32, с. 3–4]. Но с этим Немирович-Данченко не соглашается. Так же, как и человеческая этика в очерке прошла за 500 лет через горнило войн и потрясений до братства народов, технологии прошли путь от истребляющих машин к экологичным инновациям.

Третьим условием Немирович-Данченко называет универсальную демилитаризацию. В художественном мире очерка стало противозаконным изобретать новые виды оружия. Через два века были ликвидированы суды за ненадобностью, а границы между государствами перестали существовать. Как военный корреспондент Немирович-Данченко участвовал в войнах второй половины XIX – начала XX вв. В своих произведениях он прямо не осуждал внешнюю политику царя, но нередко показывал изнанку побед: простых солдат, отправленных на смерть, и сестёр милосердия, мужественно борющихся за жизнь умирающих. Красной нитью по его творчеству проходит мысль о том, что военная мощь является источником разрушений и страданий.

Как верно отмечает Н.В. Волохова, «специфика мировоззрения Толстого состоит в признании приоритетного значения религиозно-нравственного начала для понимания характера взаимосвязи духовных ценностей» [9, с. 122]. В творчестве Немировича-Данченко религия выступает как неотъемлемая часть культуры народа, однако сам автор никогда не даёт оценку верованиям своих персонажей, а также не впле-

тает в художественную реальность произведения знаки присутствия божественной силы. Однако эта деталь не вступает в противоречие с идеями Толстого: «Религия для него [Л.Н. Толстого] была не самоцель, а способ выразить гуманистический смысл жизни, она «ценна правилами морали». Свою концепцию единства человечества Толстой развивает на основе нравственно-религиозной духовности. Мыслитель шел от идеи совершенствования личности к идее совершенствования общества» [там же].

То, как пишет Немирович-Данченко о Толстом, можно написать и о творческом кредо самого Немирович-Данченко: «только Толстой соединил в себе глубину философа с прелестью и величием поэта, вызывающего к сердцу человека. Он был и ближе и понятнее людям. Он говорил образами и мыслями. В нём они гармонично дополняли одни других» [7]. Это обращение к «красоте» для передачи глубокой философской идеи – и есть, по нашему мнению, творческий метод Немировича-Данченко. Несмотря на обвинения критиков в излишней эстетизации, исключительная популярность писателя среди читателей разных слоёв населения подтверждает целесообразность выбора подобного идиостилия для достижения важнейшей гуманистической цели, продолжающей идеи Толстого.

Список литературы

1. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Юбил. изд. Москва; Ленинград., 1928–1958.
2. Немирович-Данченко, В.И. Погасшая звезда. Миниатюра. (М.А. Лохвицкая) // Немирович-Данченко В.И. На кладбищах. Воспоминания. Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. Москва: Русская книга, 2001. (Русские мемуары. XIX–XX вв.). С. 117–128.
3. Сарбаш, Л. Н. Инонациональное в русской литературе и публицистике XIX века: проблематика и поэтика: автореф. дис... доктора филол. наук: 10.01.10. Москва, 2013. 34 с.
4. Ениколопов, И.К. Хаджи-Мурат в изображении Л.Н. Толстого [текст: электронный] // Лев Николаевич Толстой [сайт]. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/enikolopov-tolstoj-v-gruzii/hadzhi-murat-v-izobrazhenii-tolstogo.htm> (дата обращения: 17.05.2024).
5. Немирович-Данченко, В.И. Забытая крепость: исторический роман из времен Кавказской войны: в 2 т. Санкт-Петербург: Тип. Е. Евдокимова, 1895.

6. Немирович-Данченко, В.И. Большое сердце // Немирович-Данченко В.И. Незаметные герои. Москва: Университетская типография, 1892. С. 145.
7. Немирович-Данченко, В. В 2428 году. Лекция о Льве Толстом через 500 лет [Текст: электронный] // Lib.ru: Классика [сайт]. URL: http://az.lib.ru/n/nemirowichdanchenko_w_i/text_1928_v_2428_godu.shtml (дата обращения: 08.06.2023).
8. Проскурина, Т.Д. 100-летний юбилей Льва Толстого в зеркале прессы русского зарубежья // Материалы научных сессий 2019 года в государственном музее Л. Н. Толстого. Москва: РГ-Пресс, 2020. С. 343–349.
9. Волохова, Н.В. Взаимосвязь духовных ценностей в социально-философском учении Л.Н. Толстого: дис. ... канд. фил. наук: 09.00.11. Москва, 2001. 142 с.: ил.

РОЛЬ МЕСТОИМЕНИЙ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА
(на примере стихотворения
«Как часто, пёстрою толпою окружён...»)

***В.Б. Горохов**, студент IV курса бакалавриата, направление «Филология и преподавание филологических дисциплин»*

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол.наук., проф. кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** в статье предпринимается попытка описать роль местоимений в лирике М.Ю. Лермонтова. Для этого предпринимается систематизация научной литературы с отдельной опорой на труды Ю.М. Лотмана. Семантика местоимений показана на примере анализа одного стихотворения. Особое значение местоимения обретают в сильной позиции на конце стихотворных строк.*

***Ключевые слова:** местоимение, поэтика, семантика, коммуникация, поэзия Лермонтова*

Местоимения играют важную роль в лирике Лермонтова, помогая создать эмоциональную окраску стихотворений и раскрыть внутренний

мир героев. К примеру, в «Лермонтовской энциклопедии» говорилось о том, что «Лермонтов ещё в 1839 взял для эпиграфа к стихотворению “Не верь себе” 4 строки из “Пролога” к “Ямбам”. Заменяв местоимение *me* (“меня”) на *nous* (“нас”), он расширил общественный смысл строк, произнося их как бы от имени “толпы”, отвергающей поэта-мечтателя, поглощённого лишь своими страданиями» [1; с. 50–51]. Также М.Я. Ляпон в книге «Местоимения в художественном тексте» утверждал, что «местоимения являются важным инструментом для создания литературного произведения. Они помогают сохранить связность текста, избежать повторов, обозначить роли и статусы персонажей и создать эмоциональную насыщенность текста» [3; с. 161].

При этом лирика всегда была направлена на адресата, создавая своеобразную связь между автором и читателем. Так, Ю.М. Лотман в статье «Текст и структура аудитории» говорит об адресации текста следующее: «Текст всегда ориентирован на определённую аудиторию, и его структура и содержание определяются этой адресацией» [2; с. 161–163].

Нагляднее данная направленность выражалась посредством местоимений. В поэзии местоимения получают дополнительное значение, указывающее на взаимоотношения между участниками коммуникации. Задействование той или иной модели коммуникации подразумевает под собой не только взаимосвязь между автором и читателем, но и между лирическим героем и персонажами внутри текста.

Выбор местоимения зачастую указывает на смысловую семантику, заложенную в них (как, к примеру, местоимения «ты» и «вы» – буквальное обращение автора к читателю). Употребление конкретной схемы коммуникации может связать произведение и с определённой литературной традицией, и с восприятием автором действительности, и с отношением автора к миру и, помимо этого, способствует выстраиванию коммуникативных связей внутри самого поэтического текста.

Местоимения способны отражать взаимоотношения между героями в любовной лирике и, соответственно, взгляд автора на данные взаимоотношения. Посредством местоимений также могут рассматриваться философские проблемы и авторская саморефлексия. Однако необходимо учитывать контекст, в котором происходит выбор местоимений.

Показать роль местоимений в лирике М.Ю. Лермонтова мне бы хотелось на примере произведения «Как часто, пёстрою толпою окружён...» [4; с. 380].

В данном стихотворении сравнительно небольшое количество местоимений, но все они делятся на две группы: личные (я) и притяжатель-

ные, причём есть группа местоимений, связанная с поэтом, и ей противопоставляется группа, связанная с толпой, НИМИ, а именно: **“мною”** («Когда передо мной»), **“моих”** («Когда касаются холодных рук моих»), **“их”** («Наружно погружаясь в их блеск и суету / Цветет на влажной их пустыне/ О, как мне хочется смутить веселость их»), **“мне”** («И если как-нибудь на миг удастся мне Забыться»), **“я”** («Ласкаю я в душе старинную мечту / Лечу я вольной, вольной птицей / И вижу я себя ребенком, и кругом/ В аллею темную вхожу я; сквозь кусты / Я думаю об ней, я плачу и люблю/ Я долгие часы просиживал один/ Когда ж, опомнившись, обман я узнаю»), **“мою”** («И шум толпы людской спугнет мечту мою»), **“им”** («И дерзко бросить им в глаза железный стих» [4; с. 380]. Их роль задаётся контекстом. Из эпитафии «Первое января 1840 года» можно заключить, что произведение было написано Лермонтовым под впечатлением от бала-маскарада, на котором поэт чувствовал себя некомфортно и явно ощущал себя лишним.

В тексте не удастся найти ни единого местоимения, которое бы не отвечало единственной задаче – дистанцировать лирического героя от безликого окружения. Изначально, в первых двух строфах, местоимение **“я”** отсутствует, лирический герой прячется за **“мною”**, **“моих”** – окружение, в котором он находится, не даёт ему раскрыться, почувствовать себя комфортно. Катализатором погружения в самого себя, в зону комфорта, наступает после непосредственно физического контакта с толпой – «Когда касаются холодных рук моих», в этот момент лирический герой, «наружно погружаясь в их блеск и суету», в действительности погружается в самого себя, и до конца предпоследней строфы находится в воспоминаниях, где нет места напускному интересу толпы. Однако шум выдёргивает лирического героя из воспоминаний, вновь погружает в неприятную ему атмосферу, и снова появляются обезличенные **“их”** и **“им”** – «Цветет на влажной их пустыне/ О, как мне хочется смутить веселость их/ И дерзко бросить им в глаза железный стих» [4; с. 380].

Таким образом, местоимения играют важную роль в тексте Лермонтова, добавляя эмоциональную выразительность и помогая передать сложные чувственные состояния. Использование местоимений придаёт особую глубину и индивидуальность высказыванию, подчёркивает взаимосвязь между автором и читателем.

Ещё один важный аспект: местоимения у Лермонтова зачастую стоят в сильной позиции – в рифме на конце строки: «Когда касаются холодных рук моих», «И если как-нибудь на миг удастся мне», «И стран-

ная тоска теснит уж грудь мою», «И шум толпы людской спугнет мечту мою», «О, как мне хочется смутить веселость их» [4; с. 380]. Рифмующееся местоимение выступает и маркером своего/чужого, и показателем эмоциональной температуры стихотворения.

Таким образом, местоимение становится маркером границ своего и чужого мира в лирике Лермонтова, а позиция рифмы помогает сделать акцент на противостоянии Себя и Другого.

Список литературы

1. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 50–51.
2. Лотман, Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Т. 1. Таллинн: «Александра», 1991. С. 161–166.
3. Ляпон, М.Я. Местоимения в художественном тексте. Москва, 1989. 390 с.
4. Лермонтов, Ю.М. Полное собрание стихотворений в 2 томах. Ленинград.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989.

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ XIX ВЕКА

Н.Н. Иванова, аспирантка I курса, направление «Русская литература и литература народов России»

Научный руководитель: В.А. Редькин – д. филол. н., проф. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества ТвГУ.

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются представления русских философов XIX века о концепции русского национального характера. Дается современное определение национального характера. Делается попытка выделить общие черты русского национального характера.*

***Ключевые слова:** русский национальный характер, русская философия XIX века, религиозная философия XIX века.*

Понятием «национальный характер» описывается совокупность разных качеств и свойств народа. Филолог А.В. Прожилов подразумевал общность «психического склада» нации, народности или этнической группы [1], этнопсихолог Л.И. Науменко – совокупность наиболее устойчивых психологических качеств, сформировавшихся у представителей нации в контексте определенных природных, исторических, экономических и социально-культурных условий ее развития [2], а психолог Юрий Аллик – отличительный набор личностных характеристик национальных групп в их восприятии в рамках обыденного сознания [3].

Первые упоминания национального характера относятся еще к античности, например в трудах Геродота. Но несмотря на такую долгую историю становления вопрос национального характера все еще остается дискуссионным. Так Науменко указывает на спорность самой природы национального характера: возможно ли рассматривать характер народа с биологической точки зрения или это сугубо социальный конструкт? Поэтому со временем понятие национального характера стало все реже использоваться в психологических исследованиях, но осталось в иных научных сферах: философии, лингвистике, литературоведении.

Лингвисты стараются точнее определить научное содержание национального характера. Так лингвист С.Г. Тер-Минасова выделяет международные анекдоты, основанные на стереотипных представлениях о народе, национальную классическую литературу, фольклор и национальный язык. При этом она считает национальный язык самым надежным и объективным показателем национального характера [4]. С такой позицией не согласен Прожилов, называвший анекдоты, литературу и фольклор отражением стереотипов, а не самого характера. В последнем аргументе – национальном языке – он видит проявление догмы о том, что язык формирует характер своего носителя.

Н.С. Розов определяет русский национальный характер как философское и идеологическое понятие, комплекс ценностей, положительных и отрицательных стереотипов и идеологем, описывающий особую ментальность русских или жителей России в сравнении с другими народами или нациями [5]. Но приписываемые русскому характеру особенности не имеют эмпирического подтверждения.

В ненаучной литературе русский национальный характер описывается преимущественно идеологизированно, с опорой на идею «загадочной русской души» и штампы о соборности, духовности, коллективизме. При этом простой народ до революции описывается как самостоятельный, адаптирующийся и способный к самоотречению, а

народ времен Советского Союза обвиняется в раболепии, лицемерии и цинизме. Научных подтверждений подобным взглядам не имеется, и скорее всего это искаженное представление о русском характере.

Несмотря на расплывчатость содержания такого сложного понятия и споры вокруг него русский национальный характер остается в фокусе внимания разных ученых: психологов, политологов, социологов и т.д. Этот вопрос волнует многих на теоретическом и эмпирическом уровне, также он является частью философского дискурса уже не первый век. Естественно, что изучение и описание русского национального характера отличается в представлении российских и зарубежных исследователей.

Первые задокументированные проявления идеи нации на государственном уровне относятся к временам правления Николая I, когда министр просвещения Сергей Уваров провозгласил триаду «Православие, самодержавие, народность». Данная триада была призвана защитить Российскую империю от возможно опасного влияния Европы. Значения народности в этом наборе было обоюдно важным: она обязывала царя заботиться о народе как о семье, а народ – чтить царя как отца. Идея народности должна была не просто закрепить власть царя как данную свыше во избежание революций подобных Французской, но и напоминать правителю о его долге перед подданными.

Большой интерес к русскому национальному характеру проявили выдающиеся русские философы XIX века, непосредственно заставшие провозглашенную Уваровым триаду.

Как основоположник раннего славянофильства А.С. Хомяков обосновал принцип соборности – «единство во множестве» [6]. Философ указывал, что «собор» выражает идею собрания людей не только физически в каком-либо здании, но и саму возможность такого соединения, отбросив разделение людей по этническим группам, социальному положению и статусу. Но не менее соборности Хомякову интересен русский человек, и именно с него начались философские изыскания в области русского характера [7]. Хомяков призывал анализировать западные идеи, а не бездумно копировать их, а также искать ценное в прошлом России, которое могло бы потеряться в настоящем. При этом он не предлагал возносить старину саму по себе, а выуживать из нее вечное, чтобы пройденный народом путь помогал определить грядущее. Хомяков придавал большое значение традициям и национальным ценностям, видя в них основу для будущих достижений и прогресса.

Современник Хомякова, М.А. Бакунин, был сторонником русского народа и в середине XIX века активно поддерживал идею славянского национализма, поэтому его взгляд на русский характер носит оттенок его политических воззрений. Бакунин отмечал независимость славянских народов и считал, что народ способен сам выбрать себе правление, соответствующее его традициям, условиям и потребностям [8]. Он был убежден, что народу невозможно что-либо навязать, а правители могут только следовать за народными идеалами. Будучи идеологом анархизма, Бакунин считал бунт естественным путем к свободе, отрицая на этом пути даже религию как препятствие. Национальный вопрос интересовал его в первую очередь в рамках политических измышлений, и Бакунин четко разделял народ и государство. При этом он указывал на «варварскую» цивилизацию русских, на ее бедность и отставание во многих сферах. Но сами славянские народы он считал мирными и социалистическими по своей природе, чуждыми завоеваниям и угнетаемыми любой формой правления, даже такой, каковую они самостоятельно установили. Для Бакунина русский народ сохранил в себе склонность к бунтарству, и ни одна чужая цивилизация не смогла этого изменить, потому что русские привыкли жить замкнуто и обособленно, ставя общинное право выше политики или законов. Позднее В.И. Ленин назвал взгляды Бакунина утопическими [9].

Другой анархист и современник Бакунина, П.А. Кропоткин, также не уделил национальному вопросу много внимания, но писал Ленину о большом запасе творческих сил в русском народе и как важно не перегибать с властью полиции в новом государстве, чтобы уберечь новообразовавшийся социализм, потому что террор подтолкнет народ к новому бунту [10].

В противовес Бакунину К. Д. Кавелин доказывал, что русский быт строился не на общинных, а на родственных связях и отношениях. Этой особенностью быта он объяснял не только своеобразие пути русской истории, но и специфику политического, экономического и социального развития. Он принципиально придерживался позиции, что государство играет важнейшую роль в русской истории и без самодержавия Россия может исчезнуть с исторической карты мира, а возможно и сам русский народ. При этом он серьезно исследовал сельские общины как опору социальной устойчивости России и был автором знаменитой «Записки об освобождении крестьян» [11].

В своей работе «Россия и Европа» (1869) социолог Н.Я. Данилевский выделил 10 типов обособленных «культурно-исторических ти-

пов», среди которых самым перспективным считал «славянский», совершенно отличный от Европы и присущий русскому народу [12]. Он убежден, что в России нет насильственности, что на Западе выражается в революциях, войнах и отношении к колониям. Также Данилевский анализирует исторический путь страны и делает вывод, что изменения в жизни русского народа словно не имеют предвестников, как это происходит за рубежом. На Западе изменения в обществе связаны со сменой интересов, а в России сначала происходят внутренние изменения в каждом человеке, а только потом внешние, уже менее мучительные. Данилевский считал, что в России национальный дух важнее личности.

Религиозный мыслитель В.С. Соловьев связывал русский характер с православием, потому что из него пришла идея свободы личности [13]. Подчеркивая различия между Востоком и Западом, Соловьев говорил, что Восток уничтожил самостоятельного человека и утвердил бесчеловечного Бога, а Запад напротив – утвердил безбожного человека. Но будущее он видел в третьем подходе, предназначенном для России, – в создании цельного знания, где рациональное и эмпирическое подчинены мистическому началу. Для Соловьева русский народ в первую очередь христианский народ, и говорить о русском характере и его миссии в истории стоит исходя из этой идеи. Такая позиция близка многим славянофилам.

Н.О. Лосский также был религиозным философом, но кроме вопросов христианства занимался гносеологией, аксиологией и онтологией. Он критиковал радикальный индивидуализм как явление, умаляющее ценность отдельной личности. Для анализа русского характера и выделения его важных черт Лосский использовал произведения русских литераторов: Пушкина, Льва Толстого, Достоевского, Пастернака и др. На этом материале он выделил проблему противоречий национальной самоидентификации русского человека [14]. Важно отметить, что Лосский изучал характер отдельно взятых русских людей, а не душу всей нации как целого. Однако он отмечал, что некоторые свойства русского характера можно применить ко всей России в целом. Он признавал, что дать психологическое описание какого-либо народа довольно трудно и в каждом народе могут сочетаться противоположные качества. Например, в русском характере религиозный мистицизм уживается с земным реализмом. Схожее сочетание противоречий есть у других народов, но Лосский подчеркивал, что такие пары противоположностей не нарушают цельности народа. В характере русского народа он выделял следующие основные черты: религиозность, способность к высоким формам

опыта, сила воли, свобода духа, искание высших ценностей жизни, нигилизм, доброта и жестокость, даровитость русского народа при недостатке средней области культуры и т. д. Лосский отмечал, что русский человек религиозен по своей душевной структуре и поиски смыслов у него окрашиваются религией. Также он выделял много недостатков в русском характере, которые приводили к проблемным ситуациям в общественной жизни: максимализм, экстремизм, не-выработанность характера, отсутствие дисциплины, дерзкое испытание ценностей, анархизм и чрезмерность критики. Но для философа эти качества вторичны и являются лишь оборотной стороной основных свойств русского человека.

С.Н. Булгаков признавал самыми лучшими особенностями русского характера невозможность удовлетвориться лишь материальными благами, нежелание мириться с неправдой, стремление к общечеловеческим идеалам и религиозность. После революции 1905 года Булгаков написал статью, в которой размышлял о русской интеллигенции и ее дальнейшей судьбе [15]. Он указывал на то, что характер интеллигенции сформировался под воздействием двух факторов: с одной стороны – давление полиции и вытекающая из этого изолированность, с другой стороны – духовный склад и отношение к религии. Булгаков отмечал свойственные интеллигенции брожения и стремление к эмиграции, отклики Пугачевского бунта, смешанные с барством и чувством виновности перед народом. При этом интеллигенция всегда готова на жертвы ради этого народа, ей чуждо мещанство, но не смотря на все эти черты русская интеллигенция очень атеистична. И проявления атеизма свойственны даже выходцам из народа, в чем Булгаков винит «отца» русской интеллигенции – Белинского – и разорванную связь времен в русском просвещении.

Как мы видим, в работах русских мыслителей, особенно относящихся к русской религиозной философии, есть много пересекающихся идей. Чаще всего в качестве черт русского национального характера выделяют стремление к духовности, выраженное либо в религиозности, либо в мистицизме, при этом часть философов отмечает атеистические идеи, появившиеся в эпоху Просвещения и свойственные не только интеллигенции. Также периодически упоминаемая противоречивость русской души находит свое отражение в дихотомии преданности царю и врожденного бунта, которые проявлялись всю историю Российского государства. Не менее важными элементами русского национального характера называют уважение к традициям, почитание родственных

связей и жертвенность во имя идеалов или своего народа. Все эти черты русского характера нашли воплощение в произведениях русских классиков, и подобная литературная рефлексия помогает лучше понять ту самую «загадочную русскую душу».

Список литературы:

1. Прожилов, А.В. Национальный характер или этнический стереотип. К вопросу о терминах и мифологемах // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2014. № 7. С. 82–85.
2. Науменко, Л.И. Национальный характер // Социология: Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко. – Минск: Книжный Дом, 2003. 1312 с. (Мир энциклопедий).
3. Аллик, Юри. Конструирование национального характера: свойства личности, приписываемые типичному русскому / Ю. Аллик [и др.] // Культурно-историческая психология. 2009. № 1. С. 3–18.
4. Тер-Минасова, С.Г. Война и мир языков и культур: Вопросы теории и практики межъязыковой и межкультурной коммуникации: учебное пособие / С.Г. Тер-Минасова. Москва: Слово, 2008. 341 с.
5. Розов, Н.С. Российский менталитет: наиболее конструктивные концепции и их критика // Мир России. Социология. Этнология. 2011. № 2. С. 100–112.
6. Хомяков, А.С. Письмо к редактору «L'Union Chretienne» о значении слов: «Кафолический» и «Соборный» по поводу речи иезуита отца Гагарина [текст: электронный] // Электронная библиотека Одинцовского благочиния [сайт]. URL: <http://www.odinblago.ru/filosofiya/homakov/tom2/8> (дата обращения 4.05.2024)
7. Тарасов, Б.Н. А.С. Хомяков: взгляд на человека и историю. (1804–1860. Из наследия главы славянофильского движения) [текст: электронный] // Наше наследие. 2004. № 71. <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7108.php> (дата обращения 4.05.2024).
8. Бакунин, М.А. Собрание сочинений и писем. 1828–1876. Москва, 1934–1935.
9. Амелина, Е.М. Михаил Бакунин и Петр Кропоткин об общественном идеале // Соловьевские исследования. Социальная философия. 2012. №3. С. 139–156.
10. Вадим Дамье, Дмитрий Рублев. Петр Кропоткин: Жизнь анархиста. Москва: Альпина нон-фикшн, 2022.

11. Кавелин, К.Д. Записка об освобождении крестьян // Кавелин К.Д. Русский национальный интерес. Москва: Изд. дом «Экономическая газета», 2010. С. 145–147.
12. Данилевский, Н.Я. / Репников А.В. // Григорьев – Динамика. Москва: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 286.
13. Карпова, А. Христианство и «русская идея» Вл. Соловьева [текст: электронный] // <https://felicina.ru/nauka/hristianstvo-i-russkaja-ideja-vl-solovjova/>. Дата обращения: 4 мая 2024.
14. Тараканова, Л.И. Н.О. Лосский об этнопсихологических особенностях характера русского человека // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. №54.
15. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции). <https://www.vehi.net/vehi/bulgakov.html>. Дата обращения: 5 мая 2024.

**«Я» И «ТЫ» В «ДНЕВНИКЕ РУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ»
Е.А. ДЬЯКОНОВОЙ**

У.Б. Лебедева, студентка I курса магистратуры, программа «Отечественная филология». Научный руководитель: Т.В. Белова – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы.

Аннотация: В данной статье на примере «Дневника русской женщины» Е.А. Дьяконовой рассматривается активно используемый в 40-е годы XIX века подход изучения женской дневниковой прозы через сравнение её с будуарным зеркалом. Выявленный мотив зеркала, также связанный с категориями видимое/невидимое, своё/чужое, приватное/публичное, и вызывающий эффект отчуждённости, позволяет нам проследить образовавшийся в дневнике Дьяконовой диалог diarистики с самой собой, со своим/своими «Я», а также поднять вопрос о наличии в тексте дневника адресата – того Другого («Ты»).

Ключевые слова: дневник, адресат, публичность/приватность, внутренний диалог, «зеркало», авторское «Я», образ «Ты».

Автодокументальные жанры, включая дневники, долгое время относили к «срединной сфере» между искусством и жизнью, они занимали маргинальное положение в литературе. Исследователи подчёркивают, что именно дневники чаще всего соотносились с женским творчеством. Создание дневников – это протест против патриархальной культуры, где считалось, что женщина не может писать, тем более о своей жизни.

Исследователи указывают на одну интересную черту женских дневников – отсутствие в них адресата. То есть, как правило, текст диаристки обращен к самой себе. По мнению Е.Е. Чуриловой [3], дневник женщины – изложенный на бумагу «внутренний диалог» личности. Вынесение своего внутреннего мира во внешний (переданный в текстовой форме) позволяет автору погрузиться в свой духовный мир в качестве «гостя», и взглянуть на себя глазами другого. Об этом также писала И.Л. Савкина [2], утверждая, что дневник – это «зеркало», способное дать диаристке возможность взглянуть на свое «отражение» и увидеть себя со стороны как другого человека.

Существует давняя дискуссия о проблеме авторского «Я», выражающегося в мемуарно-автобиографическом творчестве. С. Смит [5] полагает, что «Я» до момента написания текста просто не существует. Общим и целым оно становится в процессе создания текста, возникая как «эффект автобиографического рассказывания». В процессе «воплощения» автобиографического «Я» значительную роль играет и адресат текста.

В этом отношении дневник несколько отличается от автобиографии. По мнению Ф. Нуссбаума «Я» дневника – это место скрещиваний, столкновений и диалогов различных дискурсов. Диаристка, в отличие от автора воспоминаний, наиболее свободна и не зависима от социокультурных принуждений и публичной оценки, о которой говорила С. Смит.

Однако часто задаётся вопрос о том, является ли справедливым убеждение, что дневниковое пространство – абсолютно приватное, непубличное, а сам текст дневника – не имеет адресата?

М. Калли [4] утверждает, что независимо от того, кем является автору адресат текста, само его наличие всегда будет для диаристки неким влиятельным «Ты», конструирующим «Я» автора.

Изучим данный вопрос более детально, обращаясь к материалу изучаемого нами «Дневника русской женщины» [1] Е.А. Дьяконовой. Начнём с того, что акт дневникового письма у Дьяконовой осуществляется одновременно как секретный, приватный текст, и как текст адресованный, публичный. Именно это балансирование на границе приватности

и публичности образует то поле напряжения, в котором «Я» говорит о себе – и объективируя себя (создавая «Я»-персонаж, «Я»-для других), и выражая в самом процессе письма собственную самость, «Я»-субъект: *«Всякий, кому он попадет в руки, подумает: “И с чего эта такая маленькая, безвестная девушка начинает вести дневник, как будто бы он кому-либо представляет интерес”.* Но я веду его только для себя, и мне незачем скрываться...» [1, с. 63]. Но для пишущего «Я» важен не только результат, но и сам процесс письма и как акт самокоммуникации, и как акт коммуникации, диалога – это форма самозаявления, освобождения и сотворения себя.

Формулировка названия и явная литературная обработка третьей части дневника позволяет полагать, что Дьяконова всё же желала, чтобы её дневник был предназначен для читательской публики. Это подтверждают и строки о том, что дневник может стать фиксацией жизни «одной из многих»: «... “мы” – девушки, окончившие и неокончившие курса гимназии, желающие продолжать свое образование далее, но не находящие в семье ни сочувствия, ни поощрения, а, наоборот, сильное противление» [1, с. 65].

Дневник оказывается единственным местом, где Елизавета может выразить свои чувства и мысли неподконтрольно, без *внешнего* цензора. Но эти «запретные» чувства выговариваются не только «про себя»: болезненно-эмоциональная исповедь всё же адресована *другому*, который воспринимается как лучший друг, которому можно высказать себя: это alter ego, *Ты-Я*: *«Дневник – мой alterego – живет со мной»* [1, с. 69]. С другой стороны, он всё же выполняет функцию некоторого контролёра, воплощающего социокультурные нормы и конвенции. На него диаристка невольно оглядывается, он становится адресатом, воспринимающимся как *дневниковое Ты*. Его строгий «взгляд» почти всегда влияет на тот образ *Я*, который отражается в зеркале дневника, и с которым диаристка ведёт своеобразный «внутренний» диалог.

Самой значимой и обсуждаемой темой Елизаветы в своём дневнике является проблема взаимоотношений между матерью и дочерью. Немало места в дневнике отведено описаниям девушки сложившейся в семье обстановке, рассказам о жестоких методах воспитания матери, о страданиях, о бесконечных ссорах и ругани. Однако Елизавета невольно направляет свою «речь» (текст) определённому человеку, создавая тем самым ещё одно *Ты-мать*, предстающим для нас адресатом. И против этого цензурирующего *Ты-мать* Дьяконова боязливо бунтует

в дневнике: «В дневник я “изливать свои чувства и мысли” не слишком-то себе позволяю: мама может увидеть...» [1, с. 19].

По мере взросления Елизаветы Дьяконовой менялись и проблемы, обсуждаемые девушкой в дневнике. Ещё в детстве Дьяконова будто заранее отказалась от роли жены и матери. В союзе мужчины и женщины Елизавета видела неоправданную подчинённость женщины. Знакомства с юношами-студентами она заводила исключительно для своей пользы, чтобы те помогали «добыть» запретную литературу, билеты. Учёба в Париже стала поворотной точкой в её жизни, временем, поменявшим взгляды на идеологию, которые долгие годы отстаивала диаристка. В Сорбонне, будучи 27-летней женщиной, Елизавета впервые влюбилась в своего лечащего врача – господина Ланселе. В своей симпатии к интерну она не сразу признаётся даже себе. Дьяконова часто обращается к *дневниковому Ты*, задаёт ему тревожащие её вопросы в надежде получить на них ответы: «Отчего все чаще и чаще думаю о нем? Неужели полюбила его?» [1, с. 537]. Ланселе никогда не отказывал Дьяконовой в записи на приём, вёл себя очень корректно, но никакого интереса к ней, как к женщине, не проявлял. Спустя время к Елизавете Александровне пришло полное осознание того, что их с Ланселе счастье, придуманное затуманенным воображением девушки, невозможно, и что эта роковая, безответная любовь для неё лишь страдание. Душевные переживания заставляют Елизавету сходить с ума, но до конца «отказаться» от встреч с возлюбленным она не может. И здесь вновь возникает двойственность в образе *Я* – Елизавета Александровна, посещая приёмы Ланселе, не рассказывает ему о своих душевных мучениях, тогда как в дневнике, создавая еще один образ *Ты-Ланселе*, она откровенно, в мельчайших подробностях, делится своими чувствами и страданиями. Диалог с интерном происходит не в реальной жизни, а через созданный Дьяконовой в дневнике образ *Ты-Ланселе*. Вскоре услышав новость о том, что Ланселе женится, Елизавета Александровна решает покончить со своей жизнью. Последней записью в дневнике стало обращение к Ланселе: «Последняя мысль – о нем... на его родном языке... – *Soyez heureux autant que j'ai été malheureuse*» (пер. с фр. – Будьте счастливы так же, как я была несчастна) [1, с. 651]. Использование французского языка, родного для её возлюбленного, также подтверждает факт обращения к интерну через созданный в дневнике образ *Ты-Ланселе*.

Подводя итоги, можно сказать, что многоплановое *Я* текста по отношению к многочисленным *Ты* мечется между смирением и бунтом, между попытками структурировать свою «самость» в границах,

заданных цензурирующими *Ты*. Дневник Елизаветы Александровны Дьяконовой был опубликован братом после смерти девушки. Благодаря этому тексту Елизавета Дьяконова стала ролевой моделью для целого поколения эмансипированных девушек 1910-х годов – и её дневник тоже.

Список литературы

1. Дьяконова, Е.А. Дневник русской женщины. Москва: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. 672 с. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
2. Савкина, И.Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
3. Чурилова, Е.Е. Особенности репрезентации самосознания в личных дневниках современных девушек: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.01 / Москва: ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет», 2011. 26 с.
4. Culley, M. Introduction to A Day at a Time: Diary Literature of American Women from 1764 to 1985 // Women, Autobiography, Theory: A Reader / Ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 1998. P. 117–128.
5. Smith, S. Performativity, Autobiographical Practice, Resistance // Women, Autobiography, Theory: A Reader / Ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 1998. P. 70–81.

ДЕТАЛИ КОСТЮМА КАК СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ НАТАШИ РОСТОВОЙ (по роману Л.Н. Толстого «Война и мир»)

У. В. Лебедева, студентка I курса магистратуры, направление «Филология», программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель: С.А. Васильева – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы ТвГУ.

Аннотация: в данной статье рассматривается роль деталей костюма в изображении эволюции Наташи Ростовой в «Войне и мире» Л.Н. Толстого.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, «Война и мир», мода, деталь, костюм, литературный процесс.

Литература второй половины XIX века стремилась к максимальной детализации в описании действительности, поскольку писатели в своих произведениях пытались наиболее точно передать представление о жизни и мире. Одним из способов такой передачи стала мода.

Мода является механизмом, управляющим жизнью общества и поведением отдельных людей. Будучи зеркалом эпохи, она отражает культурные, научные и общественные события, миропонимание людей, их представления об эстетическом идеале, социальную и политическую жизнь.

Модные детали можно найти в произведениях А.С. Пушкина («Граф Нулин», «Евгений Онегин»), И.А. Гончарова («Письма столичного друга к провинциальному жениху», «Обломов»), И.С. Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне»), Л.Н. Толстого («Детство», «Отрочество», «Юность», «Люцерн», «Семейное счастье», «Война и мир», «Анна Каренина») и др.

Наиболее показательным в этом плане можно считать роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в котором изображен представитель дендизма Евгений Онегин: «Вот мой Онегин на свободе; / Острижен по последней моде; / Как dandy лондонской одет – / И наконец увидел свет». Манерные денди в XIX столетии – лидеры стиля, они не только одевались «по моде», но и во многом ее создавали. «По сути, денди – идеальный адепт жизнотворчества: и автор, и персонаж в одном лице, воплощенная романтическая идея всевластия личной воли. Во многих героях Байрона, Пушкина и Лермонтова проступают узнаваемые черты денди» [1, с. 18]. Широкое использование этого социально-культурного типа говорит об огромном значении моды как таковой в литературном процессе.

И.А. Гончаров, как отметила С.А. Васильева, в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» «охарактеризовал четыре типа представителей светского общества: франт, лев, человек хорошего тона и порядочный человек» [2, с. 47]. Данная классификация, строящаяся на отношении героев к стремлению уловить «мгновение моды», в дальнейшем также находит отражение в романах писателя.

Использовал модные детали костюмов в своих произведениях и И.С. Тургенев. Так, по мнению Ю.Ю. Гребенщикова, в романе «Дворянское гнездо» «детализация костюмов работает на уточнение характерологии, углубляет психологическую разработку персонажей, позволяет более отчётливо высветить нравственные истины и идеалы художника <...> маркирует ряд центральных мотивов: мотив *странного*, мотив *игры (жизнь как игра)*, мотивы *альтруизма* и *эгоизма*; а также способствуют формированию модальности, усиливая драматизм образа или сатирически его заземляя» [3, с. 182].

Вслед за Пушкиным, Гончаровым и Тургеневым начинает использовать костюм как средства характеристики героя и психологизма и Л.Н. Толстой. В «Юности», «Люцерне» и «Семейном счастье» он показывает, что мода – это пагубно действующее временное увлечение, занимающее большую часть жизни персонажей. Главный герой в творчестве Толстого этих лет всегда духовно эволюционирует и в конце концов разочаровывается в моде. Также с помощью психологической детализации предметов одежды и быта, писатель выражает собственное «неприятие» влияния европейской моды на человека в целом.

В 1860-е годы Толстой на примере главной героини романа-эпопеи «Война и мир» Наташи Ростовской еще раз убеждает нас в том, что в русском обществе мода как увлечение не «приживается».

При знакомстве с Наташей мы видим ее тринадцатилетней «живой» [4, т. 9, с. 47]. Далее сноски на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы] девочкой в короткой кисейной юбке, занятой игрой с друзьями. Ничто кроме шалостей ее больше не занимает. На балу читатель встречает уже юную героиню, тщательно и со вкусом подготовившуюся к торжеству. Здесь на ней уже «белое дымковое платье на розовых, шелковых чехлах с розанами в корсаже» [4, т. 10, с. 196], «шелковые, ажурные чулки и белые атласные башмаки с бантиками» [4, т. 10, с. 196]. В первые годы XIX столетия бальные платья были в основном роскошного белого цвета и дополнялись бутонами живых или искусственных цветов. В качестве материала для платьев использовались легкие ткани, например, батист, шелк или муслин. Что касается обуви, то бальные туфли в это время были на плоской подошве или с очень низким каблучком, с острыми (в 1800–1810 годы) или круглыми (в 1810–1830 годы) носками, их подвязывали лентами на манер античных сандалий.

В черновиках к роману мы даже можем найти упоминание категории *comme il faut*, которая так привлекала главного героя трилогии Толстого Николаеньку Иртеньева: «Всё, по ее понятию, было не так. В

передней по московки сидел Фока и вязал чулок, а это не так надо было. Знакомые тоже были всякие, но одевались не так и тоже были не такие. Где она научилась этому, нельзя было сказать, но у Наташи было в высшей степени чутье на то, что называется *comme il faut*, и она, как муху в молоке, видела всякую мелочь, оскорблявшую ее чувства тщеславия и изящества» [4, т. 13, с. 531].

Однако в конце романа мы видим Наташу «плодовитой самкой» [4, т. 12, с. 226], которая не следит за внешним видом. «Взбивать локоны, надевать роброны и петь романсы, для того чтобы привлечь к себе своего мужа, показалось бы ей так же странным, как украшать себя, для того чтобы быть самой собою довольною. Украшать же себя, для того чтобы нравиться другим, может быть, это и было бы приятно ей – она не знала – но было совершенно некогда. Главная причина, по которой она не занималась ни пением, ни туалетом, ни обдумыванием своих слов, состояла в том, что ей было совершенно некогда заниматься этим» [4, т. 12, с. 267], – пишет Толстой. У Ростовой, как и у Маши, героини «Семейного счастья», два пути: правильный, ведущий к семейному счастью, и ложный, ведущий к блестящей светской жизни и самообману. Наташа выбирает первый путь и забывает о себе ради детей и мужа, в этом и воплощается толстовский образец желаемой им семейной жизни.

Изображение модных деталей можно считать особенностью литературного процесса, ярко проявившейся в XIX веке, средством, с помощью которого писатель доносит до читателя не только основные характеристики героев, но и свое отношение к ним. Таким образом, мы приходим к выводу, что мода является важнейшим помощником писателя, с ее помощью автор может наиболее подробно рассказать читателю о той или иной эпохе.

Список литературы

1. Вайнштейн, О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. 640 с.
2. Васильева, С.А. «Мгновение моды» в прозе И.А. Гончарова // Васильева С.А., Сорочан А.Ю. Мгновение как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство М. Батасовой, 2017. С. 47–56.
3. Гребенщиков, Ю.Ю. Роль детали при создании костюма в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. 2018. №26. С. 173–183.
4. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Москва: Художественная литература, 1935–1958.

**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»**

К.В. Лобачёва, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Отечественная филология».

Научный руководитель: О.С. Карандашова – к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы ТвГУ.

Аннотация: в данной статье рассматриваются различные виды символики, такие как анималистические, цветовые, пейзажные, звуковые, предметные и т.д., в знаковом произведении Антона Павловича Чехова – пьесе «Три сестры».

Ключевые слова: А.П. Чехов, символика, типологическая разновидность, пьеса «Три сестры», образ.

При анализе пьесы «Три сестры» Чехова многие исследователи указывали на огромное количество символов [1], но эти самые символы обнаруживаются и по сей день и не исчерпаны полностью. Безусловно, можно проследить типологическую разновидность символа в творчестве Антона Павловича Чехова, проанализировав если не все, то хотя бы значительную часть его произведений. Но возможно ли сделать то же самое, если исследовать символику одного конкретного произведения?

Пожалуй, самой часто встречающейся в творчестве А.П. Чехова является анималистическая символика. В пьесе «Три сестры» образ птицы проходит сквозь всё произведение. З.С. Паперный пишет: «Образы трёх сестёр, порывающихся тронуться с места, то уподобляются птицам, то, наоборот, противоречиво с этими образами сталкиваются» [4, с.9]. Впервые «птица» появляется в первом действии в диалоге Ирины с Чебутыкиным: «Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах <...> и носятся большие белые птицы; Чебутыкин. Птица моя белая...» [5, с.7]. В этом контексте птица связывается с надеждой, с чистотой, стремлением вперёд.

Во второй раз данный символ встречается во втором действии в диалоге о смысле жизни Тузенбаха и Маши: «Тузенбах. ...Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать,

зачем и куда <...>. Маша. Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе...» [5, с.47]. Здесь уже появляются дополнительные смысловые оттенки, полёт связывается с ходом жизни, не подверженным никакому вмешательству со стороны человека, с неумолимым течением времени, которое не остановить. З.С. Паперный также сравнивает с птицей младшую из сестёр Ирину [4, с.13]: в первом действии – полная надежд, с открытым и радостным взглядом на жизнь, «птица белая», как называет ее Чебутыкин, к четвертому действию – уже уставшая, потерявшая мечту, смирившаяся с реальностью.

Однако, учитывая недостаточные возможности данной символики в выполнении психологической функции, необходимой в драматическом произведении, примеров её в данной пьесе немного. Из-за функционального недостатка анималистических деталей, автор осваивает цветовую и предметную символику.

Традиционно в пьесе «Три сестры» рассматривается характеризующая функция цвета как признак бытовой безвкусицы. Например, цветовую гамму одежды Наташи предвосхищает и одновременно негативно оценивает реплика Маши: «Маша. Ах, как она одевается! Не то чтобы некрасиво, не модно, а просто жалко. Какая-то странная, яркая, желтоватая юбка с этакой пошленькой бахромой и красная кофточка» [5, с.19]. Чуть позже Ольга скажет о невозможности сочетания зелёного и розового в одежде Наташи: «Ольга. На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо! <...> просто не идет... и как-то странно...» [5, с.29]. А.Г. Шалюгин обращает внимание на фразу «как-то странно». Странность в костюме Наташи он замечает в следующем: «Знакомство с этикетом <...> показывает, что незамужние девицы могли надевать платья только голубого и розового цвета, а зеленый поясок могла надевать разве замужняя женщина, ибо он символизирует добродетельность, супружескую верность!» [7]. Это несоответствие требованиям этикета не только подчеркивает мещанство Наташи, но и символизируют ее чужеродность в обществе сестёр, враждебность их мировоззрениям.

Пожалуй, самой широко представленной в пьесе является предметная символика. Например, смысловая нагрузка заключена в напитках, которые пьют герои. В начале пьесы Чебутыкин дарит сёстрам самовар – символ домашнего очага, достатка, уюта [2]. Чай – надежда героев на лучшее будущее, связано с глаголом «чайть» – очень сильно желать, стремиться к чему-то. Вино же, наоборот, означает смирение, отказ от действий, борьбы. В финальном монологе эти идеи объединяются: ге-

рои пытаются ответить на наболевшие вопросы: почему в жизни так много страданий и сомнений и зачем нужна такая жизнь?

Важнейшее место в произведении играет символика огня. Образ имеет двойственную природу. С одной стороны, это разрушительная сила пожара, с другой – тепло домашнего очага. Именно пожар (в начале 3 действия) становится «лакмусовой бумажкой», проявляющей скрытые грани личности многих героев. Пожар – экстремальная ситуация, заставляющая человека «открыться». Проверку проходят все герои: Ольга отдает свою одежду погорельцам; Вершинин принимает непосредственное участие в тушении пламени; Чебутыкин напивается; Наташа, чувствуя себя полноправной хозяйкой дома Прозоровых, пытается выгнать Анфису; Андрей «сидит у себя в комнате... Только на скрипке играет». Характерно, что в руках Наташи всё время горящая свеча, и реплика Маши («она ходит так, как будто она подошла») [5, с. 81] усиливает напряжение.

Не менее обширно в пьесе представлена и пейзажная символика. Именно в саду происходит последнее действие произведения. Чехов сознательно акцентирует внимание не на общем пространстве, а на отдельных деревьях и аллее [6]. Деревья в контексте пьесы – нечто постоянное, связующее звено между прошлым, настоящим и будущим: «Ольга. Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались, <...> я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету» [5, с.4].

И не случайно Наташа хочет вырубить словую аллею, клён и посадить везде однолетние цветочки. Ей, человеку другого уровня мировосприятия и образования, непонятно то, чем дорожат сёстры. Деревья – символ жизни, которые Тузенбах и Ирина воспринимают как одушевленные существа. Наташа же видит в них лишь страшный, некрасивый клён. Через символический образ проявляются открытость и чувственность одних героев и черствость, невосприимчивость другого – других.

Символический образ Москвы является одним из самых сложных и многогранных в этом произведении. Он объединяет вокруг себя всех основных героев. Фраза «В Москву» звучит на протяжении всей пьесы. Именно с этим городом связывают Прозоровы свои надежды на будущее. На протяжении все пьесы отношение сестёр к Москве как символу счастья меняется. В самом начале переезд в Москву – дело решённое («думаем, к осени уже будем там»). Но вскоре эта атмосфера начинает заменяться ощущением томительного ожидания. Столица теперь для

них – избавление от тоски: «Ирина (оставшись одна, тоскует). В Москву! В Москву! В Москву!» [5, с. 63]. В третьем действии усиливается ощущение безысходности. Ирина предполагает, что они никогда не вернуться в любимый город: «Я вижу, что не уедем». Их планы рушатся, а Москва остается символом всего светлого и радостного посреди обыденной жизни.

Абсолютно иначе воспринимает Москву Александр Игнатьевич Вершинин. Для него она не представляет собой ничего особенного: «Так же и вы, не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней». Наоборот, он противопоставляет покой маленького городка столичной суете, отдавая предпочтение первому: «Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одиному становится грустно на душе. (Пауза.) А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» [5, с. 16].

Так возникает противоречивое отношение к центру и провинции, в котором прослеживаются взгляды самого автора на эту проблему. Центр, столица – это духовный, культурный центр, возможность реализации своих возможностей. Такому пониманию центра противостоит скука, обыденность, серость провинциальной жизни.

Звуковая символика в пьесах Чехова – одна из важнейших частей всей поэтики. В «Трёх сестрах» центральное место занимает звук набата во время пожара. Как уже говорилось ранее, огонь выявил скрытые черты характера героев и все их раскаяния сопровождаются набатом. Как звуковой маркер пожара, он создает атмосферу тревоги, напоминая о бушующей за пределами дома стихии, подталкивает к раздумьям не о мимолётном, а о вечном. Внешний мир начинает восприниматься как тревожный, таящий в себе угрозу разрушения хрупкого пространства дома.

Другой звук, предсказывающий беду – «удивительный звук» волчка. В конце произведения он трансформируется в иной – но такой же неожиданный для героев драмы – звук выстрела, поразивший Тузенбаха в конце пьесы. Вывод о роли этого символа в произведении можно сделать исходя из особенностей сценических прочтений драмы. Когда волчок «оказывается в поле внимания режиссёра», чаще всего он издаёт не собственный, а условный (придуманный создателями постановки) звук, имеющий особую смысловую нагрузку. Может служить эпиграфом к спектаклю, повторяться в знаковых сценах, разделять жизнь на до и после, либо запускать музыкальный лейтмотив и вписываться в общую звуковую концепцию. Видно, что для интерпретаторов важен не столько сам звук, сколько его характер – вселяющий тревогу в пред-

стоящее действие, а также подсказывающий направление его развития и даже финал [3].

Таким образом, появление различных символических моделей (анималистических, цветовых, пейзажных, звуковых, предметных и т.д.) в творчестве А. П. Чехова обусловлено тем, что в ходе творческих поисков автор пришёл к выводу: иносказательный план произведения способствует появлению глубокого смыслового подтекста. Представляется возможным проследить типологическую разновидность символа в его творчестве, проанализировав символику даже одного конкретного произведения, как это вышло в случае с драмой «Три сестры», символика которой обогащает сюжет: вместо «голой» событийности – принцип ожидания действия – пьеса скрепляется изнутри скрытыми смыслами.

Список литературы

1. Громов, М.П. Жизнь замечательных людей. Чехов. Москва: Молодая гвардия, 1993. 398 с.
2. Зайцева, Т.Е. Мир вещей и природы в творчестве И.А. Гончарова и А.П. Чехова // Индивидуальное и типологическое в литературном процессе: Межвузовское собрание научных трудов. Магнитогорск, 1994. С. 50–57.
3. Кириенков, И. А. Полка о главных книгах русской литературы. Три сестры. Москва: Альпина, 2022. 856 с.
4. Паперный, З. А.П. Чехов. Очерк творчества. Москва: Гослитиздат, 1960. 304 с.
5. Чехов, А.П. Дядя Ваня. Три сестры: Пьесы. Санкт-Петербург: Мартин, 2023. 160 с.
6. Чудинова, В.И. Символика образа сада в художественном пространстве рассказов и повестей А.П. Чехова 80–90-х годов. // Филологический журнал. Южно-Сахалинск, 2008. Выпуск 15. С. 65–71.
7. Шалюгин, А.Г. «Угрюмый мост», или быт и бытие дома Прозоровых // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва, 2002. С.177.

ДЕНЬ ОБЛОМОВА И ОБЛОМОВЦЕВ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА

*Д.П. Орлова, студентка 5 курса направления
«Филология»*

Научный руководитель: С.А. Васильева – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы ТвГУ.

Аннотация: в данной статье на материале романа И.А. Гончарова «Обломов» сопоставляются день обломовца из главы «Сон Обломова» и типичный день Ильи Ильича Обломова с целью выявления общих черт двух циклов дня.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, «Обломов», сон как элемент сюжета, этапы жизни героя, циклическое время.

В романе «Обломов» И.А. Гончаров характеризует сценарий жизни обломовцев, который представляет определенный цикл и имеет свои закономерности. В начале романа читатель знакомится с днем Обломова. Выходец из Обломовки, герой давно – двенадцать лет – живет в Петербурге, но его день во многом напоминает день его родителей.

«...до полудня все <...> жило такую полную, муравьиною, такую заметною жизнью...» [1, с. 110] – это утро обломовцев. Однако суетятся именно люди вроде Игнашки, который несет точить ножи, или бабы, достающей молока к столу. «Сам Обломов–старик тоже не без занятий» [1, с. 109], только вот занятия его состоят в созерцании: «...целое утро сидит у окна и неукоснительно наблюдает за всем, что делается на дворе» [1, с. 109]. Становится понятно, что деятельностью Ильи Иванович не отличается, как и его жена, которая: «...часа три толкует с Аверкой, портным, как из мужниной фуфайки перешить Илюше курточку...» [1, с. 110]. Наблюдение – вот основная работа господ.

Стоит отметить, что мотив сна рождается вместе с началом дневно-го цикла и становится основой жизни героев, ведь и активным утром есть «прохладные уголки, манящие к задумчивости и к сну»: «...И Захарка шел опять дремать в прихожую...» [1, с. 109].

Утро Обломова на Гороховой началось, «против обыкновения, очень рано, часов в восемь» [1, с. 8]. Отметим, что И.А. Гончаров очень четко отмеряет время в начале романа, постоянно указывая на условно стоящий перед глазами читателя циферблат: «постоял задумчиво минуты две» [1, с. 77], «Через четверть часа Захар отворил дверь подносом...» [1, с. 78], «А вот уж третий час в исходе...» [1, с. 81] и т.д., с помощью подобных указаний читатель может отслеживать течение времени обыкновенного дня Обломова. При этом время в первой половине первой части романа, «утеряв естественный ритм, как бы остановилось со-

вершенно» [2, с. 253], что дает возможность взглянуть на происходящее как на иллюстрацию, на общий план привычного дня.

До половины десятого Илья Ильич активно думал о письмах старосты, до одиннадцати был занят препирательствами с Захаром по поводу письма, беспорядка, денег. Однако планы и разговоры не равны действиям. Илья Ильич несколько раз порывался встать с постели, но когда Волков входит в одиннадцать часов в комнату Обломова, тот все еще лежит. Созерцатель жизни Илья Ильич имеет свое мнение о литературе, поддерживает разговор о карьере и карьерных успехах и проч., но галерея лиц и мыслей течет мимо него, Обломов остается в стороне. Действуют другие, но не он. «Раут» заканчивается приходом Тарантьева, решающим квартирный вопрос главного героя. Обломову нужна сторонняя помощь (он ждет и появления Штольца – человека, который может решить его проблемы).

Так, утро Обломова проходит в тревогах и постоянном обдумывании проблем, но бездейственно.

Интересно, что мотивы болезни и смерти появляются на втором этапе жизни обломовцев – в полдень: «Полдень знойный; <...> Наступил час всеобщего послеобеденного сна. <...> Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. <...> Она [няня] тоже заражалась этой господствовавшей в Обломовке повальной болезнью...» [1, с. 111–112]. Сон предстает перед читателем как независимая от воли человека сила, ей бесполезно сопротивляться. Особый интерес представляет следующий фрагмент: «А другой быстро <...> вскочит обеими ногами с своего ложа, как будто боясь потерять драгоценные минуты, <...> в надежде на улучшение своего положения, <...> и потом падает опять на постель, как подстреленный...» [1, с. 112]. Здесь заметна попытка, стряхнуть с себя тяжесть сна, попытка необходимая для улучшения своей жизни, но безуспешная для обломовца.

Полдень же Обломова можно начать отмерять с момента, когда солнце «было на самом зените». После ухода гостей «в кабинете Обломова все <...> тихо, как в могиле» [1, с. 74]. Вновь возникает мотив смерти.

Обломов продолжает бороться с «негой и мечтами», не отпускающими его. И здесь встречается фольклорная форма «житья-бытья в деревне», которая напоминает: там, в Обломовке, сказка. Герой лежит и планирует дела в имении. И начинает Илья Ильич свою «разработку плана имения» с мысли о новой мере наказания за лень. С одной стороны, здесь прослеживаются замашки барина, а с другой, попытка

стряхнуть сон с собственных плеч. Обломов, подобно человеку из «Сна Обломова», о котором говорилось выше, пытается бороться с надвигающимися апатией, мечтанием и сном. Герой наконец-то завтракает, начинает деловое письмо по поводу квартиры, встречается и провожает доктора, снова ссорится и мирится с Захаром. Но все действия, предпринятые главным героем, не доведены до конца. Письмо не дописано, долги за продукты не выплачены, рекомендации врача не услышаны и т.д. Изменений не происходит. Зато сон берет свое: он «остановил медленный и ленивый поток его мыслей и мгновенно перенес в другую эпоху...» [1, с. 98]. Так становится понятно, что сон «подстрелил» и Обломова.

Необходимо сделать акцент на приходе врача, ведь с его визитом проявляется мотив болезни. Помимо жалоб главного героя на здоровье, звучит пророческая фраза доктора: «– Если вы еще года два-три проживете в этом климате да будете все лежать, есть жирное и тяжелое – вы умрете ударом...» [1, с. 83]. Сопроводять Обломова болезнь будет до конца романа.

Послеполуденная пора – следующий этап дневного цикла. Неспешно обломовцы выходят из спячки, начинается движение. И.А. Гончаров делает особый упор на жажду, которая одолевает каждого после сна («Все искали освобождения от жажды, как от какого-нибудь наказания Господня...» [1, с. 114]). «...Мотив жажды связан с <...> изменением в судьбе персонажа или, напротив, с избеганием изменения» [3, с. 51], т.е. после дневного сна у обломовцев просыпается жажда жизни, но в обыкновенном случае изменений не происходит. Утоляют же жажду обломовцы чаем и квасом («После чая все займутся чем-нибудь...» [1, с. 114]; «А другой <...> схватит кружку с квасом...» [1, с. 112]). Основная функция чая в сказках – насыщение, поэтому и пробуждение обломовцев краткосрочно, жажда жизни легко и быстро утоляется. После чая все оживут, а затем погрузятся в мысли и мечты. Так, мать Илюши будет представлять будущее сына, воображая его героем «блистательной эпопеи». Квас же упоминается И.А. Гончаровым не только как одно из свидетельств изобилия: «Какие меды, какие квасы варились...» [1, с. 110], но и как нечто привычное и безопасное, ведь данный напиток очень распространен в Обломовке. Поэтому квас в квартире на Гороховой – очередное напоминание об идиллии детства.

Захар будит Обломова в половине пятого, причем дается это слуге непросто. Просыпаясь, Илья Ильич тоже хочет напиток квасу. Считалось, что квас хорошо восстанавливает силы после тяжелой работы.

И Захар, характеризуя крепость сна барина, говорит: «<...> спит-то! <...> словно каменщик» [1, с. 149], сравнивая крепкий сон с изнуряющим физическим трудом. Стоит вспомнить, что и обломовцы с помощью кваса пытались очнуться от послеобеденного сна [4, с. 75]: «А другой <...> вскочит <...> с своего ложа, <...> схватит кружку с квасом и, <...> в надежде на улучшение своего положения, промочит горло и потом падает опять на постель...» [1, с. 112].

После дневного сна просыпается жажда жизни, но оживляет Обломова не напиток, а приезд долгожданного друга – Андрея Штольца.

Последний этап цикла – вечер. Сначала люди еще активны: готовят ужин, «играют в горелки», но затем все присмиривается, наступают «минуты всеобщей, торжественной тишины», и начинается особо время – время сказок: «...сильнее работает творческий ум». Затем все ложатся спать с благодарностью: «...дай Бог и завтра так!» [1, с. 115].

В одном абзаце умещается весь вечер Обломова и Штольца в Петербурге: «<...> Штолец захватил с собой обедать одного золотопромышленника, потом поехали к этому последнему на дачу <...>, застали большое общество <...> Воротились они домой к поздней ночи...» [1, с. 172]. Точность, характерная для описания всего дня Обломова до приезда друга, ускользает от читателей: «Хотя было уже не рано, но они успели заехать куда-то по делам...» [1, с. 172]. Активный Штолец будто одним своим присутствием ускоряет обломовское медленное течение времени. Читатель так и не видит в начале романа вечера обычного дня Обломова. В конце же романа читаем: «Он [Обломов] лениво, машинально, будто в забытьи, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. <...> Настоящее и прошлое слились и перемешались» [1, с. 479]. Здесь видно торжество «тишины», видно фантазии, только обращены все они в прошлое, возможно потому, что будущего нет ни у Обломовки, ни у Ильи Ильича. И снова приезжает Штолец, только теперь уже ничто не нарушает обломовского течения времени, все «качается знакомый маятник»...

Интересно, что и при первой для читателя встрече друзей Обломов рисует по просьбе Штольца («...Продолжай же дорисовывать мне идеал твоей жизни...» [1, с. 174]) идеальный день из жизни, о которой грезит, и мечта эта очень схожа с приведенным в «Сне Обломова» сценарием (Ср.: «...тут то записка к жене от какой-нибудь Марьи Петровны, с книгой, с нотами... <...> А на кухне в это время так и кипит...» [1, с. 178], «– Кто ж бы это гость? – скажет хозяйка. – Уж не Настасья ли Фаддеевна? Ах, дай-то господи! Да нет; она ближе праздника не будет.

То-то бы радости!»?» [1, с. 128] и «Но главною заботою была кухня и обед. Об обеде совещались целым домом...» [1, с. 110]); «Начнем вчерашний, неконченный разговор; пойдут шутки или наступит красноречивое молчание, задумчивость...» [1, с. 178], «Между собеседниками по большей части царствует глубокое молчание: все видятся ежедневно друг с другом...» [1, с. 127]), в результате чего в романе можно найти несколько реализованных и нереализованных вариантов общей схемы жизни Обломова.

Однако следует отметить, что сам Илья Ильич иначе характеризует свой цикл жизни: герой отмечает отсутствие цикла как такого, ведь жизнь его движется в одном направлении: «Она [жизнь] не была похожа на утро, <...> которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне, а потом все тише и тише, все бледнее, и все естественно и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания...» [1, с. 183–184].

Итак, «схему жизни обломовцев <...> можно выразить следующим образом: утро – пробуждение, деятельность; полдень – сон; послеполуденная пора – полупробуждение; вечер – сон» [5, с. 20]. День Обломова выглядит следующим образом: утром герой – созерцатель жизни; в полдень пытается сделать хоть что-то, но безрезультатно, а потом погружается в глубокий сон. Вечер же – пора мечтаний, время сказок. Здесь мы видим связь дневных циклов жизни обломовцев и главного героя, день которого строится по схеме обыкновенного дня в Обломовке, и, хотя сам Илья Ильич характеризует свою жизнь иначе, говоря о том, что только гаснет, обыкновенный его день соответствует общему сценарию жизни обломовцев.

Список литературы:

1. Гончаров, И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / редкол.: В.А. Котельников [и др.]; подгот. текста и сост. примеч. А.Ю. Балакина [и др.]. Санкт-Петербург: Наука, 1998. Т. 4: Обломов: роман в четырех частях / ред. тома В. А. Туниманов. 496 с.
2. Краснощекова, Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.
3. Краюшкина, Т.В. Физиология и психология персонажей русских народных волшебных сказок: монография. Владивосток: Дальнаука, 2011. 258 с.
4. Васильева, С.А. Квас как символ русской жизни в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Тенденции развития современной отечествен-

ной филологии: материалы научно-практической конференции, приуроченной к 65-летию профессора филологического факультета ТвГУ В.В. Волкова. Тверь: Тверской государственный университет, 2019. С. 72–77.

5. Васильева, С.А. Человек и мир в творчестве И.А. Гончарова: учебное пособие. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. 184 с.

БЕЛАЯ ГОРЯЧКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (И.И. Панаев «Белая горячка»)

*Е.С. Соколов, студент магистратуры I курса,
программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»*

Научный руководитель: А.Ю. Сорочан – д. филол. наук, профессор кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** В данной статье рассматривается тема «белой горячки» в русской литературе. «Белая горячка» рассматривается в варианте, не связанном с медициной; категория используется для описания человеческих чувств. Именно этот поворот темы важен в повести И.И. Панаева.*

***Ключевые слова:** русская литература, медицина, белая горячка, И.И. Панаев*

Delirium tremens также известна как алкогольный делирий, белая горячка или просто «белочка». Болезнь известна с давних пор, но только в 1813 году появилось первое точное её описание. Это название – *delirium tremens* – получает болезнь, которая зависит от отравления алкоголем, но главную роль здесь играет сивушное масло, которое появляется в некачественном алкоголе. Данная болезнь развивается после сильного алкогольного опьянения, но может поразить и при других обстоятельствах, к примеру, после продолжительного вдыхания паров алкоголя или при долгом втирании одеколona. Из разных спиртных напитков есть один, который больше всех предрасполагает к заболеванию белой горячкой и это водка на картофеле, между тем одно и то же количество спирта, выпитое в вине или пиве, намного реже, вызывает

данную болезнь. Интересно, что симптомы, вызванные отравлением хлороформом, эфиром, морфием и хлоралгидратом, вызывают очень схожие заболевания, но в данное время не решено, являются ли они тождественными алкогольной белой горячке.

Картина болезни выглядит так: болезнь развивается в четыре этапа. Первый период – предвестников, который выражается явлениями катара желудка: язык покрыт толстым налетом, дрожит при высовывании; аппетит почти отсутствует; больной беспокоен; выражение лица испуганное и беспокойное; появляются уже галлюцинации слуха и зрения, которые больной еще пытается подавить. Сон неудовлетворителен, крайне непродолжителен или даже совсем отсутствует. Такое состояние может длиться 2–3 и даже 8–10 дней; редко этот период отсутствует и сразу наступает 2-й, который характеризуется дрожанием, бессонницей, бредом и галлюцинациями. Обыкновенно после этого периода, вслед за продолжительным сном, больной выздоравливает; но иногда наступает 3-й период, в котором психическое расстройство выражено так сильно, что напоминает душевное страдание: больной бредит почти без перерыва и находится в состоянии почти не прекращающегося возбуждения, которое может дойти до высших степеней «бешеного бреда» [2, с. 171–172]. В 4-м периоде или у больного появляются судороги, в припадке которых он погибает, или бешенство постепенно ослабевает, буйный бред переходит в тихое и спокойное бормотание и больной может умереть при явлениях общего истощения и ослабления.

Но в русской литературе первой половины XIX века, где упоминается белая горячка, эта болезнь связана не только с отравлением алкоголем, но и с сильной влюбленностью. Так, герой произведения «Белая горячка» И. И. Панаева, молодой художник, влюбляется в дочку князя и заболевает белой горячкой. Сам художник – это скромный и спокойный человек: «Мой живописец никогда не мог быть пошлым, разве – и то изредка – немножко смешным, может быть. Он имел верный глаз и чудное искусство усваивать себе то, что мельком успел увидеть в молодых людях большого света» [1]. Так художник и жил; когда он попадал на балы или другие светские рауты, никто бы не подумал, что он может сделать что-то плохое. Так как художник – это человек культуры и обладает тонким душевным строем, то и дочка князя в его глазах была образцом красоты: «Ее темные волосы длинны и густы, ее локоны опущены до плеч, ее белое, немного продолговатое лицо едва-едва оттеняется легким румянцем; круглые брови немножко приподняты; длинные ресницы вполтину закрывают бледно-голубые глаза,

которые иногда кажутся серыми; все это вместе так хорошо, так легко и воздушно, что на нее нельзя насмотреться. Я недавно прочел шекспиров Сон в летнюю ночь, и мне кажется, что Титания должна непременно походить на княжну...» Для живописца девушка была прекрасной королевой эльфов Титанией.

Художника всё перестает волновать: «Трудно передать тебе то состояние духа, в котором я нахожусь последнее время. Я сделался ко всему нестерпимо равнодушен; книги ужасно надоели мне, я не могу ничего читать. Даже если бы кто-нибудь пришел и сказал мне: «Вот произведение Гете, недавно найденное; оно выше всех известных его произведений, вся литературная Европа от него в страшном волнении, о нем только и говорят, и пишут», — я выслушал бы все и не взял бы труда взглянуть на такое поэтическое чудо» [1].

Так художник перестает даже заниматься своим любимым делом — рисованием: «Скоро два месяца, как я не брал в руки кисть. И меня это не беспокоит. В Италии примусь я работать... О, поскорей бы в Италию! Если меня никто не выведет из того блаженного и бездейственного состояния, в котором нахожусь, я долго не проведу ни одного штриха, ни одной черты... У меня недостает сил самому вырваться из этого обаятельного мира. Признаться ли тебе... о, тебе я признаюсь, друг моего детства!» [1]. В дальнейшем живописец всё больше и больше начнет растворяться во влюбленности к княжне. Он будет считать, что любовь к ней — всё, что есть у него в жизни, и это и есть сама жизнь «Я люблю ее, ты это видишь, — люблю страстно, безумно; чувствую, что она и жизнь для меня одно и то же. Без нее мне нет жизни и нет счастья...» [1].

В дальнейшем, узнав о свадьбе княжны, живописец становится беспокойным, как и в первой стадии белой горячки; во время бала он уходит в свою комнату и становится совсем бесчувственным «Я пришел к себе в комнату, бросился на кресла и в каком-то бесчувственном состоянии просидел там, кажется, около часа, потом вскочил с кресел, как испуганный, и, сам не зная зачем, потащился опять в бальную залу, где танцевали» [1].

В дальнейшем художник заболевает именно белой горячкой и умирает от этой болезни: «Остается десять дней до ее свадьбы. Я сказался больным и никуда не выхожу... Рябинин приходит ко мне и говорит много, кажется, все в утешение мне; я ничего не могу слушать. Пусть будет она счастлива. О, я желаю ей счастья от всего моего сердца!.. Обними меня и прости меня. Мы уж с тобой не увидимся!» [1]. В даль-

нейшем князь спрашивал у друга художника – Рябинина, – почему же живописец заболел белой горячкой:

«– Но скажите, – спросил князь, подходя к Рябину, – отчего же у него вдруг сделалась белая горячка?»

– Позвольте ли вы мне говорить с вами откровенно, просто, без чинов?

– Пожалуйста, я прошу вас.

– В нем эта горячка таилась давно... Он, сумасброд, вздумал влюбиться – шутка ли? в дочь вашу!» [1].

Так мы можем проследить все стадии белой горячки и очень похожие симптомы, связанные с алкогольной версией данной болезни; художник, влюблённый в княжну, ничего не смог изменить в своем состоянии, и как бы он не хотел соединиться с возлюбленной, он не мог добиться цели и, опьянённый любовью к княжне, заболел белой горячкой.

Мы можем сделать вывод, что белая горячка в литературе до появления точного научного обоснования была болезнью, связанной не только с алкогольным опьянением, но и с опьянением любовью. И подвержены ей люди именно тонкой душевной организации – например, люди искусства, к числу которых и принадлежит герой Панаева, художник.

Список литературы

1. Белая горячка (Панаев) [электронный текст] // Викитека [сайт]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Белая_горячка_\(Панаев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Белая_горячка_(Панаев)) (дата обращения 28.05.2024)
2. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / ред. И.Е. Андреевский. Санкт-Петербург: Словарь, 1891. Т. V. 468 с.

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОЭМ А.С. ПУШКИНА

А.Г. Хачатрян, Фонд «Ширакский государственный университет им. М. Налбандяна» I курс магистратуры отделение «Русский язык и литература».

Научный руководитель: А.Р. Гарегинян – кандидат фил. наук, доцент кафедры иностранных языков и литературы.

***Аннотация.** В статье рассматриваются идейно-художественные особенности романтических поэм А.С. Пушкина, анализируются вводимые Пушкиным фантастические и мифологические элементы, открывающие окно в романтическую реальность и позволяющие ощутить ее вечные ценности.*

***Ключевые слова:** замысел, источник вдохновения, аспект, романтическая эстетика, идеализация любви и героизма, поэтизация природы, фантастические и мифологические элементы, литературные традиции, романтическая философия поэта, мировоззрение.*

Романтизм, как одно из наиболее ярких явлений в истории литературы, оказал значительное влияние на развитие мировой культуры. В контексте русской литературы XIX века одним из гениальных представителей этого литературного направления является Александр Сергеевич Пушкин. Его романтические поэмы не только представляют высокий образец литературного мастерства, но и содержат в себе глубокие идеи, актуальные и по сей день.

Изучение идейно-художественных особенностей романтических поэм Пушкина обуславливает их значимость для понимания русской литературной традиции и романтического направления в целом. Анализ ключевых аспектов творчества Пушкина, связанных с романтической эстетикой, предлагает:

- а) изучение фантастических и мифологических элементов в поэмах Пушкина;
- б) анализ идеализации любви и героизма в его произведениях;
- в) рассмотрение поэтизации природы как одного из важных критериев романтического мировоззрения;
- г) исследование темы борьбы добра и зла в свете романтической философии поэта;
- д) определение роли сочетания рационального и иррационального в пушкинской поэтической системе.

Исследование указанных аспектов позволяет глубже понять творческое наследие Пушкина, его место в истории русской и мировой литературы, а также выявляет актуальность его романтических идей в современном обществе.

В своем творчестве Александр Сергеевич Пушкин обращается к вечным темам человеческого существования: любви и героизму. В романтических поэмах «Руслан и Людмила» и «Полтава» Пушкин использует

ет фантастические и мифические элементы, с помощью которых герои преодолевают трудности и испытания, стремясь к своим идеалам. Поэт изображает любовь как способ преодоления любых препятствий, она предстает источником вдохновения и силы для героев.

Поэма представляет собой как бы синтез ранних поэтических исканий поэта. Поэма «Руслан и Людмила» создается Пушкиным в противоположность старой поэме как в ее героическом, так и в ироиколическом жанрах. Своей поэмой автор вступал в творческое соревнование с Жуковским как автором волшеббно-романтической поэмы «Двенадцать спящих дев», написанной в мистическом духе.

Жуковский предполагал разработать и русскую историческую тему в поэме «Владимир». Оба эти замысла объединены в поэме «Руслан и Людмила».

По сравнению с волшебным эпосом классицизма поэма «Руслан и Людмила» явилась новым шагом вперед в развитии жанра поэмы, примечательно новым, романтическим изображением человека. А.С. Пушкин дает индивидуальные характеристики героям поэмы.

В образе Руслана поэт стремится воссоздать черты русского богатыря: смелость, силу, патриотизм. В самих его приключениях использованы былинные мотивы. Людмила же – девушка времен самого Пушкина, кокетливая и несколько легкомысленная, милая и беспечная. Ее образ, а также психологически верно обрисованные черты и поступки Руслана поражали читателя своей оригинальностью.

Автор вводит в поэму комический тип Фарлафа, романтические фигуры Рогдая и молодого хана Ратмира. В поэме фигурируют и сказочные персонажи, олицетворяющие добро (старый Финн) и зло (его противница Наина), Черный Ворон, который предупреждает Руслана об опасностях.

Идейное содержание поэмы выражено ее свободолюбивым и жизнерадостным пафосом; злые деспотические силы, мешающие счастью и любви терпят поражение. Светлое начало жизни побеждает темное и мрачное, чьим олицетворением являются Рогдай, Наина, Черномор. Свет, счастье, радость на стороне молодости, любви. Свободное изображение радостей земной любви противостоит ханжеской морали.

Художественно новаторскими достижениями поэмы явились волшебные картины природы, вместо тяжеловесной риторики легкость и изящество стиля, звучный и плавный, необычный для жанра поэмы стих четырехстопного и рифмованного ямба, богатство и свобода рифмовки.

Пушкинская поэма означала разрушение старой, классицистической поэтики. Восхищенный Жуковский подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя». В творческом развитии Пушкина эта поэма явилась переходом к романтизму.

Фантастические и мифологические элементы в поэмах Пушкина играют важную роль не только в создании увлекательного и захватывающего сюжета, но и в формировании эмоциональной и символической составляющей произведений. Они придают произведениям мистическую атмосферу, делая их более привлекательным для читателей и вдохновляя на размышление о вечных темах любви, справедливости и человеческой судьбы [4, с. 1–3].

На основе романтических поэм Пушкина проанализируем идеализацию любви.

Романтическая идея и символика любви. Любовь играет центральную роль в поэмах Пушкина и представляется как высший идеал, способный преодолеть любые преграды и испытания. Автор создает образы идеальных любовных пар, для которых это высокое чувство становится вдохновляющей силой. В поэмах Пушкина любовь часто символизируется как свет, тепло и жизнь. Он использует различные мотивы и образы, чтобы передать глубину и силу чувства между героями.

Любовь как испытание. В романтических поэмах Пушкина любовь часто проходит через тяжелые испытания и преодолевает различного рода препятствия. Однако герои готовы преодолеть все трудности, чтобы быть вместе и достичь своего счастья.

В своих произведениях через идеализацию любви Пушкин позволяет понять важность этих романтических чувств и их отражение в мировоззрении героев [5, с. 191].

В 1828 году Пушкин, снова обращаясь к теме Петра, пишет поэму «Полтава».

«Полтава» – героическая поэма. В центре ее – изображение Полтавского боя как великого исторического события, поставившего Россию на одно из первых мест в Европе. О знаменитом пушкинском изображении Полтавского боя Белинский писал: «...картина Полтавской битвы начертана кистью широкою и смелою, она исполнена жизни и движения: живописец мог бы писать с нее, как с природы» [1, с. 417–418].

В героической эпопее эпохи классицизма много условного, мифологического. Ее композиционной основой являлось само великое

событие, но создатель эпопеи вольно обращался с историческими фактами, героический идеал чаще всего выступает в ней в отвлеченной, абстрактной форме.

В «Полтаве» героическое воплощено в своем конкретно-историческом облике, дается как реальная история народа, то, что сохранилось в памяти народной. Образ самого Петра также героичен, но в наброске его Пушкин не прибегал ни к искусственной героизации, обычной для классицистической эпопеи, ни к романтическим эффектам. Возвеличивая подвиг и мужество петровского воинства, Пушкин отдает должное и сильным противникам русских – шведам. Однако поэт дает почувствовать, что и сам Карл XII и его воинственные дружины не воодушевлены ничем высоким, тогда как Петр и его армия исполнены патриотизма, уверенности в победе, за ним возникает образ всей России. И сам поэт полон гордого патриотического чувства и восхищения славной победой.

Изображение огромного исторического события сочетается в «Полтаве» с описанием трагедии личности, с романтическим сюжетом о драматической любви Марии к Мазепе.

Образ Марии (Матрены) Кочубей, ее трагическая судьба, гибель ее отца – все давало Пушкину возможность создать типично романтическую поэму. Любовь Марии Пушкин тщательно обосновывает психологически. В необычайной страсти дочери Кочубея поэт видит сложное проявление человеческой природы, жизни.

Отнюдь не романтический злодей и сам Мазепа. Пушкин стремится правдиво развить характер Мазепы как хитрого и коварного интригана-изменника, одержимого не столько старческой страстью к Марии, сколько жадной властью и честолюбием.

В «Полтаве» Пушкин пытается сочетать жанр старой героической поэмы с новой, лирико-эпической, созданной романтизмом, что соответствовало двум основным темам «Полтавы».

Идеализация героизма:

Моральные качества героев. В поэмах Пушкина главные герои часто предстают перед нами как образцы благородства, смелости и решимости. Ради своих идеалов и принципов они готовы на самопожертвование.

Борьба за справедливость. Многие герои Пушкина не только отстаивают свои собственные интересы, но и сражаются за справедливость и свободу всего народа. В силу своих убеждений они встают на защиту слабых и угнетенных.

Эмоциональная глубина поступков. Пушкин создает героев, чьи действия и решения пропитаны глубокими эмоциями и чувствами. Герои испытывают любовь, страсть друг к другу, а также преданность и верность к родине.

Одним из важных аспектов романтического мировосприятия выступает поэтизация природы, которая открывает перед нами ее глубину и красоту. Природа становится не только фоном для описываемых событий, но и активным участником, несущим в произведениях Пушкина символический смысл.

Используя художественные достижения романтической поэтики и стилистики, Пушкин вместе с тем стремится к реалистическому воспроизведению национального колорита в изображении картин природы. Именно в «Полтаве» наряду с образцом батальной живописи дан шедевр пушкинского пейзажа. «Есть что-то оригинальное, самобытное, чисто русское в тоне рассказа, в духе и обороте выражений», - замечает Белинский о стиле поэмы Пушкина.

Образы природы. В романтических поэмах Пушкина природа олицетворяет могущество, красоту и вечность бытия. С невероятной выразительностью автор описывает леса, поля и реки, оживляя их, вкладывает в нее жизненные силы и эмоции.

Символическое значение природы. В поэзии Пушкина природа часто выступает как символический образ, отражающий внутреннее состояние героев, или развитие сюжета. Например, бурные воды реки могут символизировать страсти или борьбу, а тихие леса – умиротворение и покой.

Связь природы с человеком. В романтическом ощущении Пушкина природа и человек сливаются воедино. Герои поэм часто находят утешение и вдохновение в окружающей природе, а их чувства и эмоции отражаются в ее многообразии.

Романтическая эстетика. Природа в поэзии Пушкина не только служит фоновой декорацией, но и превращается в объект восторженных описаний. Поэт придает ей мистическое и загадочное значение, открывая перед читателем новые грани ее красоты.

Таким образом, отношение Пушкина к природе, которая сливается воедино с миром человеческих чувств, создает неповторимый литературный мир полный глубины и красоты символизма, отражающееся в его романтических поэмах [2, с. 188].

Исследование темы *борьбы добра и зла* в контексте романтической философии Пушкина открывает перед нами сложные взаимосвя-

зи между моральными дилеммами, человеческой природой и вечными ценностями.

Моральный выбор. В романтических поэмах Пушкина герои часто сталкиваются с выбором между добром и злом, между собственными интересами и внешними обстоятельствами. Они испытывают внутренний конфликт, который определяет их характер и тем самым меняет судьбу.

Парадоксы человеческой природы. Пушкин изучает различные грани человеческой природы, анализируя темные стороны человеческого бытия, такие как эгоизм, амбиции и страсти. Он показывает, как они подталкивают человека к борьбе с собственным я, тем самым раскрывая столкновение добра и зла внутри человека, и в обществе в целом.

Философское восприятие добра и зла. Пушкин задается вопросом о смысле человеческого существования, о природе зла и способах его преодоления. Он размышляет о вечных ценностях и идеалах, которые могут помочь преодолеть темные силы и добиться духовного совершенства.

Исследование темы борьбы добра и зла в романтических поэмах Пушкина позволяет нам глубже понять его философское мировоззрение, его отношение к моральным проблемам и его веру в силу добра и справедливости. Эта тема остается актуальной и в наше время, вдохновляя на размышления о вечных ценностях и идеалах [3, с. 146].

Исследования романтических поэм Александра Пушкина погружают нас в мир, насыщенный эмоциями, идеями и символикой, который продолжает вдохновлять и оказывать влияние на читателей по всему миру. Рассмотрение фольклорных мотивов и мифологических элементов в его произведениях позволяет проникнуть в недра русской культуры и истории, где Пушкин мастерски переплетает народные мотивы с собственной фантазией, создавая уникальные литературные образы.

Идеализация любви и героизма становится важной частью его творчества, отражающей жизненные ценности и идеалы романтической эпохи. Герои его поэм выступают как образцы благородства и преданности, готовые пойти на самопожертвование ради своих идеалов и принципов. Любовь, воплощенная в его произведениях, становится источником вдохновения и силы, способной преодолевать любые трудности и испытания.

Поэтизация природы в произведениях Пушкина позволяет нам взглянуть на мир глазами поэта, который видит в природе не только красоту, но и символы вечности и жизни. Пушкин описывает природу

с невероятной искренностью, создавая образы, которые заставляют нас восхищаться величием окружающего мира и чувствовать связь с ним.

Борьба добра и зла в произведениях Пушкина отражает его философское мировоззрение о природе человеческой души, и вечной борьбе между светом и тьмой. Пушкин через своих героев обращается к вечным вопросам морали, справедливости и человеческого достоинства, подчеркивая важность веры в высшие идеалы и борьбы за них.

Творчество А. С. Пушкина остается актуальным и вдохновляющим даже сегодня, напоминая нам о важности человеческих ценностей, идеалов и красоты жизни. Его произведения становятся своеобразным окном в реальность, позволяя нам увидеть мир глазами великого поэта и философа, ощутить его вечные ценности и мудрость. Пусть его слова продолжают вдохновлять и волновать сердца читателей на протяжении многих поколений, продолжая свой бесконечный путь сквозь время и пространство.

Список литературы

3. Белинский, В.Г. Полн. сбор. соч.: В XX т. Т. VII / В.Г. Белинский; Под. ред. и с прим. С.А. Венгерова. Санкт-Петербург: Тип. Товарищества «Общественная Польза», 1904. 643 с.
4. Белый, А. Из книги «Поэзия слова» Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанов. Москва: Академ. Проект, Деловая кн., 2001. с. 480–485
5. Гуревич, А.М. Романтизм Пушкина. Москва: Московский ин-т развития образовательных систем, 1993. 192 с.
6. Королев, И.Е. Мифологические и фольклорные истоки поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» / И.Е. Королев, В.А. Антонцева // Юный ученый. 2018. № 4 (18), С. 1–3.
7. Румянцева, Е. История романтизма в русской литературе. Москва: Наука, 1979. 314 с.

Русская литература XX века

ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ПОЭЗИИ В.Я. БРЮСОВА

А.П. Баклашова, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология». Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** в статье рассматривается интерпретация мифа об Орфее и Эвридике в творчестве В.Я. Брюсова. Творчество поэта пронизано образами, связанными с мифом об Орфее. Примеры его стихов можно разделить на две основные группы: некоторые стихотворения являются стихотворным переложением мифа о подземном царстве Аида, в то время как в других использованы только образы, взятые из данного мифа.*

***Ключевые слова:** миф, Орфей и Эвридика, стихотворения Брюсова, античность, Серебряный век, лирика.*

Художники и писатели эпохи Возрождения, обращаясь к античности, начали активно использовать мифологические сюжеты в своих произведениях. Сюжеты из древнегреческой мифологии стали вдохновением для многих творцов, включая Шекспира, Корнеля и Расина. Также в это время появились оперные произведения, основанные на мифологических сюжетах, например оперы композиторов Перселла, Люлли и Монтверди. В XVIII веке были созданы такие известные оперы, как «Кастор и Поллукс» Рамо и «Ифигения в Авлиде» Глюка, которые также основаны на древнегреческих мифах.

Мифологические персонажи также часто упоминались в произведениях различных русских писателей и поэтов, таких как Крылов, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев. Эти авторы использовали воображение, чтобы переосмыслить традиционные мифы и изобразить их в новом свете. В литературе и искусстве того времени нередко можно встретить работы, вдохновленные античными мифами и легендами.

Стоит отметить, что в лирике также популярны мифологические темы. Одни стихотворения являются переложениями мифов о царстве Аида, в то время как другие используют образы, заимствованные из античных мифов [1].

Отдельный разговор о мифологии в поэзии Брюсова. М.Л. Гаспаров разграничивает два этапа в творческой жизни символиста. Ранние лирические произведения (1890-е годы) и поздние прозаические произведения (1910-е годы). На оба эти периода оказало влияние наследие античной культуры. Наиболее ярким и плодотворным Дмитрий Евгеньевич Максимов считает второй этап творчества, именно в этот период проявляется основательность идей поэта, тяга к мистическому содержанию, аллюзиям к античной мифологии. Ольга Михайловна Савельева говорит о Брюсове как о поэте, серьезно увлеченном историей античной эпохи: «Он всегда занимался этим как историк, как компетентный знаток древних цивилизаций».

Древнегреческой мифологии в лирике поэта было выделено особое место. Мифологические образы, заимствованные символистом в культуре античности, по мнению критиков, «имеют огромное содержание». Свое видение мира Брюсов раскрывал через образы мифологии, которые в свою очередь послужили своеобразными масками для отображения сущности поэта [2].

В юношеском стихотворении В. Брюсова «Уньные» (1893) впервые обнаруживаются отголоски мифа об Орфее:

Сердце, полное уньнием сердце,
Обольсти лучом любви.
Все пределы и все линии
Беспощадно оборви!
Пусть во мраке неуверенном
Плачут призраки вокруг,
Пусть иду, в пути затерянный.
Через темный, страшный луг.

«Темный, страшный луг», мрак, плачущие вокруг призраки – все эти мифопоэтические образы отсылают нас к одному из эпизодов древнегреческого мифа, в котором повествуется о замечательном певце, спустившемся в подземное царство за своей Эвридикой. Но в стихотворении речь идет не об Орфее, а о современном поэте, который сравнивает себя с Орфеем – с мифическим музыкантом, кто даже в аду пел гимны земной жизни и верил в волшебную силу своего искусства:

И тогда обманам преданный.
Счастлив грезю своей...
Буду петь мой гимн неведомый.
Скалы движа, как Орфей.

Стихотворение связано с темой поэзии и современных поэтов, и здесь мистическая связь создателей современной лирики с мифологическим «родоначальником» музыкально-поэтического искусства.

Порой вступали в глубь пещер,
Где слышен грозный рев чудовищ,
Но к свету вновь, заклив химер,
Входили с грудами соковищ.

Так же, как и Орфей, герой совершает подвиг, спускаясь в бездну, на самое дно – в ад. Причем сошествие в ад и возвращение на землю подчинено мифологической идее повторяемости.

Истинный поэт в своих исканиях всегда должен, не останавливаясь, идти вперед и продолжать творить свое искусство, даже если окажется в аду [3].

Обратимся к стихотворению В. Я. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903, 1904 гг.), которое включено в цикл «Правда вечная кумиров» сборника «Stephanos» построено как диалог Орфея и Эвридики. Здесь главенствует напевная интонация, создаваемая большим числом повторов как отдельных слов, так и полустихий, и даже целых стихов. Продумана и гармонична композиция этого стихотворения: в нем 11 четверостиший, каждое из которых – обращения Орфея или Эвридики друг к другу по пути из Аида. Четверостишия-обращения регулярно чередуются.

В первых двух четверостишиях определяется главная тема стихотворения: Орфей в роли «ведущего», а Эвридика в роли «ведомого» следуют из Аида.

Если вспомнить «классический» миф об Орфее и Эвридике, то мы знаем, что в нем Эвридика не говорила с Орфеем, а лишь молча следовала за ним. В стихотворении Брюсова – Эвридика заговорила, но при этом она не выражает своего собственного мнения, она лишь подчиняется желанию Орфея ее вернуть. Но теперь Эвридика лишь тень, у которой «на взорах – облак черный, черной смерти пелена».

Орфей опьянен своим страстным желанием вернуть возлюбленную. Его разум затуманен, ведь он не понимает, что он «лишь тень ведет назад».

В стихотворении очень ярко прослеживается мотив всемогущества искусства, которое способно дать жизнь, так же, как и смерть. И Орфей это знает, ведь он «заклявший лирой – бога, песней жизнь в тебя вдохну!» В этом стихотворении Брюсов сохранил проблематику и смыслы античного мифа – магическая сила искусства и художника, их способность зачаровать даже богов и охранителей Аида, соотношение любви и смерти [4].

Но Эвридика, познавшая нечто большее, чем Орфей, познавшая космос, смерть, великое таинство на наивный оптимизм Орфея отвечает, что теперь для нее «все напевы» ничего не значат, ведь она познала тайну тишины, увидела «севы Асфоделевой страны» (загробный луг, по которому блуждают души умерших, представлялся усеянным цветами асфоделя.). В этом стихотворении нашла свое выражение характерная для орфического мифа оппозиция мир живых / мир мертвых. Влюбленных разделяет разная глубина знаний о космосе. Познавшая тайну потусторонности Эвридика видит «сумеречную» сторону бытия». Она признает поверхностными представления Орфея о земной реальности. Для Эвридики кажутся бессмысленными «радости песен», «радость плясок», «сладко-жгучий ужас ласк» – теперь ее мертвому сердцу неподвластны былые радости жизни.

В разговоре с Эвридикой Орфей надеется, что ее сердце «оживет», если она увидит его. Он в нетерпении нарушил указание Аида – не оглядываться на Эвридику, пока они не выйдут на солнечный свет – оглянулся и этим взглядом потерял жену навеки. Вся вина за печальный исход этого пути возлагается на Орфея.

Таким образом, если говорить об орфическом мифе в лирике Валерия Яковлевича Брюсова, то становится очевидным: его творчество наполнено образами, связанными с мифом об Орфее. Все примеры подразделяются на две большие группы: одни стихотворения представляют собой стихотворное переложения мифа о подземном царстве Аида, в других используются только образы, заимствованные из данного мифа.

Мифологические аллюзии, показывающие острые проблемы и вопросы нынешнего мира, являются своеобразным художественным приемом поэта-символиста. В его лирике отдается предпочтение не богам, а героям Древней Греции, которые отличаются аллегорическим характером. Брюсова привлекали не боги со свойственным им величием, а подлинные герои с определенными жизненными ценностями, внутренними страданиями и смятениями.

Непрерывные искания мифологических аналогий, реминисценций, отсылок обеспечивали выделение неизменного и устойчивого положения бытия. Обращаясь к мифологическим сюжетам, мотивам, героям, поэт творит самобытные образы Древней Греции, однако, по заявлению Брюсова, он так и не смог полностью постичь дух Греции с ее легендами и мифами.

Список литературы

1. Надь, Г. Греческая мифология и поэтика / Пер с англ. Н.П. Гринцера. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 430 с.
2. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Художественная литература, 1973–1975. 4020 с.
3. Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. Самое полное оригинальное издание. Москва: Издательство АСТ, 2023. 446 с.
4. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 408 с.

МОТИВ «ПУТИ» В ПОВЕСТИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ВОЛШЕБНИК»

*К.А. Беглецова, магистр 1 курса, направление
«Отечественная филология»*

Научный руководитель: Н.В. Семенова – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** в статье рассматривается повествовательный мотив пути в повести Владимира Набокова «Волшебник». В ходе проведенного анализа разработана вероятностная модель. Выделены две основные фабульные семы: с точки зрения дорожных передвижений главных героев и с точки зрения проекции их жизненных странствий.*

***Ключевые слова:** ядро мотива, периферия мотива, фабульная сема, событийные реализации мотива.*

Существует множество подходов к изучению природы мотива. В своей статье мы ориентируемся на вероятностный подход, в основе ко-

торого лежит дихотомическая природа мотива. Этот подход подразумевает двусоставность семантической структуры мотива: ядро мотива и периферию (оболочку) мотива, состоящую из неограниченного количества фабульных сем. Реализация мотива пути у Набокова осуществляется при помощи таких понятий, как фабульный вариант; событийные реализации мотива, или события, взятые в фабульно-сюжетных контекстах конкретных нарративов.

В ходе исследования нами был выполнен анализ мотива пути в повести Набокова «Волшебник». На основе проведенного исследования определена семантическая структура мотива, которую мы представили в виде вероятностной модели. В результате выявлено ядро – мотив «пути» (инвариант), а также его оболочка, которая показана в виде следующих вариантов: мотив «дорожная полиция», мотив «дорожные маски», мотив рока, мотив пророчества, мотив инициации, мотив обмана, мотив расплаты, мотив вредительства.

Диффундирующий мотив рока формируется благодаря такому понятию, как дорожная катастрофа. В «Волшебнике» – это дорожное столкновение двух автомобилей, которое наблюдают главный герой и девочка через окно. Таким образом, дорожная катастрофа – это своего рода предупреждение, предвещающее вмешательство рока в судьбу главного героя, который погибает под колесами грузовика. Мотив дорожной полиции и мотив увоза взаимопроникают друг в друга в эпизоде ночного визита в гостиницу двух полицейских. Повесть «Волшебник» – это претекст знаменитой «Лолиты». Фабульная схема повторяет историю Гумберта Гумберта и Лолиты, но она значительно упрощена.

Помимо этого, мы обнаружили, что отношение «предикат-актант» представлено в произведении в форме события, как реализация взаимодействия мотива и действующего лица. Актанты – это действователи в ситуациях дорожного движения (главные герои), а предикат – это сама дорога.

Мы выделили сильно-вероятностные и слабо-вероятностные фабульные модели. К сильно-вероятностным могут быть отнесены поездка главного героя за девочкой после смерти матери, путешествие персонажей к морю. К слабо-вероятностным – утопические мечты главного героя о «миниатюрной вилле в слепом саду» со своей наложницей, а также планируемая поездка героя с девочкой на юг, за границу, после их воссоединения.

Значимым оказывается такое свойство пути, как его трудность. Путь обязательно строится по линии возрастающей опасности для отчима

девочки. Были выделены следующие виды пути при незакрепленности в реальном пространстве начала и конца: свой (влечение героя к девочке-нимфетке) / чужой (окончательный переезд героини к друзьям матери после свадьбы); видимый (мания героя, его одержимость нимфеткой) / невидимый (миниатюрная вилла в «Волшебнике», которая прочно ассоциируется и с эдемским садом, и с заповедной сказочной страной: она расположена где-то очень далеко (на холмах, у моря), в оранжерейном тепле; отгорожена от всего мира системой подвесных мостов («совсем одни (без прислуги!), не видясь ни с кем, вдвоем, в вечной детской»)[1, с. 68].

Было установлено, что отмеченность начала и конца пути в других случаях выражается и изменением статуса персонажей в финале. В «Волшебнике» главный герой умирает под колесами грузовика, а в начале повести это пожилой господин с болезненным влечением к маленькой девочке; главная героиня – сирота, жертва судьбы, а в начале повести – жизнерадостная девочка, безоговорочно верящая незнакомцу. Набоков подчеркивает чистоту и хрупкость своей героини через образ шерстяного платья, которое является защитной оболочкой. Подчеркнем, что этот персонаж не так уж и однозначен: «Немножко замкнутая, пожалуй, живая скорее в движениях, чем в разговоре, не застенчивая, но и не бойкая, с подводной душой, кажется, но в светлой влаге, опаловая на поверхности и прозрачная на глубине» [1, с. 50]. Внешность девочки (розовый рот, рыжевато-русые кудри, тёплый цвет лица, пустые глаза, напоминающие полупрозрачный крыжовник, – отсылка к картинам Боттичелли «Симонетта Веспуччи», «Рождение Венеры», «Голова Мадонны»). Эти тона диссонируют с ее одеждой (лиловое платье). Данный цвет преобладает на картине Врубеля «Демон».

Обратившись к реализации инварианта и вариантов жизненного пути, мы выяснили, что главный герой сам пытается управлять своей судьбой, но рок вмешивается в образе американских старух в гостинице, спасающих девочку, из-за чего герой погибает. Что касается жизненного пути героини, то в данной повести за нее все решают другие: сам герой (уехать с пленницей к морю) и мать (жизнь вдали от родного дома и больной матери).

Кроме того, были выявлены интертекстуальные мотивы, которые представляют инвариант и вариант жизненного пути героев с другой стороны. Повесть перекликается со сказкой «Красная Шапочка» Шарля Перро. Повесть «Волшебник» становится историей бедной девочки

(«Красной Шапочки»), которая попала в лапы Серого Волка. Как и для известной сказки, для повести характерен мотив обмана (кроме главной героини, обмануты «волком» («бирюком», как называет его автор) и вдова, и ее подруга, и портье в гостинице, и ее обитатели). Интересно, что вместо типичного переодевания или превращения мы наблюдаем череду трансформаций с героем. Здесь проявляется авторский взгляд на неоднозначность и сложность человеческой сути художника. Само заглавие «волшебник» не случайно. Набоков так называл в своих литературно-критических статьях великого художника, который «строит картонный домик», превращающийся затем «в прекрасное здание из стекла и стали»: «Художник, как и ученый, – пишет автор в «Лекциях по русской литературе», – все время раздвигает горизонт <...> проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом» [2, с. 246]. Получается, что главная характеристика великого художника – зоркость. Это качество присуще и главному герою «Волшебника»: «Она решила, что зоркому зрению, оценщику граней и игры, все видны следы ее былой миловидности (ею, впрочем, преувеличенные)» [курсив мой – К.Б.] [1, с. 54]. Главный герой произведения характеризуется следующими глаголами: «воображать», «придумывать», «сочинять», «играть роль». Отсюда бесспорная способность к творческому преображению мира.

Вариант мотива пути репрезентируется и благодаря такому понятию, как архетип рая [3, с. 125–160]. Исследователи объясняют, что влечение героев Набокова к нимфеткам – это не что иное, как «желание выпасть из течения времени и вернуться в эдемский сад вечного детства» [4, с. 82].

Кроме того, в тексте автор называет своего героя «чудовищем». В этом проявляется еще одна грань личности героя. Здесь раскрывается тема зла, в частности через образ волка, паука (способность затаиться и выжидать свою жертву) и спрута (животная страсть): «...когда все это окончательно стихало, он ложился навзничь и вызывал единственный образ, и восемью руками оплетая улыбающуюся добычу, осмью щупальцами присасываясь к ее подробной нагоде, наконец исходил черным туманом и терял ее в черноте, а черное расплзлось сплошь, да всего лишь было чернотой ночи в его одинокой спальне» [1, с. 64]. Ярче всего прописана ипостась волка: «...он с приличной печалью пересматривал в мыслях то, что видел только что воотчию: отполированный лоб, прозрачные крылья ноздрей <...> а отсюда уже был естественен

переход к признанию за умницей судьбой прекрасного поведения и к первому сладкому содроганию крови: *бирюк* надевал чепец» [1, с. 66]. В финале повести волк-одиночка сам становится жертвой судьбы и страсти и погибает.

Важными являются и мотивы вредительства и расплаты, которые представлены также в истории о Красной Шапочке. Например, через эпизод в гостинице, где герой пытается «пристроиться» к сиротке, реализуется мотив вредительства. Мотив расплаты отсылает нас к подтексту – сказке Шарля Перро: «Гремел где-то звонок, сквозь дверь мелодичный голос словно дочитывал сказку – белозубый в постели, братья с шапрон-ружьями» [1, с. 80]. Далее следует эпизод гибели безымянного героя – Серого Волка – под колесами грузовика. Таким образом, мотив пути в финале повести реализуется через мотив инициации.

Таким образом, богатство названных «фабульных сем» позволяет считать мотив пути в повести «Волшебник» центральным и смыслообразующим.

Список литературы:

1. Набоков, В.В. Волшебник // В.В. Набоков. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 5. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. 815 с.
2. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / Владимир Набоков. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. 446 с.
3. Ерофеев, В.В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 125–160.
4. Липовецкий, М. Русский постмодернизм: Очерки ист. поэтики / М.Н. Липовецкий; М-во общ. и проф. образования РФ. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ «ДЫМ ОТЕЧЕСТВА» К.М. СИМОНОВА

О.Д. Белова, аспирант 2 года обучения, направление 5.9.1 – Русская литература и литературы народов Российской Федерации.

Научный руководитель: В.А. Редькин – доктор филологических наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: В статье изучаются жанровые особенности повести «Дым Отечества» К.М. Симонова. Исследуется тематика и сюжет повести, система персонажей, особенности языка повествования.

Ключевые слова: К.М. Симонов, русская литература XX века, жанровые особенности повести.

Константин Михайлович Симонов (1915–1979) – советский писатель, поэт, драматург, военный корреспондент. Произведения К.М. Симонова активно исследовались в советское время. В 1990-е годы в изучении творческого наследия К.М. Симонова наметился спад. Вновь к произведениям писателя стали обращаться уже в XXI веке, и в этих исследованиях как правило внимание было сосредоточено на лирике.

Большинство исследователей говорили о том, что К.М. Симонов – писатель военной темы. Например, И. Вишневская утверждает, что люди в произведениях писателя живут не вообще, а или до войны, или во время войны, или после войны. Отмечается, что «до войны» описывается расплывчато, поскольку это не интересно ни самому автору, ни его героям [1].

И.Ф. Герасимова изучала лирику К.М. Симонова и утверждала, что, даже будучи ограниченной рамками фронтовой, поэзия К. М. Симонова многогранна, так как, в первую очередь, связана с человеком [2].

Таким образом, творческое наследие К.М. Симонова активно осваивается с 30-х годов XX века по настоящее время. Однако упускается возможность исследования жанровых особенностей прозы.

В настоящей статье рассмотрим жанровые особенности повести «Дым Отечества» (1956).

Все элементы текста в той или иной степени участвуют в построении художественного мира, а значит, и жанра. Чтобы всесторонне изучить жанровые особенности повести К. М. Симонова, рассмотрим тему и сюжет произведения, систему персонажей, особенности языка повествования.

В повести «Дым Отечества» поднимается несколько тем: тема войны, тема памяти, тема Родины, тема любви, тема нравственного выбора, тема международных отношений.

Война – это и фон, на котором разворачивается часть событий, и испытание, через которое проходят герои.

Некоторым героям тяжело даются воспоминания о войне, но Басаргин говорит: «Надо вспоминать, – повторил он. – Американцы за нас не вспомнят, а немцы рады забыть» [3].

Советские люди скучают по Родине, оказавшись в другой стране. СССР ощущается ими как большое «мы», которое включает и родные просторы, и людей. Такое единение не ощущается в Америке, где каждый сам по себе, а независимость не внешняя, а по сути есть лишь у тех, кто состоятелен.

Любовь в повести показана разная: это и любовь к Родине, которая во время войны ощущалась ярче, почти вытесняла другую, и любовь к семье.

Героям повести предстоит делать нравственный выбор, который во многом связан с войной и событиями послевоенных лет.

Басаргин утверждает, что народ никогда не бывает плохим. Старшина Егоров отмечает, что война была классовая, что пленных американцев и англичан немцы держали в лучших условиях, а советских людей «на смертельном режиме» [3]. Басаргин, будто в подтверждение этих слов слышит в Нюрнберге, как иностранный журналист с нескрываемым удовлетворением говорит о семи миллионах погибших советских граждан. Басаргин отвечает, что это случилось отчасти потому, что второй фронт в Европе был открыт поздно. И добавляет: «В противоположность вам, я бы не хотел, чтобы солдатских могил оказалось больше, чем пишут в газетах» [3].

Повествование в произведении строится ретроспективно. Герои часто мысленно обращаются к прошлому. Благодаря этому приёму, время и пространство действия расширяется.

Главный герой повести – Пётр Семёнович Басаргин. Это мужчина лет тридцати пяти. До войны преподавал в институте. В Великую Отечественную войну прослужил три года, затем, поскольку Басаргин хорошо знал английский язык, его отправили в заграничную командировку в США, где он провёл ещё три года, работая в закупочной комиссии.

Отмечается, что не все выдерживали службу за рубежом. Кто-то подавал прошение о переводе в СССР, как, например, Иван Николаев, кто-то старался при каждой возможности запирается в четырёх стенах. Басаргин в первое время «переболел и тем, и другим», но после вошёл во вкус повседневной работы, хотя и скучал по Родине и по семье [3].

«– У вас богатая страна.

– Да, – отвечал он [Басаргин], – но я скуп от природы, я люблю торговаться». [3] На самом деле торговаться герой может только ради страны, чтобы помочь поскорее восстановить разрушенное, а себе вещи покупал «не так, не там и втридорога». [3]

Наконец, Басаргин едет в отпуск к семье. На пароходе, на котором он пересёк Атлантический океан, Басаргин встретил Липатова. «Я плавал механиком на Черном море. Пароход реквизировали в Одессе французы, а потом угнали в Константинополь», – рассказывает о своей судьбе ныне американский фермер Липатов [3]. Овдовевший Липатов остро чувствует своё одиночество, которое не могут скрасить заработанные им тридцать тысяч долларов. «Миллион одиночеств», – глядя на него, думает Басаргин [3].

Пересев в Шербуре на теплоход «Донбасс», Басаргин чувствует, что вновь стал частью «мы», что он снова на Родине.

В поезде Басаргин думает и о предстоящей встрече с женой Катей и сыном Гришей, которого ему не довелось ещё увидеть. Они вместе с матерью Петра живут в доме Григория Фаддеича, мужа сестры Басаргина Елены.

Взгляды на жизнь Григория Фаддеича не близки Петру, они спорят. Басаргин думает о том времени, когда после ещё одного года зарубежной командировки сможет забрать мать, жену и сына из дома Фаддеича.

Общаясь с матерью, Басаргин чувствует, что душой приблизился к матери, что для него значит, что он стал лучше.

Только когда на следующий день Басаргин встречает вернувшуюся с медицинской конференции в Смоленске Катю, он почувствовал, что «наконец был вполне дома» [3].

Идя по городку, Басаргин ощущает чуть уловимый запах дыма, видит, как над крышами дымки уходят в небо и думает: «Дым Отечества» [3].

Жена главного героя – Екатерина Басаргина. Первый раз вышла замуж, едва окончив школу. Муж её, Михаил Александрович, был старше. Вскоре после свадьбы «проявились сразу все три его главных качества – себялюбие, пустота и жестокость» [3]. Семейная жизнь не скалывалась, муж изменял ей, но сохранял внешние приличия и на людях не ставил Катю в неудобное положение. В браке у них родилась дочь Таня. Когда началась война, Михаил дезертировал, оставив семью в Москве, к которой подступали немцы. Вскоре Таня умерла от воспаления лёгких.

После смерти дочери Катерина пошла служить в медсанбат. Когда она была под Сталинградом, Михаил Александрович благодаря связям вернулся на штабную должность в Москву. Читая его письмо, Катя поняла, что их, в общем-то, ничего не связывает, и развелась.

А через год встретила Басаргина. Его назначили на дивизион, где служила Катя. Петру она понравилась с первого взгляда, но отноше-

ния сложились не сразу. Их любовь не была простой, ведь шла война, но это «освещало нечастые, целиком отданные ей минуты таким светом добра и чистоты» [3].

В мае 1944 Басаргин настоял, чтобы беременная Катя уехала с фронта, а она «сердилась, что он отправляет ее в тыл слишком рано» [3].

У Басаргиных родился сын Гриша.

Теперь Катя, не успевшая до войны доучиться на врача, работает хирургической сестрой в железнодорожной поликлинике.

Возвращаясь поездом с конференции, она вспоминает историю отношений с Петром, мечтает о встрече с ним. Но одёргивает себя: несколько раз Басаргин писал в письмах, что должен скоро приехать в отпуск, но не складывалось.

Катя была искренне рада встретить супруга на вокзале.

Анна Басаргина – мать Петра, Александра и Елены. Вдова, работает учительницей.

В войну, когда был целый партизанский район, Анна учила детей. Затем стала связисткой. Она боялась умереть и не увидеть, как немцев снова не станет на родной земле. О войне ей вспоминать неприятно.

1947 год выдался непростым, голодным, но Анне не хочется опускать руки. «Напротив, очень хочется много работать и все исправить, и от этого хорошо на душе, хотя, конечно, вокруг видишь много тяжкого» [3]. И она помогает шить верхнюю одежду детям, чьи родители не смогли её купить, помогает новой учительнице освоиться на работе.

Она ест отдельно от семьи Фаддеича, хотя зарплата у неё маленькая.

Анна любит своих детей, старается заботиться о них.

Елена – сестра Петра. Замужем, трое детей.

До войны работала ткачихой, затем переквалифицировалась в каменщицы, в бригадиры.

«Скрутил он тебя», – говорит о Григории Фаддеиче Пётр, и Елена соглашается с ним. «Я ведь не верю себе сегодняшней. Я вот так, возьму закрою глаза и верю себе тогдашней – молодой, двадцатилетней. А тогда мне казалось хорошим совсем другое, совсем другое...» [3].

Разговаривая с братом, Елена вспоминает, что, когда жила в 1942 году с детьми и без мужа в Вологде, много крутилась, работала, было трудно, но Елена ощущала себя счастливой.

Когда вернулся с фронта Григорий Фаддеич, он вновь сам всё устроил, и Елена стала жить хорошо, но чувствовала иногда, что ей скучно. Однако мужа она любит и не чувствует в себе сил что-то менять.

Григорий Фаддеич – муж Елены. Занимается строительством. Он средний специалист, но его ценят за умение выкручиваться в это тяжёлое и непростое время. Однако Пётр думает о том, что, когда всё наладится, Фаддеич не будет так нужен, что Григорий сам понимает это в глубине души, хотя и никогда не признается.

Григорий Фаддеич заботится о своей семье. «Я просто люблю, чтобы люди кругом меня хорошо жили; всем, кто ко мне прилепился, чтобы им хорошо было» [3]. Однако делает это он не всегда честным образом: «И он никогда своего не отдаст и чужого не возьмёт. Только беда, что у него всё государственное ни в одну из этих двух граф не входит. Государственное – это и не его и не твое. Оно общее. Ну, а там, где начинается общее, там у него понятие о честности кончается» [3].

В характере Григория Фаддеича смешано злое с добрым.

Шурка Басаргин – брат Петра. Воевал, на войне потерял руку. Об этом времени он говорить не любил, как человек, «который выполнил свой долг» и «не хочет без особенной необходимости думать или вспоминать об этом» [3].

Теперь он учится в Смоленске на инженера, стараясь освоить программу быстрее, чтобы уже в текущую пятилетку помочь отстроить разрушенное во время войны.

В произведении доминирует повествовательная ткань.

Автор использует точные, ясные образы. Много эпитетов, например «холодным мартовским утром», «скороспелой дощатой и бревенчатой простоте» и другие [3].

Неоднократно используется антитеза. Сопоставляются герои, сравнивается довоенная, военная и послевоенная жизнь, сопоставляется жизнь в СССР и в Америке.

В финале повести, написанной преимущественно от третьего лица, слово берёт автор. Шепча: «Дым Отечества», – он вспоминает о людях, о советских просторах. С любовью он рассуждает о «гордом и неукротимом Отечестве» [3].

Итак, «Дым Отечества» – повесть: несколько тем (тема войны, тема памяти, тема Родины, тема любви, тема нравственного выбора, тема международных отношений); раскрываются судьбы нескольких героев; действие занимает около одних суток, однако время в повести расширяется за счёт воспоминаний героев о прошлом. Кроме того, в произведении есть и черты очерка: точно обозначается место и время действия, описываются реальные исторические события; характеры, как и в очерке, «рисуются» путём детальной проработки наиболее значимых и эмоционально насыщенных эпизодов.

Список литературы:

1. Вишневская, И.Л. Константин Симонов: Очерк творчества / И.Л. Вишневская. Москва: Советский писатель, 1966.
2. Герасимова, Ирина Фёдоровна. Человек и время: поэзия К.М. Симонова периода Великой Отечественной войны в контексте литературной эпохи: дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Герасимова Ирина Фёдоровна. Москва, 2008.
3. Симонов, К.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Товарищи по оружию. Повести. Пьесы. Москва: Художественная литература, 1980. 622 с.

**ЛЕГЕНДЫ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТЕЙ
ВЯЧЕСЛАВА ШИШКОВА**

*А.С. Ефремов, аспирант 3 года обучения, направление 5.9.1 – Русская литература и литературы народов Российской Федерации.
Научный руководитель: С.Ю. Николаева – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

***Аннотация:** мотивы легенды в повестях В.Я. Шишкова рассматриваются в контексте современной ему литературы. Выявляется связь с устным народным творчеством, отмечается оригинальность в использовании жанровых особенностей легенды. Делается вывод о соблюдении писателем главного жанрообразующего признака легенды – ее обращенности к религиозной тематике.*

***Ключевые слова:** легенда, Вячеслав Шишков, повесть, христианские мотивы, фольклор.*

Обращение В.Я. Шишкова к жанру легенды имело объективные и субъективные причины.

К объективным мы относим общую атмосферу русской литературы «серебряного века», когда писатели не только романтического, но и реалистического направления активно использовали традиционные сюжеты и образы легенд. К этому жанру обращались практически все

крупные писатели: И.А. Бунин, М. Горький, В.Г. Короленко, А.И. Куприн, А.В. Амфитеатров, Б.К. Зайцев, В. Вересаев, Д.Н. Мамин-Сибиряк и многие другие. Однако расцвет жанра легенды в литературе «серебряного века» одновременно сопровождался проникновением в него модернистских тенденций, что выразилось в утрате существенных жанрообразующих признаков, в том числе и самого главного – религиозного содержания. Многие произведения, именуемые авторами как легенды, прямо противоречат христианской этике и довольно далеки от канонов, выработанных в средневековье, когда этот жанр был особенно популярен. В итоге, несмотря на то, что жанр легенды – один из древнейших в литературе и фольклоре, в настоящее время признаки жанра оказались настолько размытыми, что некоторые исследователи считают легендами даже такие произведения, которые лишены многих жанрообразующих качеств, свойственных классической легенде, т. е. письменным и устным рассказам вполне определенной тематики и содержания: «Основным признаком легенды является присутствие в тексте христианской идеологии или хотя бы христианской тематики» [2, с. 208].

Современные исследователи творчества В.Я. Шишкова делают вывод, что к решению нравственных вопросов писатель подходил с позиций христианских морально-этических требований. В этой связи мы считаем не случайным обращение Вячеслава Шишкова к жанру легенды, для него это было не данью традиции и не увлечением модным стилевым течением. Сам жанр легенды в силу своего происхождения и неразрывной связи с религиозными представлениями отвечал мировоззрению писателя, органически вписывался в его оригинальную картину мира, соответствовал эстетическим и творческим установкам.

Народные легенды, сказания и предания встречаются во многих произведениях В.Я. Шишкова. Часто они выполняют важную идейно-художественную функцию, играют сюжетообразующую роль, как, например, легенда о Синильге в романе «Угрюм-река». Легенда о «дикий стране Беловодье» лежит в основе рассказа «Алые сугробы».

В большинстве случаев легенды у Шишкова включены в общий контекст повествования как отсылки либо к прецедентным текстам, прежде всего к библейским, либо представляют собой авторскую стилизацию известных сюжетов. В отношении легенд, как фольклорного жанра, писатель сохранял свой особый подход, который он обычно применял при обращении к народному творчеству. Как отмечено критиками, «прямое

включение народно-поэтических произведений в текст ... не характерно для Шишкова. Как правило, писатель изменяет, перерабатывает их образы, мотивы. Часто, опираясь на конкретные фольклорные произведения, он создает свои образы и картины» [4, с. 19]. Для нашего анализа важно, что «эта связь всегда ощутима» [Там же].

При выделении легенд в творчестве Шишкова нам представляются продуктивными наблюдения тех фольклористов, которые указывают, как на существенную особенность устных народных рассказов, их спонтанность, незавершенность, фрагментарность: «Предания, легенды, побывальщины и другие устные рассказы не выделяются ... отчетливо из потока бытовой прозы и не отличаются структурной самостоятельностью и законченностью» [7, с. 10]. Если песня поется полностью, а сказка, как правило, имеет устойчивую фабулу, определенную сюжетную схему и рассказывается от начала до конца, то такие распространенные и популярные в народе жанры, как былички, легенды, предания часто ограничиваются лишь отдельными, наиболее интересными моментами, которые естественно включаются в общий речевой поток.

У Шишкова мы встречаем как завершенные эпизоды, по своим жанровым признакам наследующие традиции легенды, так и отдельные, неразвернутые высказывания, генеалогию которых можно проследить от легенды.

Наши наблюдения над творчеством Шишкова позволяют сделать вывод о том, что выделить легенду в «чистом» виде в его произведениях достаточно сложно; вернее было бы говорить о мотивах или мотивных комплексах, характерных для легенды. Так, например, рассказывая историю деревни Кедровки в повести «Тайга», автор использует прием, характерный для топонимических легенд, в которых говорится об основателях городов, монастырей и других объектов: «Когда она появилась на божий свет, – никто путем не знал. Только дедка Назар, вот уже второй век коротавший, ... говаривал, еле ворочая непослушным языком:

– Еще когда Пётр царем служил, наша деревня-то народилась. Дедушка мой Изот Кедров, покойна головушка, с каторги быдто бы бежал да сел тут» [9, т. 1, с. 19]. Оговорка «быдто бы» лишает рассказ деда Назара безусловной достоверности, но реалистичные подробности свидетельствуют о том, что эта история близка к правде. Именно так и рождаются легенды.

В повести «Тайга» прослеживается и характерный для легенды принцип перехода на обустроенное место свойств его основателя. Но

если монастыри или храмы, о возникновении которых сложены легенды, становились местами святыми, сакральными, и несли людям добро, то заложенная беглым каторжником деревня наследует и его грехи: «Так и жили в равенье и злостновании, в зависти и злорадстве, жили тупой жизнью зверей, без размышления и протеста, без понятия о добре и зле, без дороги, без мудрствований, попросту, – жили, чтоб есть, пить, пьянствовать, рожать детей, гореть с вина, морозить себе, по пьяному делу, руки и ноги, вышибать друг другу зубы, мириться и плакать, голодать и ругаться, рассказывать про попов и духовных скверные побасенки и ходить к ним на исповедь, бояться встретиться с попом и тащить его на полосу, чтоб бог дал дождя» [1, с. 21].

Легендарная история происхождения Кедровки, – элемент не случайный, например, Шишков ничего не говорит об основании соседнего села Назимова, ограничившись лишь тем, что это «большое стародавнее таежное село» [1, с. 24].

Ещё одна функция легенды в повестях Шишкова заключается в раскрытии смысла символики произведения. В повести «Странники» Амельке, попавшему в клетку с преступниками, «сразу же вспомнилась легенда о ковчеге Ноя, набитом чистой и нечистой тварью. Куда же этот их ковчег плывет?» [9, т. 3, с. 159]. Упоминание библейской легенды о всемирном потопе раскрывает религиозный смысл произведения, его символику, связанную с образами кораблей, о которой, в частности, говорится в статье В. И. Габдуллиной и Е. В. Израновой «Библейская символика в повести В. Я. Шишкова «Странники» [3, с. 119–133].

Легендарные сюжеты и образы использует Шишков в «шутейной» повести «Диво дивное». Имя главного героя отсылает к многочисленным народным легендам о Касьяне-угоднике, связь с которым специально подчеркивается: «Звать меня Касьян. Через три года в четвертый именины правлю» [8]. На основе легенд о Касьяне родилось множество поверий и суеверных предрассудков, а в сознании крестьянских масс Касьян стал ассоциироваться с силами зла. Это, в частности, нашло отражение в проходящем через все повествование мотиве чертовщины, который определяет даже композицию произведения: первая глава повести называется «Чёртова корчма», а завершается повесть словами Касьяна: «Выручай, мир честной. Меня чертовщина душит...» [8]. Есть в повести прямые отсылки и к другим известным легендарным сюжетам. Так, принявший прибившегося к нему песика за черта, Касьян вспоминает известное по легенде путешествие новгородского архиепископа Иоанна на бесу в Иерусалим: «В Ерусалим бы мог слетать по обещаю...» [8].

Повествовательные, сюжетные фольклорные жанры, к которым принадлежат легенды, требуют особой атмосферы «рассказывания и слушания», личного доверительного контакта между рассказчиком и слушателем. Характерным примером может служить повесть Шишкова «Таёжный волк», в которой «авторское изложение органично переплетено с повествованием от имени героя, чем достигается эффект достоверности» [10, с. 20]. В рассказах Бакланова сохранены все признаки живой разговорной речи, в них нет четкой границы, когда фольклорное произведение начинает выступать как «текст в тексте». Таким образом реализуется характерная для легенды установка на реальность. Подобное жизненное, естественное проникновение легенды в реалистическое пространство повести – несомненная творческая удача Шишкова.

Для средневековых религиозных жанров: житий, легенд, хождений, преданий и др., – характерен мотив искушения. Мотив искушения, проблема выбора между светом и тьмой, божественным и дьявольским решалась на протяжении всего творческого пути Шишкова, и обращение к жанру легенды, где традиционно в роли искушителя выступают бесы, позволяло писателю наглядно изобразить противостояние добра и зла. В повести «Таежный волк» чёрт искушает Бакланова, предлагая ему отомстить за зло, причиненное жестоким и жадным купцом Абдулой: «Кого ты спасать хочешь?! Ты ему тыщу должен!.. Ведь он грабитель. Ведь сколько он на тот свет народу сплавил, сколько народу по миру пустил!» [9, т. 2, с. 416]; «Он дочь твою избидел, он брата твоего в могилу свел, он и тебя за братом в гроб загонит. Ведь он же враг твой?» [9, т. 2, с. 417]. Но христианская мораль Бакланова не позволяет ему поддаться искушению: «Плюнул я ему в безмордную морду, подлецу!» [9, т. 2, с. 426].

Соответствует жанровым канонам легенда о раскаявшемся грешнике, которую рассказывает Бакланов: «Не раз и не два сказывал мне родитель: жил в тайге пакостник один, забеглый каторжник, варнак. И так он насолил крещеным – замыслили крещенные убить его. А тут совесть в нем голос подала: противна варнаку жизнь стала – в крови, в злодействе. И порешил он на себя руки наложить. И только голову в петлю вставил, чтоб глотку затянуть, – бегут тайгой мужики: „А злодей!“ А варнак и говорит им: „Моченьки не стало жить так: совесть мучает меня“. А мужики ему: „Ежели перестанешь злодеем быть, тогда живи, запрету от нас нет, живи!“ Заплакал в ответ варнак. И сказывал мне родитель не раз, не два: стал с тех пор варнак самым желанным

человеком, вся округа узнала о его жизни праведной, вся округа ходила к нему за поучением. И стал варнак святым» [9, т. 2, с. 417]. Традиционный сюжет известной легенды подается как случившаяся на самом деле история, достоверность которой подтверждается ссылкой на авторитет родителя – отца Бакланова, а христианская мораль легенды становится жизненным кредо «таёжного охотника».

В повести «Пурга» Шишков использует поэтику легенды для решения той же морально-нравственной проблемы, что и в «Таежном волке»: насколько действенна в современном мире христианская заповедь любви к ближнему и есть ли люди, готовые ради следования этой заповеди отказаться от чувства мести, от инстинкта самосохранения, забыть обиды и пожертвовать собой ради спасения других. К этой проблеме писатель обращался во многих произведениях, и использование жанровых возможностей легенды позволило ему выразить христианские идеи в совершенной художественной форме, доступной и близкой каждому читателю.

В отличие от повестей «Тайга», «Диво дивное», «Странники» и «Таежный волк», в которых легенда представлена в виде напоминания о прецедентном тексте или вставного эпизода, повесть «Пурга» можно рассматривать как произведение, обладающее главными жанрообразующими признаками легенды. В ней Шишков обращается к истории христианства – неисчерпаемому для народного искусства и художественного творчества источнику вдохновения: «Степень воздействия христианского вероучения на легенду бывает разной – от определяющего до весьма поверхностного. Но свободных от христианской веры легенд не существует» [1, с. 445]. Как отмечал академик М. Н. Сперанский, «христианство почти со времени своего самого зарождения окутано ... легендами. <...> Уже сам дух священного писания, которое, по понятиям христиан, писалось под особым наитием, по внушению Святого Духа, исключал из него стремление к точной фактической достоверности и придавал ему символически-легендарный, поэтический характер» [6, с. 216–217].

Мы не будем касаться всей проблематики повести, ограничившись только теми моментами, в которых наиболее ярко и очевидно прослеживается связь как с жанром легенды вообще, так и с узнаваемыми эпизодами, отсылающими к евангелиям, в частности. На это обращает внимание автор монографии «Вячеслав Шишков: новый взгляд» В. А. Редькин, который отмечает, что «в основе этого произведения лежит библейский текст и имя Пётр выбрано не случайно» [5, с. 80].

Сюжет повести «Пурга» зеркально повторяет самые значительные события из жизни Христа. Главный герой повести Пётр Лопатин, как и Христос, гоним властями – он политический ссыльный. Поход Петра в безлюдную тундру напоминает об уединении Христа в пустыне, а ситуации, когда Пётр стоит перед выбором между добром или злом, смертью или воскресением, можно трактовать как искушения, которым подвергался Христос: «тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола» (Матфей, 4:1). Такие яркие эпизоды повести, как баня и прощальная трапеза, являясь особо значимыми, обращены к событиям последних дней земной жизни Христа: омовению ног ученикам и тайной вечере. Чтобы не оставалось никаких сомнений в этой аналогии, Шишков вводит в повествование узнаваемую символическую деталь – пение петуха, которое дважды слышит герой повести, хотя петуха в тундре быть никак не может. Пение петуха – напоминание о евангельском событии, произошедшем с апостолом Петром. Как и его легендарный прообраз, Пётр Лопатин должен сделать выбор: предаст ли в трудную минуту доверившихся ему людей, либо проявит волю и последует заповеди возлюбить ближнего как себя самого и положит душу свою за други своя.

Художественная задача, которую решал Шишков в повести «Пурга», несводима только лишь к интерпретации библейских событий, к еще одному варианту «осовременивания» вечной проблемы жертвенности и предательства. Шишков изменяет известную по евангелиям историю апостола Петра, создает отличный от библейского финал, который принципиально расходится с каноническим текстом и не имеет аналога в апокрифах. Жанровые каноны легенды предлагают грешнику два пути, два выхода из несправедливой жизни – либо духовное воскресение, раскаяние и обретение прощения, либо смерть как заслуженное наказание. Эта дилемма стоит перед Петром Лопатиным: «Взор тщетно щупал сизо-белую мертвогладь: смерть или воскресение? Но пустынная даль была пуста» [9, т. 1, с. 502]; «Душа мятежна, душа ноет и болит. „Смерть или воскресение?..“» [9, т. 1, с. 502]. Библейский апостол получает прощение и становится верным проводником учения Христа, нераскаившийся герой повести Шишкова, предавший рыбаков, сам наказывает себя: «Пётр шёл белой равниной. ...Он шёл казнить себя» [9, т. 1, с. 504].

Пётр Лопатин и Бакланов – антиподы, и противопоставляются они не по внешним признакам – в этом отношении они очень близки друг другу (бросающие вызов силам природы волевые герои-оди-

ночки и т. д.), а по своим моральным качествам, по мировоззрению, а главное – по способности следовать христианским заповедям. Повесть «Пурга» написана значительно раньше «Тажного охотника», по существу, это второе крупное произведение Шишкова после повести «Тайга», и сама логика развития темы требовала показать иное разрешение конфликта между христианским долгом и личным эгоизмом, дать утвердительный ответ на вопрос о возможности воплощения в реальной жизни высоких идеалов любви и взаимопомощи.

Широко представлен в творчестве Шишкова и распространенный в легендах мотив чудесного, а также видений и вещей сновидений.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в повестях Вячеслава Шишкова присутствуют главные мотивы, выделяющие легенду как жанр. Это обращение к религиозной тематике, использование традиционных для легенды образов беса-искусителя, праведника и грешника, мотивов искушения, раскаяния и воздаяния по заслугам и ряд других. В то же время Шишков творчески перерабатывал традиционные для легенды мотивы и образы, органично вводил их в реалистические произведения.

Список литературы

1. Аникин, В.П. Русское устное народное творчество. Москва: Высш. шк., 2001. 208 с.
2. Бессонов, И.А. Эсхатологическая легенда : к определению жанра // Известия Росс. гос. педагог. ун-та им. А.И. Герцена. 2009. № 119. С. 206–211.
3. Габдуллина, В.И., Изранова, Е.В. Библейская символика в повести В.Я. Шишкова «Странники» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 1. С. 119–133.
4. Кочетов, В. Н. Творчество В.Я. Шишкова и фольклор / Вестник МГУ. Серия 10. Филология. 1976. № 3. С. 15–24.
5. Редькин, В.А. Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В.Я. Шишкова. Тверь: Тверское обл. книжно-журнальное изд-во, 1999. 152 с.
6. Сперанский, М.Н. История древней русской литературы в 2 ч. Часть 1: учебник для вузов. Москва: Юрайт, 2019. 332 с.
7. Чистов, К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. / АН СССР; Институт этнографии им Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва: Наука, 1967. 342 с.

8. Шишков, В.Я. Диво дивное [текст: электронный] // Lib.ru.Классика. URL: http://az.lib.ru/s/shishkow_w_j/text_1927_divo-divnoe.shtml (дата обращения: 10. 01. 2024).
9. Шишков, В.Я. Собр. соч.: в 8 т. Москва: Правда, 1983.
10. Яновский, Н. Многогранный талант // Шишков В.Я. Пейпус-озеро. Москва: Современник, 1985. С. 5–24.

ЗВУКИ ГОРОДА В СОНОСФЕРЕ ПОЭМЫ «МОСКВА – ПЕТУШКИ» ВЕН. ЕРОФЕЕВА

Д.С. Иванова, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Отечественная филология»

Научный руководитель: Т.В. Белова – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** В статье исследуется роль звуковых образов города в поэме «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Анализ показывает, что автор противопоставляет соносферы Москвы и Петушкова, создавая образы двух полярно разнесенных пределов и тем самым влияя на восприятие текста читателем.*

***Ключевые слова:** соносфера, звуковой образ, музыка, антитеза, конфликт, поэма, Венедикт Ерофеев.*

Вынесенные в заглавие поэмы «Москва – Петушки» два города, которые являются начальным и конечным пунктами маршрута главного героя, трактуются исследователями по-разному. Так, обнаруживается и христианское противопоставление ада и рая [1, с. 153], и «факт существования двух уровней бытия» – с одной стороны, земной реальности и истории, а с другой – иллюзии, созданной Веничкиным воображением [2, с. 44], отмечается в том числе и неравнозначность данных населенных пунктов по месту в общественном сознании [3, с. 29]. Тем не менее, все взгляды сходятся в том, что эти два пространства являются полярно разнесенными. В этой связи нам представляется наиболее интересным анализ звуков города, становящихся в контексте произведения различительным признаком Москвы и Петушкова.

Соносфера как часть художественного мира литературного произведения представляет собой звуковое пространство, которое создано автором посредством словесного изображения и служит для воспроизведения отношений между художественным и реальным мирами, а также для выражения определенных смыслов произведения. При помощи звуковых образов создаются пейзажи, психологические портреты и фиксируются внутреннее состояние героя, его эмоции и предпочтения.

Говоря о звуках Москвы, стоит отметить, что в поэме они представляются Веничке отгалкивающими и неизменно связываются в его картине мира с чем-то негативным, беспокойным и даже раздражающим. Неприятие московского мира содержится уже в начальной фразе: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел...» [4, с. 9]. Москва сразу же изображается пространством, вступающим в конфликт с внутренним миром Венички и не находящим с ним никаких точек соприкосновения.

В этом городе даже спокойствие приходит к герою через озлобленность, что подтверждается и звуковыми образами: «Ничего, ничего, – сказал я сам себе, – ничего. Вон – аптека, видишь? А вон – этот пидор в коричневой куртке скребет тротуар. Это ты тоже видишь. Ну вот и успокойся. Все идет как следует» [4, с. 11]. Неприятные ощущения от царапающего звука метлы дворника, дополненные чувством подступающей тошноты, уже представляются Веничке обыденностью и поэтому успокаивают.

Не менее интересны те звуковые характеристики, встречающиеся в главе «Москва. Ресторан Курского вокзала», которые представляют собой обозначения особенностей голоса героя. Так, в ресторане Веничка «сжался от отчаяния» и «промямлил» свой ответ вышибале, а затем и вовсе начал заикаться: «Да ппочти ничего... Я ведь просто еду в Петушки, к любимой девушке...» [4, с. 15–18]. Именно неуютное московское пространство, полное жестокости и грубости, вызывает в герое чувства растерянности и разочарования, а также беспокойство и смущение. Эти ощущения, в свою очередь, меняют интонацию его голоса.

В этой же главе находим звуковые образы, которые раскрывают не только эмоции и впечатления Венички, но и его музыкальные вкусы: «Ведь если верить ангелам, здесь не переводился херес. А теперь – только музыка, да и музыка-то с какими-то песьими модуляциями. Это ведь и в самом деле Иван Козловский поет, я сразу узнал, мерзее этого голоса нет» [4, с. 15]. Очевидно, композиции, звучащие по радио в

московском ресторане, неприятны Веничке из-за своей искусственности и фальшивости. Неслучайно они оказываются в ассортименте при вокзального ресторана в одном ряду с блюдами, которые не нужны ни Веничке, ни кому-либо другому: «Почему «только музыка»? Бефстроганов есть, пирожное. Вымя...» [4, с. 16]. Эта музыка становится не столько фоном, раздражающим героя, сколько катализатором, который формирует вполне определенное отношение к фальшивой реальности [5, с. 109].

В отличие от Москвы, Петушки – единственное в мире гармоничное место. Звуки Петушков – это прежде всего звуки природы, и в этом они противостоят ненатуральным московским звукам: «Петушки – это место, где не умолкают птицы ни днем ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин» [4, с. 42]. Звуковые образы этого города встречаются не так часто и никогда не изображаются в поэме напрямую. Все они возникают в тексте исключительно из описаний и воспоминаний Венички, поэтому данные звуки подчеркнуто нереалистичны. Это связано прежде всего с тем, что Петушки для героя – не столько конкретный населенный пункт, сколько мечта, страстно желаемый, но недостижимый идеал.

В Петушках ждет Веничку его возлюбленная, «любимейшая из потаскух». Звуки, привнесенные в текст поэмы вместе с ее образом, проникнуты патетическим тоном. Веничка называет ее не девушкой, а «балладой ля бемоль мажор», и говорит о ней взволнованно и ласково: «Но красивее всего у нее предплечья, конечно. В особенности, когда она поводит ими и восторженно смеется, и говорит: «Эх, Ерофеев, мудила ты грешный!» О, дьяволица! Разве можно такую не вдыхать?» [4, с. 58].

Звуковые образы, связанные с сыном Венички – «самым пухлым и самым кротким из всех младенцев» – также условно можно определить в группу звуков Петушков. Основанием может служить то, что на тождественность конечного пункта маршрута и неназванного в поэме локуса указывает и сам Веничка в главе «Реутово – Никольское»: «А там, за Петушками, где сливаются небо и земля, и волчица воеет на звезды, – там совсем другое, но то же самое» [4, с. 43]. Возникший в тексте звуковой образ воющей волчицы встречается во многих стихотворениях русских поэтов: Есенина, Некрасова, Тютчева и т.д. Становится очевидно, что это неназванное пространство так же поэтизировано героем, как и сами Петушки.

Упомянутые в той же главе «поросычья фарандола» и другие песни авторства самого Венички становятся своеобразной антитезой москов-

ской «музыки с какими-то песнями модуляциями». Именно эти мелодии призваны вдохнуть жизнь в умирающего сына главного героя. По этой причине данные музыкальные произведения можно назвать той самой «гармонией звуков», в которой герой и видит настоящее музыкальное искусство: «Когда ты не умрешь и поправишься, ты мне снова чего-нибудь спляшешь... Только нет, мы фарандолу плясать не будем. Там есть слова, не идущие к делу... «На исхо-де ав-густа ножки протяну-ла...» Это не годится. Гораздо лучше вот что: «Раз-два-туфли-на-день-ка-как-ти-бе-не-стыдно-спать?»... У меня особые причины любить эту гнусность...» [4, с. 51].

Однако доехать до Петушков и встретиться с «белобрысой дьяволицей» и сыном Веничке не суждено. Курс его путешествия фатально меняется, и герой вновь попадает в мир Москвы, который переворачивается с ног на голову. Совмещение Москвы и Петушков, единство противоположностей создает путаницу: «А может быть, это все-таки Петушки?.. Может, крикнуть «караул», хоть кому-нибудь? Куда все вымерли?» [4, с. 174]. Желание крикнуть «караул» – яркое проявление смещения Венички, его тревоги и страха перед неизвестным.

Звуки этого извращенного городского пространства внушают герою не меньший ужас: слышны приближающийся «топот погони», «тяжелое сопение» и шипение четырех палачей, а также «ржание за спиной» и зловещий хохот, который становится, по мнению исследователей, «доминирующим звуком, закрепленным за этим всеразрушающим хаосом» [6]. Раздается и смех небесных ангелов, который приобретает здесь демонический характер, уничтожает сакральность их светлого образа и утверждает господство тьмы в этом мире, будто бы в противовес гармоничному «восторженному смеху» петушинской блудницы. Так и не доехав до Петушков, в апокалиптическом пространстве Москвы Веничка Ерофеев находит свою смерть.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что звуки города в соносфере поэмы Венедикта Ерофеева играют важную роль в создании образов Москвы и Петушков. Эти города – не что иное, как два противостоящих друг другу предела – чуждый, но преследующий и желанный, но недостижимый соответственно. Звуковые образы подчеркивают постоянную борьбу героя с окружающим его миром в стремлении к блаженству и покою.

Список литературы

1. Школьская, А.О. Особенности художественного пространства в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Альманах совре-

- менной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (102). С. 152–155.
2. Шнитман-МакМиллин, С. Венедикт Ерофев «Москва – Петушки», или The rest is silence // Новое литературное обозрение. Москва: 2022. 248 с.
 3. Егоров, Е.А. Поэтика заглавия поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева: материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь: ТвГУ, 2000. С. 29-33.
 4. Ерофеев, В. Москва–Петушки: поэма. Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2019. 192 с.
 5. Безруков, А.Н. «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедийных кодов // Филология: научные исследования. 2017. № 4. С. 106–115.
 6. Ивлева, Т.Г. Соносфера поэмы Вен. Ерофеева Москва-Петушки // «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь: ТвГУ, 2001. С. 56–61

МОТИВ ВХОЖДЕНИЯ В КАРТИНУ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ПОДВИГ»

Е.Н. Иванова, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология». Научный руководитель: Н.В. Семенова – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** в статье рассматривается реализация мотива «вхождение в картину» в романе Владимира Набокова «Подвиг»; этот мотив не только показывает возможность исторической интерпретации финала, но и вводит тему потусторонности искусства.*

***Ключевые слова:** мотив, вхождение в картину, интерпретация финала, образ тропинки, «Подвиг», «Венецианка».*

Роман «Подвиг» был начат в 1930 году и стал четвёртым крупным произведением Набокова. В «Предисловии» к английскому переводу

автор поясняет, почему он выбрал «окольный перевод» слова «glory» («слава») в качестве названия [1, с. 73]. По мнению писателя, существительное «exploit», переводящееся как «подвиг», не передает полный смысл, который вкладывает писатель в своё произведение, а именно – «бесполезного славного деяния».

В чём заключается подвиг главного героя Мартына, мы можем узнать лишь в конце романа. Однако некоторые исследователи говорят о «незавершенности сюжета» [2, с. 55]. Из-за этого поступок Мартына Эдельвейса может остаться загадкой для читателя. Также Нора Букс в своей работе «Эшафот в хрустальном дворце» пишет о том, что роман «внезапно обрывается у порога главного действия, заявленного в заглавии» [3, с. 57]. Подвиг Мартына находится за пределами произведения, что вызывает различные интерпретации финала. Одна из них – историческая, которая рассматривает концовку как воплощение мечты героя о возвращении на родину, заканчивающемся трагически. При рассмотрении мотива «вхождение в картину» можно увидеть, что финал неоднозначен и многое скрыто от читателя. Этот подход подтверждается свидетельством Дональда Бартона Джонсона: «Отличительный признак стиля Набокова – сложное сплетение темы, сюжета и лейтмотива» [4, с. 17].

На написание «Подвига» мог повлиять роман В.М. Бахметьева «Преступление Мартына». Он был написан в 1928 году и в своё время вызвал бурную реакцию и различные толкования. Вполне возможно, что Набоков мог прочитать этот роман и был знаком с отзывами о нем. Между этими произведениями можно найти множество совпадений: это и имя главного героя (что в одном романе, что в другом его зовут Мартын), и одинаковая этимология антропонимов некоторых второстепенных персонажей, и схожесть в биографиях. Несмотря на то, что исследователи в этой связи говорят о «переписывании чужого текста» Набоковым и о решении главного героя в каждом из романов выполнить «внутренний долг», мотива вхождения в картину в произведении Бахметьева мы не находим [5, с. 81.]

Данный мотив встречается ещё в раннем творчестве Набокова, а именно в рассказе «Венецианка». Симпсон, застенчивый молодой человек, слышит историю реставратора Магора о том, как тот смог войти в картину и оказался в вымышленном мире, изображенном на ней. Симпсон вдохновляется его рассказом и тоже входит в пространство картины. М. Никё трактует мотив вхождения в картину как путь в поту-

сторонний мир, где происходит слияние с прекрасным [6, с. 202]. Более сложную реализацию мотива мы видим в романе «Подвиг».

Во второй главе появляется эпизод, который вводит мотив «вхождение в картину» в повествование. В детстве в комнате Мартына над кроватью висела акварельная картина, где был изображен «...густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» [7, с. 5]. Мама читала с ним книгу, в которой мальчик из постели перебрался в похожую картину. Здесь возникает образ тропинки, который будет мелькать на протяжении всего романа и напоминать герою об этих воспоминаниях из детства. Мартын думает о том, что он взаправду «однажды прыгнул в картину» и это стало для него «началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» [7, с. 5]. Сам Набоков подтверждает это в «Предисловии» к английскому изданию: «Рискованный путь в запретную «Зоорландию», который, в конце концов, выбирает Мартын <...> только продлевает до нелогичного конца ту сказочную тропинку, которая петляла среди нарисованных деревьев на картине, висевшей на стене в детской» [1, с. 72–73]. Образ тропинки становится метафорой пути героя, его путешествий в период эмиграции и ухода по тропинке через границу обратно в Россию.

Судьба Мартына во многом напоминает жизнь Набокова, при этом писатель отдает себе отчет в существующих между ним и героем отличиях: «Как было бы легко сделать его художником, писателем; как трудно было не позволить ему этого» [1, с. 73]. В автобиографии «Другие берега» писатель описывает картину, похожую на ту, которую мы встречаем в романе «Подвиг»: «...виднелась за рамкою акварели таинственная тропинка, вьющаяся по одному из тех жутковато дремучих европейских буковых лесов» [8, с. 51]. Свой рассказ Набоков завершает тем, как он представлял, будто переносится в эту картину, в этот очарованный лес.

Оказывается, эта картина была знакома многим детям в начале XX века в России. В то время с 1905 по 1912 год выходил детский журнал «Тропинка», на обложке которого была изображена витая тропинка, уходящая в глубину леса. Этот журнал, вероятно, имел большое значение для писателя. Набоков нигде не упоминает о нем прямо, однако характерная особенность писателя и состоит в том, чтобы «умолчать о самом главном, намекнув на него косвенно» [9, с. 143]. Так, например, в «Подвиге» упоминается другой детский журнал в первой главе произведения: «Софья Дмитриевна как чумы боялась «Задюшевного слова».

После этого вторая глава начинается с описания картины и возникновения образа тропинки. Журналы «Задушевное слово» и «Тропинка» конкурировали друг с другом. Самуил Маршак положительно отзывался о «Тропинке», говоря, что журнал «и умнее, и тоньше» более популярного «Задушевного слова» [10, с. 294].

Это обстоятельство объясняет финал «Подвига». Огни, леса, тропинка, искристая стезя в море – всё это поэтические знаки, связанные с темой России. И кажется, будто поездка на родину, ничем не мотивируемая, – это своего рода попытка вернуться к ранним воспоминаниям, осуществить, изжить их до конца. Во время эмиграции Мартын испытывает состояние отчужденности от мира, и свое место он находит вблизи того, что напоминает ему родину: лес, тропинка.

Интересен в этом плане последний эпизод романа, который заканчивается описанием того самого пейзажа на картине из детской комнаты Мартына. Однако перед нами предстает не главный герой романа, а его друг, Дарвин: «Ему указали кратчайший путь, – тропинкой через еловый лес. Выйдя из лесу, он пересек проезжую дорогу и, пройдя по аллее, увидел зелено-коричневый дом» [7, с. 139]. На этом моменте время будто останавливается, герои уходят из пространства текста и остается лишь пейзаж. Набоков в «Лекциях по литературе» писал, что именно это должен испытать читатель: «ощущение мира, куда-то отступающего и там останавливающегося, замирающего вдалеке как картина внутри картины» [11, с. 137].

Таким образом, Мартын исчезает в пространстве картины, уходит в тот мир, в который всегда желал вернуться. Тропинка с картины приводит Мартына Эдельвейса не только в дорогие ему воспоминания детства, но и в Россию.

Список литературы:

1. Набоков, В.В. Предисловия к романам / В.В. Набоков // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христ. гуманист. ин-та, 1997. С. 46–107.
2. Целкова, Л.Н. В.В. Набоков в жизни и творчестве / Л. Н. Целкова. Москва: Русское слово, 2002. С. 55–63.
3. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Нора Букс, Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 208 с.

4. Джонсон, Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д.Б. Джонсон, Санкт-Петербург: Симпозиум, 2011. 352 с.
5. Миронова, И.В. Герой в зеркале имени: интертекстуальные стратегии имяупотребления в романе В.В. Набокова «Подвиг» // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер.: История. Филология. 2008. № 47. С. 80–83.
6. Ник, М. «Венецианка» Набокова, или Чары искусства // Звезда. 2000. № 11. С. 201–205.
7. Сирин, В. «Подвиг» // Современные записки. Париж, 1932. 139 с.
8. Набоков, В.В. Другие берега; Защита Лужина: Романы; Рассказы. Москва: ДЭМ, 1990. 384 с.
9. Сендерович, С. Шварц, Е. Тропинка подвига (Комментарий к роману В.В. Набокова «Подвиг») // Набоковский вестник, вып. 4, Санкт-Петербург: Дорн, 1999. С. 142–153.
10. Маршак, С. О наследстве и наследственности в детской литературе // Воспитание словом. Москва: Художественная литература, 1971. Т.7, С. 279–312.
11. Vladimir Nabokov. «Lectures on Literature» Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1980, p. 3.

НАТУРФИЛОСОФИЯ КАК ОСНОВА РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА ИВАНА ЕФРЕМОВА

*С.А. Калинина, аспирант 3 года обучения
направление 5.9.1 – Русская литература и ли-
тературы народов Российской Федерации.
Научный руководитель: В.А. Редькин, доктор
филологических наук, профессор кафедры фи-
лологических основ издательского дела и лите-
ратурного творчества.*

***Аннотация:** в статье рассматривается «чувство природы» в раннем творчестве писателя И.А. Ефремова, приводится обзор материала, касающихся творчества И.А. Ефремова начиная с 1943 по 1950 гг. Анализируется ранний цикл писателя «Рассказы о необыкновенном». Кратко рассматривается поэтика отдельных новелл (рассказов) писателя. В заключении*

приводятся аргументы, на основе которых раннее творчество писателя-фантаста Ивана Ефремова можно рассматривать в контексте концепта «натурфилософия».

Ключевые слова: *И.А. Ефремов, литературоведение XX в., советская фантастика XX в., чувство природы, натурфилософия, «Рассказы о необыкновенном».*

При изучении творчества Ивана Антоновича Ефремова, яркого представителя научной фантастики, невозможно не уделить самого пристального внимания его отношению к природе. Проблема природы, которая является реальностью, взаимодействующей с человеком, противостоящей ему, волнует многих писателей на протяжении всего их творческого пути, и Иван Антонович не исключение. Вопросы о формировании взглядов автора на природу возникают в литературоведении, и такие вопросы часто требуют ответов с точки зрения понятия «натурфилософия». Сам исторический термин, приблизительно до XVIII века обозначал естественную историю, то есть философию природы (науку о природе), понимаемую как целостную систему самых общих законов естествознания [1].

Само происхождение понятия натурфилософии связано с античным миром и наукой философией, но в дальнейшем на протяжении веков понятие трансформировалось. В рамках данной статьи достаточно сложно описать весь процесс формирования термина, но обратимся к новому времени, в 1980-е годы появляется целый ряд монографий, посвященных теме природы, образов природы, натурфилософии в литературе. В поле зрения исследователей попадает литература с XVII по XX век. В современной науке актуализировались иные проблемы, связанные с одной из ведущих тем в литературе, наступило время подведения итогов и осмысления, в результате выделяется несколько направлений, связанных с изучением темы «природы» вообще. Одно из направлений связано с понятием «чувство природы», введенное в 1845 г. Гумбольдтом (Космос). Согласно его концепции оно связано с мировоззрением человека той или иной национальности в определенный исторический период. В дальнейшем чувство природы на материале именно художественных произведений в 1910 г. попытался рассмотреть И.И. Замотин. Он обратился к творчеству классиков русской литературы XIX века. В дальнейшем термин «чувство природы» был забыт до середины 1980-х годов. В.Ф. Саводник в своей монографии пишет о философских истоках понятия «чувство природы» [2, С. 30–35].

Мы воспользуемся термином применительно к личности Ивана Антоновича Ефремова. Его «чувство природы» сформировалось на русской земле, и оно является по сути «ключом» к пониманию его художественного мира. Юность Ивана Антоновича прошла на юге в Херсоне, несмотря на то, что родился он в Санкт-Петербургской губернии в 1908 г. Дальнейшая жизнь была наполнена разными событиями: развод родителей, гражданская война, лишения, переезды, по сути он сам писал «остался без родителей в возрасте двенадцати лет» [3, с. 11–12], стал «сыном полка», прибил к автороте 6-й РККА, изучил устройство автомобиля, ранее «ещё в школе читал книги «Вымершие животные» Р. Ланкастера и «Превращения животного мира» Ш. Депере. Он обращался к профессору Горного института Н. Яковлеву (в 1922 году), тогдашнему президенту Русского палеонтологического общества, и к академику Борисяку. Судьбоносным стало знакомство в начале 1923 года с академиком Сушкиным – на Ивана произвела впечатление статья учёного о северодвинской пермской фауне и он написал академику письмо. Однако вакансии в Геологическом музее, где Сушкин заведовал галереей, не было. В 1923 году Ефремов сдал экзамены на штурмана каботажного плавания при Петроградских мореходных классах и весной 1924 года, по протекции капитана Д. Лухманова, уехал на Дальний Восток. Будущий палеонтолог плавал матросом на судне у берегов Сахалина и по Охотскому морю» [4, С. 15–18; 5, с. 2]. Впоследствии он долгие годы занимался палеонтологией под руководством Сушкина. После морских приключений его мечта о занятиях наукой сбылась.

В рамках данной статьи мы не сможем рассказывать обо всех путешествиях, экспедициях, походах, которые выпали на долю И.А. Ефремова, но то, что это был человек уникальной судьбы, знающий, обладающий феноменальной памятью, совершивший не одно открытие в науке и в итоге, уже в достаточно зрелом возрасте, ставший писателем-фантастом с мировым именем, нельзя недооценивать. Но его «чувство природы» не ограничено только созерцанием, слушанием, осязанием, оно более сложное и именно поэтому стоит рассматривать истоки раннего творчества И.А. Ефремова через термин «натурфилософия». В XX веке понятие «натурфилософия» обрывает новыми смыслами, это не просто античное понимание природы как некоей целостной реальности, Ефремов и другие писатели этого периода ставят вопросы более сложные: «Мироздание и Человек», «Эволюция», законы взаимодействия с природой и т.д. «Рассказы о необыкновенном»,

которые представляют из себя сборник небольших историй, наполненных темами и проблемами природных явлений, противостояния человека стихиям, они написаны в новеллистическом стиле: приключения, необычные истории, смелые, красивые люди, ветер, море, горы, леса, скалы, озера. В своих воспоминаниях Ефремов неоднократно упоминал авторов, которые повлияли на него в детстве. Маленький Ефремов зачитывался произведениями Жюль Верна, особенно ему нравилась книга Райдера Хаггарда «Копи царя Соломона», впоследствии писатель назвал своего сына Аланом, в честь главного героя книги. «Для стиля Ефремова-новеллиста характерна зримость изображаемого, умение передать своеобразие красок и форм природы, умение создать правдоподобие необычайного. Это искупает некоторые языковые погрешности. Композиция рассказов отличается простотой, почти всегда строго соблюдается хронологическая последовательность и полная открытость сюжетных ходов, нет ни нагромождения фактов, ни побочных линий сюжета, все лаконично и строго. Ефремов значительно обогатил жанр научно-фантастического рассказа и поднял его до уровня большой литературы, подготовив тем самым и почву для своих романов» [6, С. 12–13].

К раннему творчеству Ивана Ефремова относятся семь рассказов: «Встреча над Тускаророй», «Эллинский Секрет», «Озеро Горных Духов», «Путями Старых Горняков», «Олгой-Хорхой» (о первом издании неточно названный «Аллергорхой-Хорхой»), «Катти Сарк» и «Голец Подлунный» – были написаны в 1942–1943 годах и увидели свет в 1944 году (кроме «Эллинского Секрета», изданного лишь в 1968 году). Другие восемь рассказов: «Белый Рог», «Тень Минувшего», «Алмазная Труба», «Обсерватория Нур-и-Дешт», «Бухта Радужных Струй», «Последний Марсель», «Атолл Факаофо» и «Звездные Корабли» – написаны в 1944-м и изданы в 1945 году, кроме последнего, опубликованного в 1948 году. Третий цикл рассказов: «Юрта Ворона», «Афанеор, дочь Ахархеллена», «Сердце Змеи» и «Пять Картин» – появился лишь в 1958–1959 годах. За время почти 15-летнего перерыва был написан только один рассказ «Адское Пламя» (написан в 1948 году, издан в 1954 году) [7, с. 5].

«...Большинство рассказов первого и второго циклов было посвящено популяризации необыкновенных явлений и научных открытий, реже – высочайших достижений мореходного мастерства («Катти Сарк», «Последний Марсель»). «Эллинский Секрет», где я впервые поставил вопрос о материалистическом понимании генной памяти, и

«Звездные Корабли», с их концепцией множественности обитаемых миров и общности мыслящих существ Вселенной, слишком опережали привычные для литературы того времени представления и потому задержались с опубликованием.

В позднейшем цикле центр интереса передвинулся на людей в необычайной обстановке настоящего или далекого будущего.

Когда писались первые рассказы, наука в нашей стране да и во всем мире еще не претерпела того бурного развития, можно сказать, взрыва, какой характерен для второй половины века. Научная популяризация по количеству книг находилась на весьма низком уровне. Знакомство широкого читателя с достижениями, а главное – возможностями науки было еще весьма ограничено...» (сентябрь, 1972 г.) [7, с. 5].

Для подтверждения идеи о том, что ранняя проза Ефремова завязана на натуралистическом восприятии мира приведем несколько цитат из рассказа «Встреча над Тускаророй»: «...Ночь выдалась совершенно необычная в этих местах – безветрие, полный штиль, – ясная и безлунная... <...> ... я вслушивался в неравномерный всплеск волн и четкую работу машины. Ее мощный шум и легкое сотрясение всего огромного корпуса судна действовали успокоительно, вроде тихой музыкальной мелодии. В каюте было тепло, яркий свет лампы падал на столик с лежавшей на нем интересной книгой – наслаждение, которое я предвкушал после вахты. Я с удовольствием осмотрел свою каюту – крошечный «особняк», несущийся на двадцатифутовой высоте над страшной зеленой глубиной Тихого океана...» [7, с. 16–17].

«...Величественная красота окрестностей Кейптауна навсегда запала мне в душу. Поднявшись на вершину Столовой горы, я любовался с высоты огромной белой дугой города, окаймляющей широкую Столовую бухту. Налево, далеко к югу, вдоль плоских крутых гор полуострова уходили фестончатые, сияющие на ярком солнце бухты. Ослепительная белая полоса пены прибоя окаймляла золотые серпы прибрежных песков. Позади, к северу, тянулись ряды голубых огромных гор. Хребтистая масса остроконечной Львиной горы отделяла полумесяц Кейптауна от приморской части Си-Пойнта, где даже с высоты была видна сила прибоя открытого океана».

«...Красные обрывы скал пика Чапман тонули в пене ревущего прибоя. Ветер обдавал лицо солеными брызгами. Овсянный ветром, взбодренный мощью океана, я миновал склоны Двенадцати Апостолов и бухту Камп и решил задержаться на вечер, уединившись на берегу открытого океана в предместье Си-Пойнт...» [7, с. 35].

«...Мне захотелось подольше пожить здесь, у подножия фантастических гор, в тесной близости к океану. Синева бухты, прорезанная прямыми линиями двух волнорезов, окаймлялась амфитеатром белых домов города. Еще выше шла полоса густой зелени огромных деревьев, над которой поднимались синевато-серые кручи Пика Дьявола и Столовой горы, составлявшие исполинскую верхнюю часть амфитеатра. Например, за крутой дугой берега скрывался Си-Пойнт – место, уже ставшее для меня не чужим...» [7, с. 40].

Анализируя представленные фрагменты художественного текста Ивана Ефремова, обратимся к Н.Г. Чернышевскому, который пишет об антропологическом аспекте философии, который актуализирует ее социальную направленность. «На законе единства человека и природы основывается формула прекрасного как присущего самой действительности: «...прекрасное есть жизнь; прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает о жизни...» [Т.1, с. 171]. Искусство осмысливается в категориях «пропорции, симметрии, гармонии и других качествах». «Эстетические отношения искусства к действительности» – один из самых полных и авторитетных трудов по материалистической эстетике XIX века [8, с. 15].

«Чувство природы» это в каком-то смысле и «чувство прекрасного», «чувство свободы». Природа – красота, свобода, космос. В этом смысле натурфилософское начало связано с детским и юношеским восприятием мира. Темы и проблемы своих ранних рассказов И.А. Ефремов черпает из своих детских и юношеских воспоминаний, смешивая эти идеи с более зрелым опытом, который был получен им как ученым в экспедициях. «Сияющие на ярком солнце бухты», «синева бухты», «красные обрывы скал», «ветер обдавал лицо солеными брызгами», «у подножия фантастических гор», «овейный ветром, взбодренный мощью океана». Каждый мальчишка мечтает о таких приключениях. Чувственное, эстетическое восприятие природы связано с психикой человека. Основные представления об этом остаются применимыми ко всей литературе XX века. «Чувство природы теснее всего связано с эстетическими эмоциями» (В.Ф. Саводник).

Вопросами «чувства природы» занимались многие мыслители XIX века и XX века.

К.Д. Ушинский призывал к воспитанию в детях материалистического понимания устройства мира, в связи с этим оказалась под запретом

его книга «Родное слово». Проблемами осмысления природы занимались также И.Е. Забелина, Вл.А. Кожевникова, Н.Ф. Федоров («Философия общего дела»), В.Ф. Саводник (Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева), 1911), К.К. Арсеньева, С.В. Шувалов, А.И. Белецкий («В мастерской художника слова»; 1923 г.), В.В. Розанова («Что выражает собой красота природы?»; 1895 г.), П.А. Флоренский, Н. Лосский и т.д. В последствии над «чувством природы» стали размышлять представители и естественных наук и в этом смысле к философскому и эстетическому аспекту понятия «натурфилософии» добавляется естественно-научный. В этом смысле не только ранее творчество Ивана Ефремова, но и более позднее представляет из себя синтез научных идей и искусства. В рассказе И.А. Ефремова «Озеро горных духов» мы наблюдаем синтез не только искусства и науки, но также в тексте присутствует древняя «алтайская легенда», что тоже является одним из приемов, который тоже можно связать с понятием «натурфилософия»:

«...Я попросил художника рассказать о легендах, связанных с озером. Мы уселись в углу на широком диване, покрытом грубым желто-синим монгольским ковром. Отсюда можно было видеть «Озеро Горных Духов» [7, с. 69]/

– Красота этого места, – начал Чоросов, – издавна привлекала человека, но какие-то непонятные силы часто губили людей, приходящих к озеру. Роковое влияние озера испытал и я на себе, но об этом после. Интересно, что озеро красивее всего в теплые, летние дни, и именно в такие дни наиболее проявляется его губительная сила. Как только люди видели кроваво-красные огни в скалах, мелькание сине-зеленых прозрачных столбов, они начинали испытывать странные ощущения...» [7, с. 69]/

Данный фрагмент художественного текста И.А. Ефремова говорит о том, что писатели активно используют не только описания природы, но и обращаются к глубинной природе человека, к «мифологическому» осознанию природы. Главными мифологизированными образами являются река, ручеек, озеро, болото, солнце, луна, растительные образы и т. д. Художник в рассказе И.А. Ефремова знакомит своего гостя с легендой, тайной озера, которое на самом деле оказывается рядом с месторождением ртути. В конце рассказа герои открывают его:

«...Далекая и недоступная красота Дены-Дерь наполнила меня тревожной грустью. Стараясь рассеять печаль работой, я установил под микроскопом новый шлиф рудной породы из Сефидкана. Привычной рукой я опустил тубус с винтом кремальеры, настроил фокус микро-

метром и углубился в изучение последовательности кристаллизации ртутной руды...»

«Озеро Горных Духов продолжало стоять перед моим внутренним взором, и я сначала даже не удивился, увидев в микроскопе кроваво-красные отблески на фоне голубоватой стали, так поразившие меня в свое время на картине художника. Секундой позже до сознания дошло, что я смотрю не на картину, а наблюдаю внутренние рефлексы ртутной руды...» [7, с. 73].

«...Остается сказать немного. Волшебное озеро дало и дает теперь Советскому Союзу такое количество ртути, что обеспечивает все потребности нашей многосторонней промышленности.

А я навсегда сохранил признательную память о правдивом художнике, бесстрашном искателе души гор...» [7, с. 78].

Финал этого рассказа иллюстрирует то, что XX век – это век научно-технического прогресса, развития науки и, по сути, появляется много идей о радикальном изменении среды обитания человека. Это век жестоких войн, в то же время полетов в космос, освоения больших территорий и т.д. Век влияния на природу. Отказ от прежнего отношения к природе, по сути, произошел из-за неудовлетворенности средой обитания, и по мнению философов обездоленностью человека. Появляется концепция «технократического» будущего.

Среди научного подхода к осмыслению природы человека в системе «Человек-Космос» были востребованы идеи К.Э. Циалковского, В.И. Вернадского. Именно их философия была близка молодому Ивану Ефремову. Он как и они увлекался философией русского космизма, мечтал о полетах к далеким звездам. Творчество Ивана Ефремова в этом смысле охватывает большое количество проблем, которые возникают на пути человечества в «светлое» будущее. В него выдающийся ученый, знаменитый писатель верил до конца своих дней, и еще в ранних рассказах Иван Антонович проявляет себя как романтик, окрыленный юношескими мечтами, тайнами природы и основой его «чувства природы» в первую очередь как ученого естествознателя является философский концепт как «натурфилософия».

В рамках данного небольшого исследования не представляется возможным проанализировать детально каждую историю, входящую в цикл «Рассказы о необыкновенном» с точки зрения синтеза научного и художественного познания природы, но основные черты, доказывающие, что доминантой раннего творчества писателя является натурфилософия нами условно обозначены.

Список литературы:

1. Советский энциклопедический словарь. [ок. 80000 слов] / Гл. ред. А.М. Прохоров. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 1599 с.
2. Гаврилина, О.В. Пейзаж – чувство природы – натурфилософия в художественной литературе: основные аспекты изучения // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. № 3. С. 30–37.
3. Сергеев, С.А. Иван Ефремов в контексте духовных конфликтов XX века: монография. Казань: КНИТУ, 2019. 128 с.
4. Чудинов, П. К. Иван Антонович Ефремов (1907–1972). Москва: Наука, 1987. 224 с.
5. Ерёмкина, О.А., Смирнов Н.Н. Иван Ефремов. Москва: Молодая гвардия, 2013. 682 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1440).
6. Званцева, Е.П. Научно-фантастическая художественная проза И. Ефремова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленинград, 1968. 20 с.
7. Ефремов, И.А. (1908–1972). Собрание сочинений: в 6 томах. Т. 1: Рассказы. Москва: Советский писатель, 1993. 445 с.
8. Гурленова, Л.В. «Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х годов»: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Гурленова Людмила Викторовна; Сыктывкарский государственный университет. Сыктывкар, 1999, 179 с.

**МОТИВ КУКОЛЬНОСТИ В РОМАНЕ
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ»**

А.В. Кудряшова, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология».

Научный руководитель: Н.В. Семенова – доктор филол. наук, профессор кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** в данной статье рассматривается мотив кукольности в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет». В процессе исследования были выявлены и проанализированы семантические поля мотива и варианты фабульных сем.*

Ключевые слова: *мотив, «искусственный человек», кукла, варианты мотива кукольности.*

С начала XX столетия теория мотива активно разрабатывалась многими литературоведами. Ученые рассматривали данный термин со всевозможных точек зрения, применяли разные подходы в изучении этого художественного знака, вели дискуссии. Однако есть общая характерная черта мотива, объединяющая многие работы, – это повторяемость (как в рамках одного художественного текста, так и во взаимосвязи с другими).

Не вдаваясь в проблемы изучения понятия, можно сказать, что мотив – это структурно-семантическая единица, которая функционирует на разных уровнях художественного произведения (идейно-тематическом, сюжетном, повествовательном, композиционном, пространственно-временном и т.д.). Он может быть выражен в форме идеи, темы, образа, предмета, художественной детали и даже персонажа. Такая особенность обусловлена тесной связью этого литературоведческого понятия с другими [1].

Возникновение мотива кукольности непосредственно связано с изготовленным подобием человека – куклой, которая изначально использовалась в различных ритуалах. Вероятно, отсюда появляется семантика «искусственный человек», которая и находит реализацию в произведениях мировой литературы [2, с. 815–819]. В творчестве немецких романтиков кукла впервые становится главным персонажем. Мотив оживающей куклы является основным в «Песочном человеке» и в «Щелкунчике» Гофмана. Кукольные мотивы, помимо их предметного содержания, используются авторами как метафора, как аллегория и даже как символ с очень широким набором значений. Кукла становится носителем идеи «механистичности» и самого героя, и его судьбы, что основано на представлении об управляемости куклы чужой волей.

Мотив кукольности в романе «Король, дама, валет» реализуется на основе оппозиций «живое» – «мёртвое», «одушевленное» – «неодушевленное». Схождение и расхождение этих доминант можно проследить в вариативности проявления мотива, представленной в следующих семантических полях:

- куклы-манекены;
- пигмалион;
- вещи не любят героя;
- кукольный театр;

- вещи с человеческими качествами;
- цирк;
- шахматные фигуры.

Рассмотрим некоторые из них, а именно: кукольный театр, куклы-манекены, вещи с человеческими качествами.

Как отмечает сам Набоков, сюжет его романа не нов: женщина замужем за нелюбимым мужчиной и, конечно же, она влюбляется в другого, что порождает ситуацию любовного треугольника. Однако эта популярная схема наполняется новым содержанием, автор создает искусственно-игровую реальность, и это делает роман уникальным.

Первая глава начинается с описания вокзала и отъезда Франца, того самого «валета». Интересно, как именно оно построено, – создается впечатление, что декорации сменяют друг друга: «Огромная, черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: *медленно отвернется циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки; столбы, один за другим, начнут проходить, унося, подобно равнодушным атлантам, вокзальный свод; потянется платформа...*». Далее город и вовсе распадается: «Тронулся и старый городок: каменный курфюрст на площади, землянично-темный собор, поблескивающие вывески, цилиндр, рыба, медное блюдо парикмахера... Город уехал» [3, с. 11]. Если пространство подобно кукольному театру, то должны быть и сами куклы.

Черты манекенов появляются в портретах героев, в их действиях. Например, с Францем нередко соотносятся такие формулы, как «теплый податливый воск», «веселая кукла». Двигается молодой человек тоже механически: «шел медленно, болтая руками..», «как автомат, выбросил через стол руку..», «машинально подошел» [3, с. 56, 74]. Неудивительно, что такой пассивный персонаж попадает в зависимость, став любовником Марты. Его жизнь тоже становится автоматической: «...точно так же возвращаясь домой, он вновь делал то, чего от него ожидали» [3, с. 201].

Он больше всех других героев напоминает манекен в универмаге, в котором сам же работает, а механичность придает ему комические черты. «Так прилавок был немой клавиатурой, на которой Франц репетировал счастье» [3, с. 115]. «Но был магазин, где он, как веселая кукла, кланялся, вертелся; но были ночи, когда он, как мертвая кукла, лежал навзничь в постели, не зная, спит ли он или бодрствует» [3, с. 165].

Обладательница Франца, Марта, предстает холодной и расчетливой женщиной. Ее портрет отражает бесчувственность и искусственность ее натуры: «...солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придавал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими, зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигавшими...» Больше всего героиню в состоянии раздражения вводит существование её мужа: «...полицейский, с которым Драйер говорил так, как будто случилось что-то очень смешное, – все это привело Марту в состояние такого раздражения, что потом... она сидела как каменная» [3, с. 21].

Драйер, муж Марты, веселый и жизнерадостный оптимист. В нем кипит энергия: он «так и пышет жизнью». Это и делает его настоящим королем в сложившейся ситуации. Такая полярность «живое» – «каменное» рождает в героине желание умертвить мужа: «Было легко и не страшно положить этой мнимой жизни конец, из трупа опять сделать труп» [3, с. 173]. Однако план, придуманный Мартой, потерпит крах, поскольку герои ставят «чисто схематического, Драйера, который отделился от первого – стилизованная игральная карта, геральдический знак – именно его и следовало уничтожить» [3, с. 194] вместо Драйера живого. Свою жертву они даже сравнивают с еще не отесанной «болванкой».

Можно проследить, что в романе люди и бездушные вещи меняются местами, создавая путаницу и смятение. Если в характеристиках персонажей встречается уподобление марионеткам, то с предметами происходит обратное – очеловечивание: «Она села на сизую кушетку, принявшую ее с недовольным криком...»; «жирный голос радио»; «черная самопишущая ручка дремала на неоконченном письме. Круглая дамская шляпа, как ни в чем не бывало, выглядывала из под стула...» [3, с. 133, 144, 109]. Такие описания предметного мира отражают ограниченность героев в творческой фантазии, чувствах.

Таким образом, персонажи и вещные реалии в художественном пространстве романа создают сложную, многослойную мотивную структуру, которая отражает «те уникальные черты, которые, развившись, стали признаками зрелого творчества Набокова» [4].

Список источников

1. Силантьев, И.В. Поэтика мотива. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
2. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Академический Проект, 2001. 990 с.

3. Набоков, В.В. Король, дама, валет. Москва: АСТ, Corpus, 2021. 288 с.
4. Конноли, Дж. В. Король, дама, валет [текст: электронный] // Владимир Владимирович Набоков [сайт]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/konnolli-korol-dama-valet.htm> (заглавие с экрана, дата обращения: 26.04.2024).

ФОРМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В ПОВЕСТИ Р.И. ФРАЕРМАНА «ДИКАЯ СОБАКА ДИНГО»

Г.К. Лалаева, студентка 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель: О.С. Карандашова – к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.

***Аннотация:** в данной статье рассматриваются формы психологизма в советской подростковой литературе на материале «Дикой собаки Динго, или Повести о первой любви» Рувима Исаевича Фраермана, а также дается характеристика главным героям.*

***Ключевые слова:** Р. Фраерман, психологизм, подростковая литература, формы психологизма, первая любовь, внутренний мир.*

В процессе изучения литературы как русской, так и зарубежной, мы все чаще и чаще сталкиваемся с понятиями «психологизм» или «писатель-психолог».

Исследователи толкуют термин «психологизм» в двух аспектах. Во-первых, в широком смысле это всеобщее свойство литературы или искусства изображать внутренний мир, характер человека. При подобном подходе психологизм присущ любому художественному произведению. Во-вторых, под психологизмом в узком смысле понимается особое свойство конкретного произведения. С такой точки зрения психологизм представляет собой прием, форму, которая позволяет по-настоящему изобразить движения человеческой души. А.Б. Есин толкует

данный термин следующим образом: «Психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы» [3, с. 18].

Исследователями выделяются три формы психологизма, используемые в художественном произведении. Две из этих форм были рассмотрены И.В. Страховым: прямой (его еще называют «внутренним», так как изображение душевного состояния героев, его мыслей и переживаний идет посредством анализа монолога, речи, размышлений, сна); косвенный (второе название данного приема – внешний. В этом случае знакомство с внутренним миром героя художественного произведения происходит через внешние факторы, а именно: пейзаж, погоду, интерьер, мимику, досуг, времяпрепровождение) [6, с. 4]. Третья форма – суммарно–обозначающая (сюда можно отнести короткие авторские характеристики душевного состояния героя, то есть писатель прямо указывает на тот или иной фактор, оказывающий влияние на персонажа).

Таким образом, у литературы есть уникальные возможности для изображения внутреннего мира человека и передачи читателю эмоций своего героя.

В качестве материала для исследования мной была взята повесть Р.И. Фраермана «Дикая собака динго...», написанная в 1939 году. Книга Фраермана „Дикая собака динго, или Повесть о первой любви“ – это полная света, прозрачная поэма о любви между девочкой и мальчиком. Такая повесть могла быть написана только хорошим психологом.

В данном произведении можем выделить все три формы психологизма: прямой, косвенный и суммарно-обозначающий.

Так, первый и абсолютно яркий пример прямой формы – это повествование от третьего лица, с помощью которого автор знакомит нас с внутренним миром литературных персонажей, их переживаниями и мыслями. В художественных произведениях, где повествование идет от третьего лица, рассказчик противопоставлен героям, он находится в другом пространственно-временном континууме: может без каких бы то ни было препятствий переносить читателя, например, в прошлое героя, рассказывать о предшествующих событиях, сыгравших роль в таком нынешнем положении.

Например, в начале повести Р. И. Фраерман сразу не называет по имени Таню, не рассказывает о ее жизни, о том, кто она. Но у читателя уже создается впечатление, будто бы сам автор наблюдает за девочкой со стороны и знает о ней все. Он описывает окружающую природу, ее

взгляд, позу. Таким образом, мы, читая эти строки, сразу делаем для себя определенный вывод, понимаем, что в этот момент еще совсем не знакомая нам героиня чем-то обеспокоена, о чем-то размышляет, думает, переживает. Но при этом внешне относительно спокойна, находится в гармонии с природой: «Девочка ловила форель. Она сидела неподвижно на камне, и река обдавала ее шумом. Глаза ее были опущены вниз. Но взгляд их, утомленный блеском, рассеянным повсюду над водой, не был пристален. Она часто отводила его в сторону и устремляла вдаль, где крутые горы, осененные лесом, стояли над самой рекой» [1, с. 18].

Еще одной формой прямого психологизма выступает внутренний монолог героев, так как это один из способов самоанализа. Повесть «Дикая собака динго» изобилует ими, а именно: несобственно–прямой внутренней речью. Такой вид речи формально принадлежит автору, но при этом является частью психологического портрета персонажей. При этом приеме слова героев переплетаются со словами автора, однако мы можем видеть в них характерные черты, присущие тем или иным действующим лицам произведения. Риторические вопросы, двойной ход мыслей, отрывочность – все это является чертой несобственно–прямой внутренней речи. Вот пример построения несобственно–прямой внутренней речи в повести Фраермана «Дикая собака динго»: «Усвоив себе странную привычку время от времени размышлять, Филька подумал, что если бы старинные воины – и не старинные, а другие, которых он видит сегодня под суконными шлемами с красной звездой, – не помогали друг другу в походе, то как бы они могли побеждать? Что если бы друг вспоминал о друге лишь тогда, когда видит его, и забывал о нем, как только друг ушел в дорогу, то как бы он мог когда–нибудь вернуться назад? Что если бы охотник, обронивший свой нож на тропинке, не мог спросить о нем встречного, то как бы он мог заснуть спокойно всегда один, в лесу, у костра? Размышляя так, Филька опустил на колени в пыль среди толпы, и многие наступали на его пальцы. Но все же он собрал книги Тани и, ухватившись за Танину дошку, изо всей силы старался вырвать ее из-под ног» [1, с. 165].

В начале цитаты мы можем видеть самое обычное повествование от третьего лица, однако затем идет постепенный переход во внутренний монолог героя, переданный автором не в прямой, а в косвенной речи. При этом получается, что автор, не высказывая своей точки зрения, раскрывает некоторые черты характера Фильки. Так, в данном фрагменте нанайский мальчишка показан очень мудрым, стоит сказать, что не все взрослые могут так разумно рассуждать о дружбе. Для него нет ничего

дороже справедливости, товарищества. Он готов ценою своей жизни помочь своему другу. Это и есть та самая настоящая дружба, которая проносится через всю жизнь.

Еще одной прямой формой психологизма являются сны. Во многих художественных произведениях русской литературы сновидения выполняют важную роль в эмоциональном раскрытии персонажа. Они помогают читателю разобраться в перипетиях событий и размышлений, являются своеобразной исповедью героев. В повести Рувима Фраермана «Дикая собака динго» сновидение также выполняет важную роль. Таня, прочитав в школьной газете статью, которая, можно сказать, порочила ее имя, от боли и досады уснула в пионерской комнате. И что же ей снилось? Она оказывается на суде, где все школьные друзья, товарищи, учителя, собравшись вокруг нее, требовали наказания для нее. Но Тане удается убежать от всех этих несчастий. Правда, лишь на время. Она летит высоко–высоко над облаками. Ей открываются невиданные края, прекраснейшие пейзажи. Но даже в столь короткое мгновение она была самой счастливой.

Как верно отмечает Е.А. Корсунский, «психологические знания в художественной литературе имеют образный характер, в силу чего литературные образы у писателей–психологов являются наглядными образцами описания психологии людей. Критерием истинности психологических знаний в художественной литературе является узнавание читателем себя в литературных персонажах, что позволяет ему лучше понять свой внутренний мир» [4, с. 55]. Без всякого сомнения, это так, ведь не понаслышке мы знаем, что в литературе очень часто можно найти ответы на терзающие нашу душу вопросы. Порой в тяжелые минуты жизни книга может являться единственным источником света, вдохновения, смысла.

Косвенная форма психологизма – это способ раскрытия души героев через внешние симптомы психического и психологического состояния. К таковым относятся жесты, мимика, пейзаж, погода, внешность персонажа, речевые особенности. Внешние факторы безусловно выполняют свою основную роль – являются частью художественного изображения. Но вместе с тем они приобретают не менее важную функцию – сопутствовать и окаймлять психические процессы, протекающие внутри человека. Объекты и субъекты внешнего мира становятся частью сознания героя, наталкивают их на какие–то действия, стимулируют мыслительные процессы.

Вспомним кульминационную сцену всего повествования – снежный буран, когда Таня самоотверженно бросилась на помощь Коле.

Тане ничего не оставалось, как спасать любимого и спастись самой. В итоге кульминация разрешилась. Таня предстала перед читателями мужественной, отважной девочкой. Героиня повзрослела. А буран стал своеобразной чертой: до этого происшествия и сама Таня металась, и Коля не мог разобраться в своих чувствах, и даже Филька позволил себе из-за ревности не совсем дружелюбный поступок.

С помощью суммарно-обозначающей формы возникает невидимая связь внутреннего мира героя с внешним. В повести «Дикая собака динго» довольно много авторских ремарок, прямо указывающих на душевное состояние героев. Например, Фраерман часто обращает внимание читателя на стук сердца Тани, на общее недомогание в критических ситуациях: «При одной только мысли об этом у Тани тяжелел язык, глаза переставали слушаться...» [1, с. 72]. Таким образом, Р.И. Фраерман раскрывает характер своих героев со всех сторон, помогает читателю разобраться в душевных переживаниях персонажей.

Отдельное внимание стоит обратить на название произведения. Почему Р. Фраерман назвал повесть именно так? Собаки динго – одичавшие животные, ареалом обитания которых является весь материк Австралии. Главной особенностью этих собак можно назвать невозможность одомашнивания их человеком. Они дикие одиночки, никогда не живущие в стае. Образ этой собаки проходит через всю повесть. Так, в начале Таня сидит на берегу водоема и мечтает увидеть далекие края, в том числе и дикую собаку динго. А ближе к концу повести ее саму уже называют дикой собакой динго. Итак, как известно, что собака – преданный друг человека. Точно так же и Таня, никогда и ни при каких обстоятельствах не бросит друзей и родных в опасности.

Рассмотрев формы психологизма и проанализировав повесть Р. И. Фраермана, можно сделать вывод, что автор в своем произведении показывает читателю все три формы психологизма. Разнообразие художественных средств раскрытия внутреннего мира (повествование от третьего лица, несобственно–прямая речь, анализ и самоанализ, детали внешности, природа, диалоги, внутренние монологи и прочее) позволило автору достаточно глубоко раскрыть психологическое состояние своих героев.

Список литературы

1. Фраерман, Р.И. Дикая собака динго, или Повесть о первой любви / Р. И. Фраерман. Москва: Изд-во «Детская литература», 2017. 221 с.
2. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский. Москва: Педагогика-пресс, 1999. 533 с.

3. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы / А.Б. Есин. 2-е изд., перераб. Москва: Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2003. 174 с.
4. Корсунский, Е.А. О роли художественной литературы в познании психологии человека // Вестник ТГУ. 2013. № 6 (122). С. 55–59.
5. Николаев, В.И. Путник, шагающий рядом: Очерк творчества Р. Фраермана / В.И. Николаев. Москва: Детская литература, 1974. 189 с.
6. Страхов, И.В. Психологический анализ в литературном творчестве: пособие для студентов пед. Ин-тов: Ч. 1 / М-во просвещения РСФСР. Саратов. гос. пед. ин-т. Саратов: [Б. и.], 1973. 53 с.

АУДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА В ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ И. БРОДСКОГО «ЧАСТЬ РЕЧИ»

А.Е. Лихачева, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология». Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматривается звуковой фон поэтического мира Иосифа Бродского на примере стихотворений, включённых в цикл «Часть речи». С разных сторон раскрывается аудиальный аспект, который проявляется в каждой конкретной ситуации определённым образом, имеющим своё происхождение.

Ключевые слова: поэтический мир, перцептивное восприятие, аудиальный аспект, звуковая палитра.

«Часть речи» – название цикла стихотворений Иосифа Бродского, созданного в 1975–1976 годах. Этот цикл дал название книге стихотворений, вышедшей в 1977 году. Книга включила в себя стихотворения, написанные в последние месяцы жизни поэта на родине и в первые годы эмиграции: с 1972 по 1976. Причиной такого объединения было то, что, по мнению Бродского, на рубеже 1971–1972 годов в его поэзии произошли глубокие качественные изменения, во многом определившие новый период его творчества.

По словам Льва Лосева, Бродский «гордился названием книги и включённого в неё одноименного цикла. Мысль о том, что созданное человеком, его «часть речи», больше, чем человек как биологическая особь или социальная единица, была Бродскому очень дорога. То же название он дал позднее первому репрезентативному сборнику избранных стихов, вышедшему на родине» [4; с. 195].

Пять чувств составляют основу восприятия мира человеком. Художественный мир в целом, и поэтический в частности, неизбежно формируется на основании впечатлений, полученных с помощью разных типов чувственного восприятия, и отражает индивидуальные психологические и художественно-стратегические особенности автора. Это сложный процесс, включающий в себя формирование перцептивного образа в авторском сознании на основе восприятия и опознавания объекта или явления действительности по его определённым признакам, а также представление его читателю так, чтобы этот образ был идентифицирован на основе его, читательского, опыта и вместе с тем отражал всё своеобразие индивидуально-авторского видения [5; с. 3].

В данной же работе мы будем рассматривать только один аспект чувственного восприятия, а именно – аудиальный.

Сам Бродский не раз говорил о том, какое значение звуковая сторона поэзии и жизни имеет для поэта: «Поэт работает с голоса, со звука. Содержание для него не так важно, как это принято думать» [3; с. 172]. О значимых для человека типах восприятия Бродский говорит в стихотворении «Памяти Т.Б.»: «...тело – незримость; душа, быть может, / зреньё и слух» [1; с. 25].

Итак, перейдём к анализу стихотворений. В процессе разбора нами было выявлено несколько групп, формирующих звуковую оболочку текстов. И первая из них связана с процессом говорения или же самим голосом и его характеристиками.

Всего насчитано 20 лексем; и даже находившись в условной одной группе, они всё равно отличаются значениями и выполняют разные функции.

Само собой, большинство словоформ так или иначе связаны с глаголами «сказать», «говорить». Например, «Можно сказать, что на Юге в полях уже/высевают сорго – если бы знать, где Север» [2; с. 279] или «Но неважно/даже кто, ибо черт лица, говоря/откровенно, не вспомнить» [2; с. 263]. В таких случаях не совсем представлены какие-то конкретные звуки, и в данной работе мы их рассматриваем просто по-

тому, что под ними подразумевается человеческая речь, а значит, речь звучащая.

Также в стихотворениях присутствуют примеры, которые тоже связаны с говорением, но при этом имеют свои коннотации. «Верный друг вас приветствует с одного/из пяти континентов, держащегося на ковбоях» [2; с. 263] или «Куда пожалуемся на ярмо и/кому поведаем, как жизнь проводим?» [2; с. 274].

В этой же группе мы рассматриваем выражения, относящиеся к голосу и речи. Некоторые из них несут определительный характер (например, «блеклый голос» [2; с. 269], «тыльная речь» [2; с. 271], «собственный голос, перекатывающийся картаво» [2; с. 280]), а некоторые связаны с действием, процессом («Голос старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла» [2; с. 268]).

Следующая группа, насчитывающая 10 лексем, ориентирована на естественные и физиологические звуки. Некоторые из них относятся к природе и отображают состояние флоры и фауны, настроение погоды, а некоторые связаны с человеком и его телом. Но здесь стоит уточнить, что какие-то лексеммы вполне точно передают всем знакомый звуковой фон, а какие-то образованы с помощью необычных метафорических переносов, благодаря чему реципиент ещё может задуматься, как же описанные образы могут звучать. Например, «налетают порывы резкого ветра» [2; с. 268], «низвергается дождь» [2; с. 268], «крики чаек» [2; с. 269] – это выражения, относящиеся к природе, звучание которых могут представить все. И выражения типа «север крошит металл» [2; с. 264], «канаты хлещут спины холмов» [2; с. 268], которые несут в себе нечто чуждое нашему уху.

Физиологическая сторона данной группы связана с функционированием человеческого организма, с его особенностями, здоровьем и эмоциями. «Сердце всё ещё бьется» [2; с. 268], «твой кашель летит над равниной к лесам Dakoty» [2; с. 280], «ничего не каплет из голубого глаза» [2; с. 282].

Третью группу составляют конкретно-предметные существительные, дополненные какой-либо характеристикой, отвечающей за воспроизведение того или иного звука. Здесь насчитано 12 лексем, например:

Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке [2; с. 269].

Надо сказать, что все подобные словоформы обозначают не природные звуки, их заставляет шуметь человек.

В таких выражениях может «дребезжать трамвай» [2; с. 271], могут «поскрипывать стропила» [2; с. 272]; откуда-то будет доноситься звук, который издаётся, когда «колют дрова» [2; с. 273]; а где-то и вовсе пролетит «серебристая жужжащая пуля» [2; с. 271]. Мир полон звуков жизни.

Четвёртая группа связана с нестандартным звуковым восприятием. Сюда относятся лексемы «тишины», которые встречаются всего дважды в цикле. Казалось бы, тишина – это то, чего мы не можем услышать, но Бродский делает так, что даже этот концепт наделяется чем-то таким, что в процессе чтения текста мы невольно начинаем себе эту тишину воображать.

В первый раз мы видим такое «отсутствие звуков» ночью:

Что сказать ввечеру о грядущем, коли
вспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих – пропуск – когда уснула,
тело отбрасывает от души [2; с. 267].

А второй случай соотносится не столько с тишиной, сколько с немотой.

Тихотворение моё, моё немое,
однако, тяглое – на страх поводьям [2; с. 274].

Интересно, что такая усечённая характеристика творения стиха делает текст более таинственными одновременно чистым, искренним. Стихотворение соотносится не с бравурными речёвками, а с тихой лирикой, идущей от сердца.

Проанализировав цикл стихотворений с точки зрения аудиального восприятия, можно сказать, что Бродский не пренебрегал звуковой наполненностью своих текстов, ибо в них присутствует вполне себе приличное количество слышимых образов. Все они очень разные и среди них можно выделить образы, звучание которых связано с отдельным концептом «говорения», где либо звучит, либо характеризуется речь человеческая; связано с физиологическими особенностями человека, с естественными шумами, которыми наполнена живая природа; связано и с миром неживой природы, а именно – с обыкновенными, бытовыми предметами, которые начинают звучать во взаимодействии с человеком; а также связано с загадочной тишиной, которая вдруг становится слышимой.

Звуковая палитра цикла «Часть речи» является весьма разносторонней и насыщенной, что позволяет буквально услышать поэтический мир автора.

Список литературы

1. Бродский, И. Конец прекрасной эпохи. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2000. 122 с.
2. Бродский, И. Часть речи. Москва: Художественная литература, 1990. 528 с.
3. Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. Москва: Независимая газ., 2000. 325 с.
4. Лосев, Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. Москва: Молодая гвардия, 2008. 448 с.
5. Трифонова, А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Трифонова Анастасия Владимировна. Смоленск, 2014. 164 с.

ПИР В ПОЭЗИИ В. БРЮСОВА

А.В. Мошкова, студентка I курса магистратуры, направление, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте». Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, профессор кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** В статье рассматривается пир как ипостась обрядности в контексте творчества поэта-символиста В. Брюсова. На примере стихотворений «Возвращение» (1900), «В ресторане» (1905) и «Завещание» (1913) можно отследить, как ритуализированный пир представляется сложной метафизической материей и переходит в степень символа, вобравшего в себя и мифологические, и обыденно-эротические, и исторические мотивы.*

***Ключевые слова:** пир, символ, мотив, В. Брюсов, миф, демонизм, сад.*

Еда, пир, винопитие – неотъемлемые элементы обрядности, входящие к первобытному мышлению; процессы, знаменующие жизненный цикл, действие космогенного свойства [1]. Поглощая пищу, дарованную землей, человек сливается воедино с почвой. Исторгая переработанную еду – возвращает то, что он взял извне, то есть из

чрева природы [2]. Жизнь и смерть коррелируют, представляя собой некое противоречивое тождество, представленное абсолютной гармонией [1]. Пир – празднество вечной жизни, напрямую связанное и с библейским мифом (вечное пиршество в Царствии Небесном), и с языческим. На протяжении столетий мотив еды переосмыслился в рамках литературного процесса, вбирая в себя новые семантические крупницы. На рубеже XIX–XX веков обращение к пиру как к форме архаического мировосприятия актуально в связи с болезненными общественными умонастроениями. Пир переходит в категорию символа, своей многоплановостью затрагивающего все аспекты этого ритуального действия.

Говоря о пире как символе, необходимо обратиться к символистской школе с обширностью ее космологического сознания. Поэзия В. Брюсова – пласт, на котором, приобретая декадентские очертания, развернулись все обрядовые функции пищи: рождение, смерть, гниение, воскрешение. Так, в стихотворении «*Возвращение*» (1900), написанном на «вековой границе», пир знаменует наслаждение, веселье в традиции дионисийского культа, и лирический субъект не без усилия сбегает от «пышных брашен»:

Я убежал от пышных брашен,
От плясок сладострастных дев,
Туда, где мир уныл и страшен;
Там жил, прельщения презрев. [3, с. 117]

Первый катрен уже выстраивает четкую оппозицию «здесь – там», где «здесь» – это мир дикого сладострастия, а «там» – мир унылый, страшный. Лексема «брашна» – устаревшее «пища, яства, кушанье» – восходит к текстам В. Жуковского (баллада «РолАнд оруженосец»: «Огромный стол трещал от брашен...») и А. Пушкина (поэма «Руслан и Людмила»: «Сидят три витязя младые;/ Безмолвны за ковшом пустым,/ Забыли кубки круговые,/ И брашна неприятны им...»). В произведениях Пушкина и Жуковского библейские мотивы сопряжены с фольклором: и в «РолАнде оруженосце», и в «Руслане и Людмиле» брашна являет собой символ божественного (Троица в лице трех витязей у Пушкина и Карл Великий как Бог у Жуковского). Благодаря протянутой интертекстуальной нити наблюдается следование традиции древности, отразившееся и в тексте Брюсова, где брашна – часть мира вечного.

Пятый катрен раскрывает смысл заглавия, вводя мотив возвращения:

Надел я прежнюю порфиру,
Умастил мирром волоса.

Едва предстал я, гордый, пиру,
«Ты царь!» – решили голоса. [3, с. 117]

Порфира – мантия монарха – дополняется образом мирры – ритуальным элементом обряда погребения, а также знаком страдания Христа. Поэтическое тщеславие, свойственное Брюсову, скрашивается мотивом страдания, добровольного изгнания и смерти, влекущей за собой перерождение, выступающее синонимом возвращения. Лирический субъект – царь, причем таковым он считал себя и до пустынных скитаний («прежняя порфира»). Обратившись к лексической паре «мирра – царь», можно сделать вывод, что эгоцентрическое «я» Брюсова приравнивается к фигуре Царя Небесного, вобравшее в себя и христианское и языческое. Перерождение – возвращение Христа в обитель Отца и в то же время – восстание Диониса, чей праздник также основан на жертвоприношении и воскрешении.

«Царицы веселой пляски» – невесты Господни и вместе с тем – древнегреческие нимфы, среди которых Иисус – он же Дионис – выбирает одну, чья ласка – «безвольная весна». Обращаясь к своей избраннице, лирический субъект не оставляет сомнений, что миры – земной и небесный – представляют собой единое целое: «Ты – наяву, и ты – во сне...». Подобно Христу, вбирающему в себя и человеческое и божественное, он видит мир в гармонии.

Однако помимо воскрешения в стихотворении можно выявить мотив конца света. Единение мира земного и небесного чертога вводит апокалиптический элемент, свойственный поэзии рубежа веков, в частности – философии символизма.

Образ пира, брашен в стихотворении «Возвращение» – импульс, позволяющий судить о фольклорно-мифологическом уровне, выведенном Брюсовым для отражения многогранной фигуры мироустройства через призму поэтических воззрений.

«*В ресторане*» (1905) – произведение, напоенное неприкрытым демонизмом:

Горите белыми огнями,
Теснины улиц! Двери в ад,
Сверкайте пламенем пред нами,
Чтоб не блуждать нам наугад! [3, с. 261]

Садистские и мазохистские мотивы (Как лица женщин в синем свете/ Обнажены, углублены!/ Взметайте яростные плети/ Над всеми, дети Сатаны!) сливаются в наслаждении и страдании одновременно, подводя к образам хрусталя и вина: «Хрусталь горит. Вино играет». Вино

как символ поэзии, божественной сути и крови Господней играет в аду, и лишь в вине освобождается луч солнца, потому что в нем – истина; вино – последний оплот света и свободы в геенне огненной. Охваченный дурманом, лирический субъект не различает мотивов вальса и стоны (Напев ли вальса замирает/ Иль отдаленный сонный стон?). Происходящее настолько фантазмагорично, чудовищно, что образы апостолов (демоны с алибардами) сливаются с дьявольской сутью. Вино в стаканах обращается адским огнем, а любовь – пыткой, садистским упоением лирического субъекта (Звени огнем, – стакан к стакану!/ Смотри из пытки на меня!).

В финале выясняется, что представленный ад заключен в ресторане, развершемся бездной в ночное время. Надежду дарует «синь воскресающего дня». В стихотворении ««В ресторане» пир (а именно ресторанное застолье) представлено в виде адского шабаша. Через призму обыденности автор демонстрирует сладостный кошмар ночных удовольствий, проецируя потустороннее, мифическое на бытовое. В 1906 году А. Блок напишет свою «Незнакомку», а в 1910 – одноименное стихотворение, и в обоих текстах образ ресторана представлен как пространство, губительное для человека. В произведении «В ресторане» Блок переключается с Брюсовым даже на уровне образности, первый катрен насыщая все теми же мотивами огня (Никогда не забуду (он был, или не был,/ Этот вечер): пожаром зари/ Сожжено и раздвинуто бледное небо,/ И на жёлтой заре – фонари). Ресторан – место концентрации демонического соблазна, винного флера; «ресторанный мир» – абстрактен, границы между сном и явью стираются, являя собой пиршество «детей Сатаны» до наступления рассвета. «В ресторане» – своеобразная предсмертная агония, предшествующая утреннему воскрешению.

Стихотворение «*Завещание*» (1913) лишено той дионисийской пышности, как в «Возвращении», и дьявольски-экстазной лихорадки, как в «В ресторане»: здесь лирический субъект Брюсова дышит меланхолией, унынием, готовится к смерти, что и вложено в заглавие. Гнетущие сожаления исповедального характера появляются в первых же строчках:

Я жизнь прожила безотрадно, бесцельно,
И вот, как похмелье от буйного пира,
Осталась мне горечь тоски беспредельной
И смутная ненависть к радостям мира.
[4, Т. 2, с. 348]

«Я» Брюсова – женщина, и «похмелье от буйного пира» – все, что осталось у нее после «безотраднo, бесцельно» прожитой жизни. Если обратиться к пиру в двух ранее разобранных текстах, можно вывести эволюцию: пир как обрядовый праздник – пир как элемент ада – пир как жизнь, растроченная впустую. Лирический субъект Брюсова «взрослеет», от царственного тщеславия спускаясь в «ресторанную канаву», а оттуда, мучаясь от похмелья, приближаясь к осознанию, как глупо он растратил отведенное ему время. Теперь, отрезвленная годами растроченной жизни, женщине остается лишь тоска и «смутная ненависть к радостям мира».

В стихотворении жизненный цикл представлен сменой времен года, и природные изменения отражаются на образе сада. Обращаясь к античной и христианской традиции, сад как поэтический топос являет собой, во-первых, символ любви (сад Афродиты и Эроса); во-вторых, как символ вдохновения, удовольствия, радости (поэзия Ренессанса); в-третьих, по словам Д.С. Лихачева, сад – это средоточие всех христианских ценностей. Сад – метафора, укоренившаяся в Библии: он – Царство Божье, а Бог – садовник. Гефсиманский сад – локус страданий Христа. «Мысленный сад» представлен в поэзии Симеона Полоцкого, где сакральный топос – чистая душа и обитель Святого Духа (стихотворение «Дерево»).

Сад в «Завещании» Брюсова – измученная, выжженная душа женщины. Мотив томительного увядания, гниения и окостенения представлен все той же сменой времен года. Однако в финале появляются загадочные «другие»:

Другим расцветут, с новым маем, фиалки,
Другие поплачут у выжженной нивы...
Мы – нищи, мы – робки, мы – стары, мы – жалки.
Кто мертвый, будь мертвым! живите, кто живы!
[4, Т. 2, с. 348]

«Мы», обращаясь к «другим», веряют им будущее: для них расцветут новые фиалки, ведь этот сад уже разграблен («Цветник мой был смыт, и был сад мой разграблен...»), и в старом сердце перестала пульсировать жизненная жила (И не было в сердце на зовы ответа,/ И не было силы довериться негам...). Нищие, робкие, старые и жалкие «мы» призывают оставаться мертвыми тем, кто умер, и жить тем, кто жив, тем самым призывая отсечь все омертвевшее, чтобы почва очистилась для «других».

Мотив смены поколений, наследования разграбленного сада и будущего невольно наводит на мысль о саде как метафоре России, введенной А. Чеховым. Пьеса «Вишневый сад» была написана в 1903 году, то есть десятью годами ранее. Реплика: «Вся Россия наш сад», отведенная Трофимову, была на слуху. Если «мы – другие» – проблема отцов и детей, прошлого и будущего, то Брюсов пишет завещание, чье авторство принадлежит умирающей России. Тогда образ пира в «Завещании» – символ буйного прошлого, растраченного бесцельно, безотрадно, а похмелье – многострадальное настоящее, омытое кровью революционных потуг начала XX столетия. Таким образом, пир «Завещания» – метафизическая категория времени.

А. Белый говорил о Брюсове так: «Его мир – это мир двух действительностей, – из них видимость – только арка, под которой мы проходим в неизвестность... Брюсов как бы говорит своими образами: «Мы не можем объяснять на языке тайн. И вот я опускаю на тайну завесы условных знаков. Но посмотрите: условные знаки совпадают с окружающей действительностью» [5]. Пир в стихотворениях «Возвращение», «В ресторане» и «Завещание» – такой же портал из мира видимости в иное, метафизическое измерение. Пир – это и культ богов, и тьма обыденных наслаждений, и время в глобальном историческом смысле. Брюсов как поэт, философ и историк переосмысляет накопленный литературный опыт и пересказывает его на свой лад, привнося новые смыслы.

Список литературы

1. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.
2. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 545 с.
3. Брюсов, В.Я. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и сост. Д.Е. Максимова ; Подготовка текста и примеч. М.И. Дикман. Ленинград: Сов. писатель. [Ленингр. отд-ние], 1961. 910 с.
4. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Художественная литература, 1973.
5. А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. Санкт-Петербург: РХГИ, 2002. 1072 с.

**СИМВОЛИЗМ ИМЁН ГЕРОЕВ СКАЗКИ
Ю. ОЛЕШИ «ТРИ ТОЛСТЯКА»**

Т.А. Назарян, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Отечественная филология».

Научный руководитель: О.С. Карандашова – к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.

***Аннотация:** В данной статье рассматривается символика имен героев сказки Ю. Олеши «Три толстяка».*

***Ключевые слова:** Ю. Олеша, имена героев, сказка, детская литература, советская литература, анимизм, символ.*

Слово «**символ**» происходит от греческого слова *symbolon*, что означает «условный язык». В Древней Греции две половинки палки разрезали пополам, чтобы владельцы могли узнать друг друга, где бы они ни находились. Символ – предмет или слово, условно выражающее суть какого-либо явления. Он заключает в себе переносное значение, этим он близок метафоре. Однако эта близость относительна. Метафора – более прямое уподобление одного предмета или явления другому. Метафора традиционно понимается как инструмент создания образности, причем не только в речи, будь то художественная (проза, поэзия), но и в самом языке. Такие исследователи, как Дж. Лакофф и М. Джонсон, говорят, что метафорические понятия системны, метафора не ограничивается одной лишь сферой языка, то есть сферой слов: сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны. Метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека. В настоящее время исследователи считают метафорические выражения одним из важных элементов в создании языка, их расширение показывает и другие аспекты использования метафорических моделей, возможность связать естественный язык и язык науки.

В начале XX века, в эпоху модернизма и авангардизма, в русском искусстве символ приобретает особое значение. Появляется течение – **символизм** – основная идея которого заключается в том, что мир не может быть полностью воспринят или представлен рациональными средствами, поэтому художники должны использовать символы и образы,

чтобы передать свои мысли и чувства. В русской литературе символизм стал одним из самых важных течений, оказавших глубокое воздействие на развитие художественной мысли. Юрий Олеша не смог избежать этого влияния.

Сказка «Три толстяка» – или «роман для детей», как называл это произведение его автор, – была написана в 1924 г., но впервые опубликована в издательстве «Земля и фабрика» в 1928 г., уже после выхода в свет романа «Зависть», принесшего Олеше невероятную популярность. В советские годы «Трёх толстяков» переиздавали бесчисленное количество раз, сказка была переведена на разные иностранные языки. На данный момент «Три толстяка» выходят большими тиражами (до 19 000 экз.), но всё ещё нет такого издания, которое имело бы комментарий. В то же время, в последние годы издательские условности показали, что даже произведения поздней советской литературы, которые должны быть понятны детям, требуют комментарий.

Безусловно, тексты, написанные ранее, то есть в 1920–1930 годах также нуждаются в комментариях, многие из которых даже взрослым уже непонятны. В данном случае мы обращаемся к именам героев сказки Олеша, которые, на наш взгляд, нуждаются в комментарии.

В любом произведении необходимо раскрывать значение имён персонажей. Сказка Ю. Олеша не исключение. Об этом напоминает сам текст, в финале которого звучат слова учёного Туба: «Прости меня, Тутти, – что на языке обездоленных значит: “Разлученный”. Прости меня, Суок, – что значит: “Вся жизнь”...».

Автор по-своему разъясняет смысл значения имён героев, тем самым давая подсказку читателям, что есть определённый принцип названия персонажей.

В своей сказке Олеша использует анимизмы – это слова, которые приобретают смысл при прочтении наоборот, например, Тибул/Любит.

Тётушка Ганимед названа в честь невероятно красивого мальчика, которого Зевс похитил и увёз на Олимп. Тот же приём номинации В. Гюго использует в «Отверженных», где Мабефа даёт прозвище старой экономке, тётушке Плутарх. В данном случае именование девы в честь любимого и вечно юного героя Зевса из греческой мифологии явно пародийно. Доктор Гаспар Арнери (происхождение фамилии неизвестно), был назван в честь одного из трёх волхвов, которые принесли дары младенцу Иисусу на Рождество.

Верующим Олеша, не был, и, видимо, этим отчасти объясняется уточнение, что «время волшебников прошло» и такие слова о герое:

«Конечно, ничего общего он не имел с волшебниками и шарлатанами, дурачившими слишком доверчивый народ». Автор следует карнавальным законам и переворачивает мировую историю и культуру. Святой Бонавентура – итальянский богослов XIII в., генерал францисканцев, кардинал католической церкви. Имя означает «счастливый жребий», «удача» и напоминает о главном герое романа Ж. Верна «Таинственный остров».

Имя оружейника Просперо (от лат. *prospero* – “благоприятствующий”), который помог Тибулу организовать восстание против толстяков, тоже значимо: так звали персонажа пьесы У. Шекспира «Буря», волшебника и законного герцога Милана, который был свергнут братом Антонио. К творчеству Шекспира в сказке Олеша отсылает и эпизод усыпления наследника Тутти, имя которого с итальянского переводится как «всё» (музыкальный термин): «Куда вливать? // – В ухо. // – Он спит, положив голову на щеку. Это как раз удобно. Лейте в ухо...». Именно так в знаменитой трагедии Шекспира был убит отец Гамлета, отравленный соком белены. Помимо имён, относящихся к историческим личностям, Олеша обращается к искусствоведам. Например, в России начала XX в. многим было известно имя дядюшки Бризак, владельца знаменитого балаганчика, где хранились костюмы артистов и платья танцовщицы Суок. Клоун Август, которого встретил доктор Гаспар в балаганчике, тоже имеет говорящее имя. С одной стороны, его имя с латинского переводится как “величественный, священный”. Один из наиболее знаменитых его носителей – древнеримский император Октавиан Август, современник поэта Тибулла. С другой стороны, Август в Европе – это неуклюжий, глупый клоун, в русском цирке он был известен как Рыжий. Отголоски этого персонажа встречаются в эпизоде, где Суок узнаёт Тибула в облике негра: «Клоун, который ничего не видел и решил, что произошло самое ужасное, упал с того, на чем сидел, и остался без движения. Тибул поднял его за штаны».

Таким образом, мы узнали, какое значение несут имена героев и что они символизируют.

Список литературы

1. Олеша, Ю.К. Избранные сочинения. Москва: Гослитиздат, 1956.
2. Олеша, Ю.К. Ни дня без строчки. Москва: Сов. Россия, 1965.
3. Олеша, Ю.К. Книга прощания. Москва: ПРОЗАИК, 2015.
4. Сафуанова, А.И. Различные аспекты реализации сюжета освобождения от угнетателей в русской драматической сказке 1920–1940-х гг.

(на материале пьес Е.Л. Шварца, Ю.К. Олеси и Т.Г. Габбе) // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. 2014. № 4.

**ПРОБЛЕМА ВОСПИТАНИЯ В ПОВЕСТИ
Л. ПАНТЕЛЕЕВА И Г. БЕЛЫХ
«РЕСПУБЛИКА ШКИД»**

М.А. Пучкова, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Отечественная филология».

Научный руководитель: О.С. Карандашова – к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.

Аннотация: *В данной статье сопоставляется система воспитания, которая изображена в повести А. Пантелеева и Г. Белых «Республика ШКИД», с педагогической системой В.Н.Сороки-Росинского.*

Ключевые слова: *система воспитания, обучение, образ педагога, детская трудновоспитуемость, педагогика, коллектив, конфликт, детская литература, «Республика ШКИД».*

«Республика ШКИД», вышедшая в свет в начале 1927, явилась портретом эпохи. В то время о себе стало говорить поколение, выросшее в период революции и разрушения старых порядков.

Начиная с 1920 годов, в России возникают системы воспитания, направленные на предупреждение и преодоление детской трудновоспитуемости.

Беспорядочность была характерной чертой общества начала 1920 годов. В это же время наблюдалась криминализация детского населения. Введение в 1918 году неподсудности и отказ от применения уголовного наказания к несовершеннолетним свидетельствовал о том, что государственное руководство выделило их из остальной массы правонарушителей. В стране была предпринята попытка создания новой, революционной по своему характеру, системы борьбы с преступностью несовершеннолетних. В этот период были созданы специальные органы по предупреждению преступности несовершеннолетних: детские социальные инспекции, комиссии по делам несовершеннолетних [1].

Они находились в ведении народного комиссариата просвещения и должны были оказывать медико-педагогическое воздействие на несовершеннолетних правонарушителей.

В 1917 году усыновление было отменено, а в назначение опеки и попечительства был заложен новый смысл. Она приобрела общегосударственный характер и стала общегражданской и безвозмездной обязанностью [1].

На протяжении 1920 годов формировалась система учреждений для несовершеннолетних правонарушителей. Одним из таких учреждений и была школа имени Достоевского.

В ряду выдающихся педагогов того времени особое место занимает В.Н. Сорока-Росинский, талантливый педагог, который первый в отечественной педагогике занялся поиском путей предупреждения и преодоления детской трудновоспитуемости. В.Н. Сорока-Росинский явился прообразом героя книги Г. Белых и Л. Пантелеева «Республика ШКИД». Авторы создали произведение, в котором изложили свои впечатления о пребывании в Шкиде.

Ведущими идеями системы Сороки-Росинского были следующие: особую роль в предупреждении и преодолении трудновоспитуемости играют семья, школа, личность педагога, педагогический коллектив; большое значение в предупреждении деструктивного поведения отводится развитию детского творчества в процессе учебной и внеучебной деятельности.

Педагогический процесс строился с учетом принципов демократизма, гуманизма, народности и коллективизма. Главными задачами были: обогащение детей научными знаниями и развитие нравственно-культурных и трудовых навыков [2].

Весьма многообразная палитра используемых в Шкиде методов педагогического воздействия сделала возможным классифицировать их следующим образом: методы формирования сознания, методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения, методы стимулирования мотивации деятельности поведения и методы контроля эффективности педагогического процесса [2]. Анализ форм организации обучения показал, что основной формой являлся урок, который дополнялся самостоятельной работой, домашней работой, экскурсиями, общественными смотрами «знаний и др. Основной формой организации воспитания выступал коллектив, данная форма использовалась в сочетании с индивидуальной и групповой («сламы»).

Методы воспитания, описанные в произведении:

- Инициативность детей в любой деятельности. В школе постоянно возникали творческие союзы, любой из шкидцев имел право на выпуск своей газеты или журнала, право на полемику и участие в конкуренции. Все это давало простор развитию самостоятельности и творчества.
- Власть народу. Чтобы воспитанники чувствовали себя не только объектами, но и субъектами воспитательного процесса, кухню, кладовую и гардероб полностью передали в руки детей. Выбирались староста и дежурные, которые несли личную ответственность, принимали продукты и выдавали их остальным воспитанникам.
- Демократия. Введение остракизма, голосование, путем которого сами воспитанники выявляли наиболее опасных шкидцев. Также само название «республика» было выбрано неслучайно, у школы была собственная символика-гимн и герб. Некоторые вопросы решались совместно с руководством школы, например введение новых уроков. Ученики хотели не отставать от времени, в котором им предстоит жить, и педагоги активно поддерживали их в этом.

Однако иногда в школе происходили революции, называемые бужой. Так, был в школе учитель, который почти не вел уроки, а пел песни и водил детей в театры и кино. Вскоре он стал для воспитанников «своим парнем». Педагогический коллектив тем временем был недоволен и желал прогнать такого педагога, а тот в свою очередь искал защиты в детях. Когда его уволили, разгорелся бунт, который удалось прекратить только Виктору Николаевичу, который, поговорив с учениками, помог им понять, что они хотят учиться и не должны идти на поводу у таких преподавателей. После этого воспитанники признались, что затеяли все это не ради самого педагога, а ради самой идеи [4, с. 83].

В.Н. Сороку-Росинского часто ставят в один ряд с А.С. Макаренко. Последний же, в свою очередь, негативно отзывался о системе ШКИДЫ и называл ее педагогическим провалом [3]. Макаренко также был создателем школы для несовершеннолетних преступников, это учреждение находилось в сельской местности под Харьковом, что ставило его воспитанников в более выгодное положение. Макаренко, как автор «Педагогической поэмы», подходил к школе имени Достоевского с позиции опытного педагога, резко осуждающего романтизацию беспризорщины. Однако система, изображенная в произведении «Ре-

спублика ШКИД», была описана молодыми авторами, которые вовсе не пытались создать монументальный педагогический труд [4, с. 12].

Так, в произведении «Республика ШКИД» было описание ночного пожара, от которого воспитанники спасались бегством. Макаренко отмечал, что не мог представить такого поведения среди своих подопечных. В своей школе они были хозяевами, жили своим трудом и первым же делом бросились бы в огонь спасать свое имущество из горящей школы. Это высказывание не полностью справедливо. Героические поступки были описаны и среди подопечных ШКИДЫ, разве что пожар застал обитателей школы врасплох.

Описывались в произведении также и негативные черты системы воспитания Сороки-Росинского. Например, когда педагог отправил в изолятор на несколько дней мальчика за проступок, который он вовсе не совершал [4, с. 189].

Вклад Сороки-Росинского в педагогическую конфликтологию.

1. Определил возрастные особенности участников конфликтов, расширил представление об особенностях школьных конфликтов трудновоспитуемых учащихся младшего подросткового возраста.

2. Разработал типологию участников конфликтов; классифицировал трудновоспитуемых участников конфликтов: бузотеры; Васьки Буслаевы; истерики; хулиганы.

3. Ввел типологию конфликтов. Выявлены и систематизированы школьные конфликты трудновоспитуемых учащихся: 1) конфликты по поводу учебной деятельности: – протест против нагрузок в физическом воспитании, отсутствие должного прилежания в учебе, протест на требовательного или равнодушного учителя; 2) конфликты по поводу поведения, нарушения дисциплины: споры по поводу распределения обмундирования; буза, примитивные игры между ребятами; восстание, когда ребята громили помещения, ломали вещи, а совершали поджоги; воровство и кутеж вне школы. 3) конфликты отношений между учащимися и между учащимися и педагогами: отрицание личности педагога, хулиганские выходки против учителей, железный закон круговой поруки воровской шайки, конфликты между новичками и учащимися-старжилами [5].

4. Технологии управления конфликтами. Технология преодоления противостояния между учениками и учителями на основе организации уклада школьной жизни: 1. Самостоятельность в обеспечении жизнедеятельности школы под строжайшим контролем взрослых. 2. Взаимные

отчеты педагогов и учащихся. 3. Ведение журнала, «летописи», ведение коллективного дневника школы и доступность журнала для учащихся. 4. Подготовка к будущему квалифицированному труду как содержание внеучебной деятельности, досуга. 5. Организация отчетных мероприятий (учетов) как способ управления чрезмерным возбуждением учащихся. 6. Поддержка инициатив ребят. 7. Вовлечение учащихся в решение проблем школы [5].

Список литературы:

1. Славко, А.А. Детская беспризорность и безнадзорность в России конца 1920-х – начала 1950-х годов: социальный портрет, причины, формы борьбы: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Славко Андрей Александрович – 2011.
2. Числова, С.Н. Педагогическая система В.Н. Сороки-Росинского: Предупреждение и преодоление трудновоспитуемости подростков: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Числова Светлана Николаевна – 2001. 195 с.
3. Макаренко, А.С. Детство и литература / А.С. Макаренко // Педагогические сочинения: В 8 т. Т. 7. Москва, 1986.
4. Республика ШКИД: Повесть / Г. Белых, Л. Пантелеев; вступ. статья С. Маршака. Москва : Издательство АСТ, 2023. 413, [3] с.
5. Буткус, Е.А. Преодоление конфликтов трудновоспитуемых учащихся в педагогическом наследии В.Н. Сорока-Росинского: дис. ... канд. наук: 13.00.01 / Буткус Евгений Альгисович, 2018.

ОСОБЕННОСТИ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ВАСИЛИЯ ФЕДОРОВА

Е.А. Радостева, студентка 2 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *Статья посвящена творчеству поэта Василия Федорова и особенностям его любовной лирики.*

Ключевые слова: *Василий Федоров, русская литература XX века, любовная лирика.*

Федоров Василий Дмитриевич (1918–1984) – советский поэт и писатель, внесший значительный вклад в развитие русской литературы. Во второй половине XX века имя Василия Федорова стало широко известным благодаря его стихам, в которых он затрагивал основные аспекты жизни: добро и зло, жизнь, смерть и любовь. Тема любви в произведениях поэта является основной. Любовь рассматривается им как самое поэтически-возвышенное, чистое и прекрасное чувство, которое является неповторимым и вечным. Любовь – это то, с чего начинается жизнь человека, она составляет суть его существования:

По главной сути
Жизнь проста:
Ее уста...
Его уста...
Она проста
По доброй сути,
Пусть только грудь
Прильнет ко груди
[1, с. 69].

В данном фрагменте применяется устаревшее слово «уста», которое раскрывает глубокое значение поцелуя, способного передать всю суть без необходимости слов. Федоров превозносит женщину, поклоняется ей. Он также упоминает о первой женщине Еве, называя ее «той, первой, изгнанной из рая». В строке: «о, женщина, краса земная» он уравнивает ее с красотой природы, с землей, где все создано для любви.

В стихотворении «Любовь мне – как блистание...» Федоров описывает любовь как звезду, которая светит над миром непрерывно. Он подчеркивает, что любовь вдохновляет на добрые поступки: «Любовь мне – как призвание на добрые дела» [1, с. 73]. По его мнению, любовь всегда побуждает человека к прогрессу и новым открытиям. Он сравнивает чувство любви с основными потребностями человека, подобно жажде и голоду: «Любовь – как жажда истины, как право есть и пить» [1, с. 73]. На основе этого стихотворения существует несколько музыкальных произведений – романсы и лирические песни.

В своем творчестве Василий Федоров уделяет большое внимание теме «любовь и возраст». Она реализована в стихотворениях «Тишина, тишина», «Я шел тропой», «Я целовал твое письмо» и др. В этих стихотворениях автор отвергает нелепое суждение о том, что пожилые люди уже вышли из возраста любви, должны успокоиться и прожить свою жизнь без волнений. Лирический герой Василия Федорова не

страдает и не терпит. Старость не мешает ему испытывать мирские радости. Отсюда и его отношение к жизни: «Я в мир пришел не для страдания, пришел для счастья и любви». Поэт прекрасно понимает, что в молодости и в старости мы по-разному понимаем и чувствуем любовь. К молодым она приходит раньше («Тишина, тишина»). Однако природа не лишает стариков возможности чувствовать любовь и красоту. Это связано с тем, что разрушение романтических отношений в этот период приводит к необратимым последствиям. Мужчина совершает ошибку, расстается с женщиной в преклонном возрасте («Оракул») и пытается все исправить. Однако приходит к выводу, что в жизни ничего нельзя вернуть. После долгих лет жизни женщина уходит от мужа, и мужчине кажется, что это она виновата в том, что «прежней не осталась» («За позднюю весну»).

В стихотворении «Твердишь ты, что расстаться нам пора...» автор активно использует анафору «семь лучших лет» и повторы [1, с. 103], что усиливает эмоциональную нагрузку текста и подчеркивает ключевые моменты стихотворения. Поэт считает, что в молодости распад романтических отношений менее драматичен. В старости же разлука приводит к одиночеству.

Во многих стихотворениях прослеживаются такие мотивы, как одиночество, переживание предательства и несчастной любви. Поэт доказывает в своих стихотворениях то, что шедевры любовной лирики создаются тогда, когда идеалистические побуждения влюбленного сталкиваются с жестокой реальностью, когда он и она расстаются навсегда по причинам одновременно понятным и непостижимым. Одно из таких стихотворений – «В Ленинграде». Это упрек женщине, которая девочкой оказалась в Сибири в суровое время. Жители края дали ей приют, спасли от голодной смерти, и герой стихотворения влюбился в нее, тогда еще юную. Она ответила ему взаимностью. Закончилась война. Она уехала в Ленинград и вышла замуж. А он еще много лет продолжал думать о ней. Он приезжает в город на Неве, чтобы убедиться, что она тоже продолжает его любить. Но ожидания не оправдались. Это была уже совершенно другая женщина, которая променяла любовь на материальные ценности.

В большинстве своих стихотворений, посвященных драме любви, Василий Федоров осуждает женщин. Символичны в этом отношении стихотворения «Неизвестная», «Измена все равно» и «Было все». «Неизвестная» – так называется картина художника И.Н. Крамского. Репродукцию этой картины лирический герой увидел зимой в чайной лавке в

Кулундинской степи. Для него женщина на картине – образец красоты и нравственности. Затем он вспоминает о предавшей его возлюбленной. Стихотворение построено на этой антитезе. В стихотворении «Измена все равно» поэт выражает свои мысли в словах:

Измена даже в помыслах,
Измена все равно!
[1, с. 152].

В стихотворении «Было все» представлена женщина, которая дает клятву, нарушает ее и изменяет мужу. Для лирического героя это большой порок. Однако лирический герой не всегда и не во всем винит женщину. Яркий пример – стихотворение «Дымок свивается в колечки».

Василий Федоров также пишет и о счастливой любви. Он полагает, что счастье любви может быть коротким или долгим, однодневным или на всю жизнь. Таково содержание стихотворения «Ты у меня в гостях была». Женщина, побывавшая у поэта в зимний день, сумела в его сердце оставить след навсегда. Подлинная любовь выше всего, что мешает людям жить и наслаждаться жизнью. Между супругами бывают недопонимания, но они не влияют на взаимную привязанность. Таков смысл стихотворения «Предо мною». Счастливая земная любовь, как считает поэт, не может измеряться деньгами. Она выше всех материальных благ, хотя в наше время любовь все более и более становится любовью по расчету.

Образ идеальной женщины встречается в стихотворениях «Если б я был богом», «О, женщина». В первом поэт он пишет: «Если б я был богом, то знал бы, что творил женщину; если б скульптором, высек ее из белых скал; если б живописцем, – то рисовал бы ее» [1, с. 205]. Однако эта женщина не была ни возлюбленной лирического героя, ни его женой. Это прекрасный плод воображения автора.

Тема любви в лирике Федорова не представлена отдельными стихотворениями. Это целое направление, которое начинается с юношеского творчества и продолжается на протяжении всей жизни. Образ женщины занимает центральное место. Многие стихотворения не имеют названий. В любовной лирике ярко выражены нравственные ценности поэта. Это его моральный кодекс, показывающий, что он ценит в жизни.

Список литературы:

1. Федоров, В.Д. Книга Любви. Москва: Московский рабочий, 1968. 240 с.

**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В ПОВЕСТИ В. КАТАЕВА
«БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ»**

Э.А. Румянцева, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Отечественная филология».

Научный руководитель: О.С. Карандашова – к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.

Аннотация: В статье рассматриваются символические образы в повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий», которые являются важными для понимания философского содержания произведения.

Ключевые слова: В.П. Катаев, символический образ, революция, детская литература.

Повесть В.П. Катаева «Белеет парус одинокий» является ярким отражением периода революции в России. В произведении автор проникновенно и жизненно описывает тяжелые события того времени. В произведении В. Катаева «Белеет парус одинокий» тема революции прослеживается через символы, которые олицетворяют изменения и стремление к свободе. Вся повесть пропитана атмосферой революционных перемен, символы этих изменений присутствуют в каждом описании и событии.

Одним из основных символов, который пронизывает текст, является парус. Валентин Катаев назвал свое произведение «Белеет парус одинокий» неслучайно. Эта строчка взята из стихотворения Лермонтова, который, в свою очередь, позаимствовал ее из стихотворения Бестужева-Марлинского [1]. Парус здесь выступает символом несбыточной и идеальной мечты, а также одиночества. Чем и проникнуто произведение Валентина Катаева «Белеет парус одинокий». Одинокий парус – образ светлый и грустный одновременно.

Пейзаж помогает писателю не только рассказать о месте и времени изображаемых событий, но и глубже понять переживания героев. Так, прощаясь с морем, Петя грустит. Он вспоминает стихотворение Лермонтова:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...

Эти строки раскрывают печальную взволнованность мальчика, его нежелание покинуть полюбившиеся места. Здесь впервые встречается образ паруса. Только в детстве бывают такие яркие ощущения, острота восприятия запаха, цвета, формы окружающих предметов и событий.

Один из главных героев повести «Белеет парус одинокий...», Петя не зря вспомнил эти строки, потому что уверен, что люди, чья жизнь связана с морем, всегда возвращаются к нему.

Второй раз образ паруса встречается в сцене экзамена гимназии, когда Петя переживает новое потрясение и ему очень хочется быть героем, он читает стихотворение «Парус» – это показывает, что новые увлечения, связанные с гимназией, не в силах вытеснить главное, особенное переживание, вызванное историей мятежного броненосца и встречей с беглым матросом.

Третий раз, когда встречается образ паруса – эпизод, когда шаланда под белым парусом уносит матроса Родиона Жукова в далекое море. Гаврик, Петя и Мотя, которые только что помогли матросу скрыться, перелезают через забор в сад и останавливаются за спиной художника, пишущего пейзаж: «Затаив дыхание, они засмотреться, очарованные чудесным возникновением на маленьком холсте целого мира...». Здесь вновь возникает символ – парус. «Дети, тихонько толкая друг друга локтями, долго смотрели то на картину, то на настоящее море, в туманной голубизне которого таял маленький парус дедушкиной шаланды» [1, с. 255].

Шаланда – плоскодонная парусная рыболовная лодка. Шаланда с парусом символизирует романтическую мечту, о подвиге превратилась в деяние, в подвиг.

Для Пети и Гаврика, мечтавших совершить что-то значимое в жизни, лермонтовский «Парус» – символ борьбы и свободы. А море, в котором плывет этот парус, становится символом жизни, судьбы человека в мире других людей. Оно изменчивое и в то же время непредсказуемое, как сама человеческая жизнь. Троекратное повторение «паруса», белеющего в туманном море и строки из стихотворения Лермонтова, – детали, которые подтверждают идею повести.

Даже если рассмотреть самую мелкую деталь, например описание сортов винограда в главе «Беглец», увидим, что она служит целому, что и она закономерна и необходима. «И крупный свет, зеленый «чаус», и

лечебная «шашла», которая в своих медово-розовых пузырьках отражает солнце и ягодки «розового муската», покрытые мутной аметистовой пылью, и светло-зелен продолговатые, глянецвитые «дамские пальчики», и иссиня-черная «изабелла» – все это изобилие, эта зрелая, прозрачная красота символизирует силу, щедрости жизни, и она, эта красота природы, оттеняет уродство социальных отношений – позорную облаву жандармов на матроса-потемкинца, который борется за правду» [3, с. 52].

Еще одним символом является море, которое символизирует неизведанные глубины души, ее трагическую одиночность. Море в произведении приобретает различные значения: то оно прекрасно и обещает свободу, то оно грозно и жестоко, олицетворяя опасности и испытания. Вот таким, например, видит Черное море один из героев «Петя Бачей: «То оно тихое, светло-голубое, в нескольких местах покрытое почти белыми дорожками штиля. То оно ярко-синее, пламенное, сверкающее. То оно играет барашками. То под свежим ветром становится вдруг темно-индиговым, шерстяным, точно его гладят против ворса. То налетает буря, и оно грозно преобразается... Малахитовые доски прибоя размашисто исписанные белыми зигзагами пены, с причудливым громом разбиваются о берег. Эхо звенит бронзой в оглушенном воздухе. Тонкий туман брызг висит кисеей во всю громадную высоту потрясенных обрывов» [1, с. 12].

Волнующееся и бесконечное море, мощь которого противостоит слабости человека, отражает саму суть времени и событий. Автор использует сравнение: море «горело, как магний». Магний – порошок серого цвета, который хорошо горит. Море светилось, полыхало, горело, как пламя. Оно «горело» от лучей утреннего солнца, светилось «грустной голубизной». В этих строках выражается настроение мальчика. Он пришёл попрощаться с морем, так как уезжал с отцом домой. Писатель сравнивает море с пустыней, так как на первый взгляд, такое же бескрайнее и безжизненное, как и пустыня, но вмещающее в себя много тайн и загадок: « Главное очарование моря заключалось в какой-то тайне, которую оно всегда хранило в своих пространствах».

Мы видим, что Петя любил море, любовался им, разгадывал его тайны. Он чувствовал упоение, когда нырял в его волнах. Именно море подарило мальчику запоминающуюся встречу с кораблём – «мятежником» Герой чувствует непреодолимое желание проникнуть во все его тайны.

Рисуя море, Катаев тонко и живописно передает игру его красок «светло-голубое... ярко-синее... темно-индиговое... малахитовое». Он одухотворяет море, наделяя его свойствами живого существа: «На первый взгляд могло показаться, что дно необитаемо. Но стоило хорошенько присмотреться, как в морщинах песка обнаруживалась жизнь» [1, с. 13]. Море может быть ласковым, может сердиться, гневаться. В хорошую погоду оно играет барашками; в шторм – взбаламученные волны волокут и швыряют вдоль берега глянцевитое тело дохлого дельфина.

Такое описание показывает, что писатель был очень внимателен в изображении моря, об умении передавать свои чувства и переживания.

Также в произведении В. Катаева встречается образ иконы. Пространство повести разделено на две части: первая – мир старой, уходящей России, а вторая – мир обездоленных, мир пролетариата и бедных рыбаков.

В мире уходящей России образ иконы рассматривается как святыня. В главе «Погром» образ иконы вызывает в человеке молитвенное обращение к ней. Отец Пети настолько наполнен религиозным просветленным чувством, что готов отдать жизнь за спасение святых ликов, лишь бы не допустить их осквернения. В доме Пети Бачей служанка Дуня выставяла иконы на подоконники лицом на улицу, отец Пети, увидев это, в ярости закричал: «Не смейте! Я вам запрещаю!.. Слышите? Сию же минуту прекратите... Иконы существуют не для этого...» [1, с. 16].

Во втором мире, в мире бедных рыбаков, работающих с утра до ночи за возможность выжить, образ иконы лишается своего религиозно-мистического смысла и предназначения. Икона осмысляется с атеистических позиций, она окрашена в темный тона, мрачные эпитеты «старая, до черноты закопченная», «продолговатое кофейное пятно», «жуткое, киевское письмо» создают образ не светлый, не молитвенный, а скорее, наоборот, икона действительно напоминает собой не спасительный чудотворный образ, а обычную «согнутую от времени темную доску».

Автор высмеивает веру прожившего жизнь рыбаке в чудодейственную помощь иконы: «но чем старше становился деле, тем меньше было толку и от святого». » [1, с. 25]. Катаев хочет донести, что никого чуда не произошло, а были лишь тяжелая жизнь и непосильная работа.

Также В. Катаев неслучайно использует при описании большого дедушки образ васильков, который сопряжен с символами вечной жиз-

ни и смерти: «Больной не спал. Ослабевший от ночного пота, он неподвижно лежал на спине, глядя живыми, сознательными глазами на образ чудотворца с пучком свежих васильков, заткнутых за согнутую от времени темную доску» [1, с. 50]. Если мы обратимся к народному мифопоэтическому сознанию, к народной символике древнерусской культуры, то обнаружим следующую интерпретацию мифопоэтического образа цветка – василька, принятую в русской народной традиции: «В легендах и преданиях это символ любви, бессмертия, семейного счастья» [6]. Там же находим, что «этими цветами окуривали больных, цветы клали в гроб» [6]. Известно, что васильками украшали кресты в церквях, клали за иконы. Мотивы святости и мученичества возникают в конце повести и сопровождают образ дедушки. Цветок-василек в повести, таким образом, вызывает следующие аллюзии: святость, бессмертие, вечность. Описание смерти дедушки противоречит и образу лермонтовского паруса, и героике потемкинской эпопеи, и тому пафосу революционной борьбы, которым пронизано все произведение.

Таким образом, значительную роль В.П. Катаев в своей повести отводит символике, благодаря которой читатель понимает философское содержание повести. Эта повесть заставляет задуматься о важности мира и детства. Катаев не оставляет равнодушным, его слова воплощают в себе стремление к светлому и мудрому будущему.

Список литературы

1. Катаев, В.П. Белеет парус одинокий. Москва: Амфора, 2011. 256 с.
2. Бочко, Л., Размаев, М. Красный парус Валентина Катаева [текст: электронный ресурс] // вестник бури. URL: <http://vestnikburi.com/krasnyiy-parus-valentina-kataeva> [Заглавие с экрана. Дата обращения: 02.05.2024].
3. Брайнина, Б. Валентин Катаев: Очерк творчества. Москва, 1960.
4. Панова, Е.П. Образ иконы в повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий» // Учёные записки Новгородского государственного университета. 2021. № 3 (36). С. 295–298.
5. Сидельникова, Т. Валентин Катаев: Очерк жизни и творчества. Москва, 1957.
6. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии [текст: электронный] // Iknigi.net: электронная библиотека [сайт]. URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-kononenko/85803-enciklopediya-slavjanskoy-kultury-pismennosti-i-mifologii-aleksey-kononenko/read/page-47.html> [заглавие с экрана. Дата обращения: 02.05.2024].

**ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
ЭММЫ МОШКОВСКОЙ**

И.Е. Рыбина, студентка 3 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *статья посвящена творчеству поэтессы и прозаика Эммы Мошковской и акцентирует внимание на её индивидуальности среди детских поэтов.*

Ключевые слова: *Эмма Мошковская, русская литература XX века, детская поэзия.*

В современном литературном мире особое место занимает детская поэзия, которая не только развлекает и учит детей, но и оказывает значительное влияние на их воспитание и развитие. Одной из ярких представительниц детской поэзии, чьи произведения занимают почетное место в сердцах маленьких читателей, является Эмма Мошковская.

С.Я. Маршак отзывался о ней так: «У неё есть то главное, что нужно детскому поэту, – подлинная, а не наигранная весёлость, поэтическое воображение, музыкальность, умение играть с детьми, не подлаживаясь к ним» [1].

«Эмма Эфраимовна Мошковская (1926–1981). По образованию оперная и камерная певица. По окончании Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, работала на севере страны по контракту с Архангельской филармонией, затем хоре-студии при Московской консерватории. Но в свободное от учёбы и работы время сочиняла посвящённым различным датам стихи для стенгазеты, дружеские поздравления и эпиграммы, песни, которые распевала под гитару. Эти опыты приобретали всё более совершенные формы, и в конечном итоге именно сочинительство стало её призванием» [2].

Эмма Мошковская нередко подчёркивала, что её поэзия – своеобразная форма самовыражения, что пишет она не для детей, а о себе, передаёт собственное ощущение мира благодаря нерастраченной эмоциональной памяти детства. В отличие от многих поэтов, воссоздающих в поэтической форме воспоминания и ощущения детства, Мошковская и чувствовала с детской непосредственностью, а её стихи становились

своеобразным лирическим дневником. Сугубое детское чувство жизни, уникальный дар перевоплощения в ребёнка с его специфическим восприятием мира – отличительная черта творчества Эммы Мошковской, которую не случайно считают создательницей психологической детской лирики [1].

Стихотворение «*Жил на свете один человечек*» даёт наиболее полное представление о провозглашаемом автором принципе взаимоотношений с миром. Нашедший *двенадцать дощечек* герой строит себе домик, начиная с крылечка – «чтобы каждый войти к нему мог», но досок только на крылечко и хватает. Однако это не беда:

Небо крышу ему подарило,
И стеной был кудрявый лесок <...>
По утрам к нему солнце входило,
Выпивало росистый квасок <...>
И пришли к нему птицы и звери,
Майский жук заглянул на часок... [3]

Поэтому переживания: «*К сожаленью, тому человечку / Не хватило на стены досок*» сменяются утверждением: «*Хорошо, что на крепкие двери / Не хватило на двери досок!*» [2].

Эмоциональная палитра стихотворений Эммы Мошковской удивительно богата глубоким содержанием и умением затрагивать сердца читателей. Так, в стихотворении «*Я маму мою обидел*» психологически достоверно передано чувство непоправимости сделанного и желание найти выход из ситуации, которая кажется безвыходной для ребенка, – покинуть дом и *отправиться «в тайгу»*:

И буду я главный начальник,
И буду я с бородой,
И буду всегда печальный
И молчаливый такой... [3]

Эмма Мошковская в своих стихах с глубокой интуицией отображает психологию детства, не пытаясь её рассматривать с позиций взрослого, а погружая читателя в мироощущение малыша с его бесконечной воображаемостью, быстрыми сменами эмоций и склонностью к преувеличению радости и страданий.

В поэтическом стиле Мошковской особое внимание уделяется точному воспроизведению детской речи и мышления, что проявляется в простоте словарного состава и использовании глаголов и существительных. Грамматическая структура текстов приближена к разговорной речи.

Стихотворения Мошковой часто характеризуются минимальным повествованием, которое легко уступает место динамике переживаний лирического героя, делая их, несмотря на внешнюю простоту и лаконичность, чрезвычайно богатыми в смысловом и эмоциональном отношении.

Творчество Эммы Мошковой свободно от навязчивой назидательности, однако оно содержит глубокие педагогические смыслы, такие как доброта, честность, чуткость и совесть, которые свойственны её героям. Этические аспекты в её работах гармонично сочетаются с эстетическими, а моральное содержание выражается не прямо, а через аллегории. Легкий юмор, пронизывающий поэзию, избавляет её от излишнего пафоса:

Я ушёл в свою обиду
И сказал, что я не выйду.
Вот не выйду никогда!
Буду жить в ней все года! <...>
Я в обиде
Съел пирог
и в обиде
я прилёг,
и проспал в ней два часа.
Открываю я глаза...
А она куда-то делась!
Но искать
не захотелось [3].

Поэтические произведения Эммы Мошковой музыкальны, ритмичны, динамичны и одновременно созерцательны, в них лирика и непосредственность чувств легко соединяются с мудростью и философией. В этом и заключается творческая индивидуальность автора.

Список литературы:

1. Кузнецова, Н.И., Мещерякова, М.И. Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь. Москва: Флинта; Наука, 1997. С. 295–297.
2. Зиман, Л.Я. Дом без дверей // Дошкольное воспитание. 2021. №3. С. 27.
3. Эмма Мошковая – стихи [текст: электронный] // Информационно-гуманитарный портал «Культура.РФ» [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/literature/poems/author-emmamoshkovskaya> (дата обращения: 11.04.2024).

**СОЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА**

*А.Р. Садыков, студент 2 курса специальности
«Литературное творчество».*

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *статья посвящена творчеству советского прозаика и драматурга Александра Вампилова и акцентирует внимание на социальной проблематике, в частности на теме быта и семьи, в пьесах «Старший сын», «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске».*

Ключевые слова: *Александр Вампилов, тема быта, тема семьи, драматургия, русский театр.*

Советский драматург Александр Вампилов в своём творчестве описывает людей, живущих в провинции. Автора интересовали прежде всего отношения и быт обыкновенных людей. Провинциальный быт в произведениях Вампилова изображается, с одной стороны, как объект иронии и сатиры, что связано с духовными и эстетическими недостатками героев, а с другой стороны, быт обладает своеобразной атмосферой, которая заставляет героев задумываться. С темой быта переплетается и тема семьи. Собственно, тема дома и родственных уз в пьесах А. Вампилова имеет два варианта воплощения: люди мечтают об обретении дома и его ищут его; люди несовместимы с домом. Эти варианты могут сочетаться. Далее под социальной проблематикой будет пониматься тема быта и семьи.

Пьеса «Старший сын», написанная в 1967 году, построена на семейно-бытовой проблеме. Владимир Бусыгин и Семен Севостьянов (Сильва) – молодые люди, опоздавшие на электричку. Они пытаются найти ночлег и решают воспользоваться доверчивостью семьи Сарафановых. Владимир называет себя внебрачным сыном главы семейства. Особую бытовую достоверность придаёт то, что последующие события кажутся случайными по отношению к повседневной жизни Сарафановых. Бусыгин видит настоящую теплоту семейных отношений, и его затягивает к ним в силу духовной близости. Герою всё труднее и труднее становится признаться в своём обмане. После признания отец

семейства говорит: «То, что случилось, – все это ничего не меняет. Володя, подойди сюда... Что бы там ни было, а я считаю тебя своим сыном. (Всем троим.) Вы мои дети, потому что я люблю вас. Плох я или хорош, но я вас люблю, а это самое главное...» [1].

Название пьесы наиболее удачное, ведь Бусыгин хорошо справляется с ролью старшего сына и брата. Он помог детям Сарафанова понять, как много значит для них отец, воспитавший обоих без матери, бросившей семью. Вампилов создаёт (почти) библейское святое семейство Сарафановых, перерастающее рамки кровного родства и фамильного древа. Образ блаженного Сарафанова источает те невидимые центростремительные силы, которые связывают героев воедино, порождая образ большой и дружной единой семьи. Вампилов делает в «Старшем сыне» основной тему семьи как рода, замкнутой от мира общности людей, видящих действительность сквозь призму единого для них чувства, не просто сходно мыслящих, а наследующих определенный тип мышления. В пьесе показано формирование родовой утопии, в которой человек обретает гармонию с собой и со своим малым миром, надежно отгороженным от внешнего холода.

В пьесе «Утиная охота», написанной в 1967 году, бытовая обстановка выглядит почти стерильной, заведомо огражденной от случайностей и неожиданностей жизни. Более того, быт в пьесе выглядит омертвевшим. Он словно отделен завесой от читателя. Можно утверждать, мир вещей и быта в «Утиной охоте» условный, что особенно заметно в городском жилище Зилова и Галины.

В процессе развития пьесы интерьер остаётся нераскрытым и не описанным, за исключением нескольких ключевых элементов, которые помогают понять образ Зилова и его воспоминания. Эти элементы включают венок, телефон, фотографию Зилова на охоте, его охотничьи принадлежности и плюшевого кота. Зилов и Галина переезжают в свою первую квартиру, надеясь улучшить свою жизнь. Однако новое жильё не становится для них настоящим домом. Садовая скамейка, принесённая на новоселье, кажется им такой же комфортной, как скамейка в парке, а отсутствие мебели вызывает неудобства. Саяпин представляет себе обстановку квартиры, дополняя её недостающими элементами, такими как телевизор, диван и холодильник. Однако его воображение ограничено обычным, типовым жизненным укладом. Окно и дождь становятся важными элементами пьесы, символизируя границу между бытовой жизнью и жизнью вне быта. Охота, с одной стороны, пред-

ставляет природу, свободу и нравственное очищение, но, с другой стороны, это символ убийства, узаконенного цивилизацией. Жизнь героев становится всё более пустой, теряет свою подлинность и теплоту. Этот процесс превращения живого в неживое неумолим и отражает основную идею пьесы.

В последней законченной пьесе «Прошлым летом в Чулимске» 1971 года перед читателем предстает мир самой что ни на есть глухомани – затерявшийся в тайге поселок Чулимск. Быт для автора становится источником постоянного, мощного драматизма. Чулимск – заштатный районный центр, где все знают друг друга и все друг о друге. В этом тихом лесном месте одновременно царит безмятежность и происходят значительные события. Жизнь этого места нарушается столкновением двух противоположных сил: традиционного уклада и современности. Эта драма не выражается в явной форме, но оказывает не менее сильное воздействие на людей, чем личные драмы каждого из них. В Дом культуры привозят один и тот же фильм, а до ближайшей танцплощадки идти пешком пять-семь километров. Молодежь уезжает в крупные города, так как в Чулимске нечем заниматься. Например, старшие сестры Валентины давно уехали из глуши. Помигалов же не хочет, чтобы его дочь уехала вслед за сестрами, поэтому говорит: «Об городе не мечтай. Помни: пока я жив, твой дом здесь. Вот он стоит. Советская, тридцать четыре» [2]. Отец любит Валентину, но не берет в расчет ее желания. Он считает, что девушке будет лучше прожить всю жизнь в глуши и заниматься хозяйством и работой. Вампилов акцентирует внимание на образах дома и палисадника, которые тесно связаны и дополняют друг друга. Этот дом был построен купцом, которому предсказали, что он проживёт столько лет, сколько будет продолжаться строительство. Валентина также постоянно ремонтирует палисадник, который часто ломают посетители чайной. Палисадник – это метафора. Несмотря на то, что герои произведения ломают забор, то есть лишают счастья Валентину, она все равно не сдаётся, чинит его и верит в лучшее. Понятие «дома» приобретает глубокий нравственный и философский смысл, сохраняя при этом своё конкретное значение. Как верно отмечает в своей статье Сергей Моторин: «В бытописании «Чулимска» Вампилов передаёт ту нравственную напряженность, которую он увидел не только в существовании отдельной личности, но и в бытии огромного социального пласта и, увидев, соотнес с драмой конкретного единичного человека, оказавшегося в кризисной ситуации, предполагающей необходимость сделать выбор» [3].

Подводя итог, стоит отметить, что быт и семья играют важную роль в произведениях Александра Вампилова. Он продолжил традицию русского театра и русской драматургии (в частности, Чехова) с ее открытыми финалами, с глубоким проникновением во внутренний мир человека. Но автор сумел в своем творчестве проявить яркую индивидуальность, новаторство в создании образа современного героя. Именно поэтому произведения драматурга пользуются большой популярностью у театральных и кинорежиссеров.

Список литературы:

1. Вампилов, А. Старший сын [текст: электронный] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова [сайт]. URL: http://lib.ru/PXESY/WAMPILOW/vampilov1_1.txt (дата обращения: 13.05.2024).
2. Вампилов, А. Прошлым летом в Чулимске [текст: электронный] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова [сайт]. URL: http://lib.ru/PXESY/WAMPILOW/vampilov1_2.txt (дата обращения: 13.05.2024).
2. Моторин, С.Н. Социальная проблематика в драматургии А. Вампилова [текст: электронный] // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. 2008. №18. ; Cyberleninka: научная электронная библиотека открытого доступа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-problematika-v-dramaturgii-a-vampilova> (дата обращения: 15.05.2024).

ОСОБЕННОСТИ НОВЕЙШИХ КИНОВЕРСИЙ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

*А.А. Солянина, студентка 4 курса направления
«Издательское дело».*

*Научный руководитель: С.Ю. Николаева –
д. филол. н., профессор, заведующая кафедрой
филологических основ издательского дела и ли-
тературного творчества.*

Аннотация: в статье рассмотрены новейшие экранизации романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», проанализировано состояние кинематографа в период их создания, выявлены основные особенности сюжета и приемы режиссуры.

Ключевые слова: *экранизация, Ю. Кара, В. Бортко, М. Локшин, М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита».*

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и по сей день считают визитной карточкой русской литературы. Текст знакового романа отличается многогранностью и неисчислимым количеством загадок, которые до сих пор остаются неразгаданными. Кажется невозможным перевести на язык кино полотно хитросплетений сюжетных линий, убедительно передать фантастическую составляющую романа, создать похожие и в то же время актуальные и оригинальные образы столь большого количества персонажей. Даже если умалчивать о мистической стороне – странные случаи во время съемочного процесса, проблемы со здоровьем у актеров – для создания по-настоящему качественной экранизации понадобится большой бюджет и большой творческий потенциал всех участников проекта, готовых скрупулезно работать над мельчайшими деталями, создавая киномир Булгакова. Многие отважные режиссеры и сценаристы решались прикоснуться к сложнейшему тексту и показать свое видение романа. Однако мало у кого эта попытка окончилась удачей.

Творческие люди – художники, театральные постановщики, сценаристы, сценаристы и режиссеры – стараются взглянуть на это произведение под новым, никому до той поры не известным, углом. Но при этом часто в своих интерпретациях эти люди отдают дань уважения коллегам-предшественникам, делают отсылки на их работы. В адаптациях встречаются упоминания более ранних произведений Булгакова: будь то персонаж из другой книги, неожиданно появившийся в сюжете «Мастера и Маргариты», или же поворот сюжета, знакомый нам по другому тексту. Часто режиссеры пробуют не только выразить в адаптации свой творческий взгляд, но и показать современную Булгакову эпоху, взаимодействие художественного текста с которой приводит к переосмыслению и переоценке романа в глазах тех поколений, которые к этой адаптации обращаются. Текст романа стимулирует поиск смыслов, которые отвечают духовным потребностям современников в той или иной интерпретации романа.

Первым российским режиссером, которому удалось снять полномасштабную экранизацию романа Булгакова, стал Юрий Кара. К концу 1980-х годов он стал известен за счет громких фильмов перестройки: «Завтра была война», «Воры в законе» и «Пирсы Валтасара, или Ночь со Сталиным». Он славился умением работать со сложным литературным

текстом и смелыми высказываниями в сторону отечественной истории. Первые трудности начались уже на этапе планирования экранизации. В то время над проектом по «Мастеру и Маргарите» работал Элем Климов, поэтому, когда Кара озвучил свои идеи Госкино и стал искать актеров, столкнулся с непониманием. Госкино уже утвердило заявку Климова, поэтому заявку Кары отклонило. Актерам такое соперничество показалось несправедливым. Но финансирование все-таки нашлось, начались съемки фильма с претензией на создание кинокартины, которая сможет стать конкурентом не только на отечественном, но и на зарубежном кинорынке. Съемка заняла несколько лет: ершалаимские главы были сняты в Израиле, а московские – в Москве. Среди актерского состава можно выделить Валентина Гафта (Воланд), Михаила Ульянова (Пилат), Николая Бурляева (Иешуа) и Анастасию Вертинскую (Маргарита). Кара старался снимать в местах, описанных Булгаковым в романе. Из-за проблем с авторским правом и разногласия с продюсером срок выхода кинокартины задержали на целых 17 лет.

В начало фильма Кара вводит эпизод из первой редакции романа, где Воланд просит Ивана Бездомного растоптать нарисованный на песке лик Иисуса Христа. В сцене с приходом Левия Матвея к Воланду Матвей передает приказ Иешуа, в то время как в романе Булгакова Иешуа именно просил, а не приказывал. В сцене бала у сатаны среди гостей присутствуют политические деятели: Петр I, Наполеон, Ленин, Сталин и др. В начале 1990-х в кинематографе отражалось состояние неустойчивости, некоего опасения, страха перед наступающим временем, какое-то магическое напряжение ожидания, предчувствия катастрофы [1]. Такая политизация текста, с одной стороны, уводит от глубинного смысла и придает фильму несколько поверхностный и временный характер, но с другой – служит свидетельством эпохи и в очередной раз доказывает цикличность истории. Поэтому фильм считают устаревшим: он был создан для конкретной исторической ситуации и, следовательно, потерял значительную часть замысла, когда вышел в прокат спустя большой промежуток времени.

Чтобы подчеркнуть одну из важнейших мыслей романа – «Рукописи не горят» – Кара использует старейший прием обратной киносъемки: сожженная книга на глазах зрителя восстает из огня, ее обгоревшие страницы восстанавливаются вместе с названием фильма – «Мастер и Маргарита». Кризис кинематографа 1990-х привел к слабому развитию компьютерной графики, поэтому режиссер отказался от спецэффектов: многие сверхъестественные детали бала сатаны были убраны, исчезла

также невидимость Маргариты по время полета. Отказ от эффектов, которые могли разрушить ткань романа, позволил фильму остаться цельным в сочетании разных стилей.

После тяжелых 1990-х нулевые стали периодом нормализации. В кинокартинах этого времени часто встречаются религиозные мотивы, связанные с восстановлением духовной жизни страны (передача помещений верующим, восстановление заброшенных монастырей и храмов) [2]. Религиозная концепция «Мастера и Маргариты» – тема веры и религии – созвучна с настроением эпохи. В 2005 году выходит телесериал В. Бортко по «Мастеру и Маргарите» вслед за экранизацией «Собачьего сердца» того же режиссера. Актерский состав был звездным: Воланд – Олег Басилашвили, Маргарита – Анна Ковальчук, Коровьев – Александр Абдулов, Понтий Пилат – Кирилл Лавров, Иешуа – Сергей Безруков (он же озвучил мастера, сыгранного театральным актером Александром Галибиным), Бездомный – Владислав Галкин. Бортко стремился к подробнейшей адаптации: текст романа воспроизведен дословно. Но не обошлось без нововведений: Бортко вводит в повествование Человека во френче, который ведет расследование дела шайки гипнотизеров. Этот персонаж был в первой редакции романа, но затем листы с его описанием были утеряны или не включены в текст автором умышленно.

Для отображения пространственно-временных характеристик Бортко применил разнообразные техники цветокоррекции и монтажные склейки. Например, визуальный прием, состоящий в смене кадров оттенка сепии на цветные кадры. Эффект сепии применяется во всех сценах, демонстрирующих Москву 1930-х годов, в то время как цветные кадры используются в мистических эпизодах (отсечение головы Берлиоза, сеанс черной магии в Варьете, визит буфетчика в квартиру № 50). Все сцены в Иершалаиме (с доминированием желтых тонов) и история Мастера и Маргариты сняты в цвете, что указывает на их особую важность для всей истории. Например, когда Мастер рассказывает Ивану Бездомному свою историю, изображение на экране монохромное, уже не сепия, но черно-белое. Черная комната, серое лицо Мастера и белый лунный свет добавляют психологический оттенок ситуации – Мастер потерял жизненный смысл, его взгляд на мир пропитан черным цветом: герой отворачивается от своего собеседника и долго смотрит на луну, при этом его рассказ уже показан в цвете.

Режиссерские приемы более разнообразны, по сравнению с экранизацией Ю. Кары. «Нехорошая» квартира увеличивается на экране за

счет использования чередования крупных и общих планов, монтажных переходов-затемнений и спецэффектов (например, замена заднего плана через монтажный переход «разбившееся изображение»), широкоугольного объектива, искажающего перспективу, изменения масштаба декораций, игры актеров (изумленный взгляд Маргариты). Съемки голландским углом показывают душевные волнения Маргариты во время бала.

Только в середине 2000-х началось образование нового полноценного кинорынка России [3]. В последние годы возрос интерес к отечественному кино, особенно основанному на исторических событиях или классической литературе. В январе 2024 года вышла мистическая драма М. Локшина «Мастер и Маргарита», которая при бюджете в 1,2 млрд рублей уже в первые две недели проката собрала более 1 млрд. Главные роли исполнили Август Диль, Евгений Цыганов, Юлия Снигирь, Клас Банг, Юрий Колокольников, Алексей Розин и Полина Ауг.

В новом фильме используется сценарный ход итало-югославской экранизации А. Петровича (1972): сюжет о Понтии Пилате перенесен в пьесу, постановку которой внезапно запрещают, и эта деталь становится основой, вокруг которой разворачиваются дальнейшие события. Если в романе главного героя нет, то в фильмах Петровича и Локшина им становится Мастер. В фильме 2024 года остается традиционное для романа Булгакова триединство сюжетных линий, однако сами линии изменены. Первая – современность, Мастер пишет в психиатрической больнице книгу «Мастер и Маргарита». Вторая – мистическая история Мастера, знакомство с Воландом, рассказ Ивана Бездомного о нечистой силе. Третья – история о Понтии Пилате. Фильм все время ставит под сомнение существование Воланда: в первой сюжетной линии он именно иностранец, с которым беседует Мастер и постепенно сходит с ума, а Воландом он становится уже в романе Мастера.

В ходе работы над фильмом художники-постановщики обратились к постконструктивизму как ключевому визуальному компоненту истории. К работе над кинопроектом была привлечена А. Селиванова – активный исследователь советской архитектуры, в частности постконструктивизма 1930-х годов. В результате визуально фильм сфокусирован на очень узком периоде советской архитектуры, на 1931–1935 годах, когда был проведен конкурс на лучший проект Дворца Советов и принят новый генплан Москвы [4]. Неосуществленные грандиозные планы «построили» в пространстве фильма. Идея изобразить Москву как большую стройку коммунизма повлекла за собой образ раскопан-

ных улиц. В передаче мистической составляющей постановщики использовали теорию Пуанкаре о пятом измерении.

Атмосфера романа достигается посредством акцента на красном и зеленом цветах. Глубокий винный цвет как трагический взгляд на эпоху и оттенки болотного как контраст и символ робкой надежды. Красный цвет является основой цветового строя романа «Мастер и Маргарита», продолжая традиционное для творчества Булгакова сочетание «черный – белый – красный» [5]. Красный символизирует человека, его жизнь и грехи. Зеленый присутствует в романе как цвет глаз Маргариты, Ивана Бездомного и Геллы, а также одного глаза Воланда. Часто зеленый цвет связывается с inferнальной природой персонажей или предстоящих событий. Например, билеты на представление Воланда в варьете были напечатаны на зеленой бумаге, а перед появлением Воланда на Патриарших Булгаков делает акцент на зеленеющих липах.

Рассмотренные в данной статье фильмы стали экспериментальной площадкой, на которой воплотились сюжеты и мотивы не только романа «Мастер и Маргарита», но и многих других литературных произведений Булгакова. Однако именно литературная основа «Мастера и Маргариты» наиболее кинематографична, удобна для визуальной интерпретации. Для произведений кинематографа, снятых по роману Булгакова, является характерным кольцевой сюжет. Такая структура дает автору возможность усиливать центральный образ сцены [6], а также, позволяя зрителю мысленно сопоставлять, сравнивать героев, сцены, образы, мягко подводит к развязке главных сюжетных линий [6]. Следом за произведением Булгакова экранизации романа наполняются смелой ярких зрелищных планов, оставаясь в ритме и направлении мысли, которые задал автор. Таким образом, режиссеры делают акценты на основные мысли «Мастера и Маргариты», утверждая умозаключения писателя и напоминая о них зрителям.

Список литературы:

1. Москвина-Яценко, Т.В. Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые / ред.: И. Исмаилова, И. Измайлова, Е. Уварова; худож.: Р. Сафиуллин; НИИ киноискусства ВГИК, СК РФ. Москва: Бьорк, 2017. 578 с.
2. Зайцева, Л.А. Российский кинематограф 90-х в поисках зрителя: учебное пособие / Зайцева Л.А. Москва: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2018. 193 с.

3. Ефимов, А.В. Текущее состояние отечественной киноиндустрии и перспективы ее развития / А.В. Ефимов // Фундаментальные научные исследования: сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса, Санкт-Петербург, 29 февраля 2020 года. Санкт-Петербург: ЕНМЦ «Мультидисциплинарные исследования», 2020. С. 70–74.
4. Фантазии и факты: как строили Москву для «Мастера и Маргариты» [текст: электронный] // The Art Newspaper Russia [сайт]. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240209-leju/> (дата обращения: 01.04.2024).
5. Юшкина, Е.А. Поэтика цвета и света в прозе М.А. Булгакова: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Волгоград, 2008. 32 с.
6. Тарасов, А.В. Кинематограф М. А. Булгакова. К проблеме кинематографичности художественного мышления писателя: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. Ярославль, 2006. 24 с.

ЭКЗОТИЗМЫ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ДВОЕМИРИЯ В КНИГЕ СТИХОВ Н. ГУМИЛЁВА «ШАТЁР»

*И.Д. Тихонова, студентка II курса бакалавриата, направление «Отечественная филология»
Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** В статье рассматривается экзотическая лексика в книге стихов Николая Гумилёва «Шатёр». Внимание обращено на функционирование экзотизмов в тех стихотворениях, которые раскрывают тему «африканского рая» в творчестве поэта. Использование экзотизмов – один из способов создания другой реальности.*

***Ключевые слова:** экзотизмы, поэзия Серебряного века, Гумилев, двоемирие, функционирование экзотизмов в поэтическом тексте.*

Экзотику как одну из главных тем лирики Гумилёва выделяли ещё при его жизни. Критики-современники в своих статьях либо хвалили эту черту творчества Гумилёва, либо, наоборот, упрекали его в излиш-

ней экзотичности и романтическом влечении к другим странам. Гумилёв действительно на протяжении всего своего творчества возвращался к теме экзотики, переносился в неизведанную Африку, описывал таинственный Восток.

Чтобы воссоздать образ другой страны, Гумилёв использовал и особую лексику, которую в лингвистике принято называть экзотизмами. Основная их функция – создание местного колорита. По словарю Жеребило, экзотизмы – это заимствованные из чужих языков слова, входящие в безэквивалентную лексику, обозначающие свойственные чужим народам и странам реалии, не столько раскрывающие чужую культуру, сколько символизирующие ее [4]. Это важно в контексте лирики Гумилёва, так как экзотизмы в его стихотворениях часто используются не для того, чтобы достоверно описать быт, культуру чужих народов, а для конструирования особого *образа* другой страны, для создания атмосферы чужой реальности. Например: «Точно дивная фата-моргана, // Виден город у ночи в плену, // Над мечтью султана Гассана // Минарет протыкает луну» [3, 304].

Особенно много экзотизмов можно обнаружить в книге стихов «Шатёр» [3]. В ревельское издание книги, которое принято считать окончательным, вошли 16 стихотворений, и экзотизмы есть во всех из них. Если не считать названий стихотворений, то общее количество экзотизмов в этих стихотворениях равно 72 (с повторами). Самую многочисленную среди них группу составляют топонимы: их 23.

Подробнее рассмотрим стихотворение «Замбези» [там же, 327–328], в котором встречаются экзотизмы из разных семантических групп, и попробуем выяснить функцию их употребления не только в этом стихотворении, но и во всём сборнике.

Это стихотворение можно отнести к ролевой лирике: поэт использует маску воина, потомка Дингаана (названного в тексте Динганом), могучего и сильного, не боящегося никого, кроме слона – единственного существа, которое в Замбези сильнее воина-зулуса.

Если рассматривать структуру стихотворения, то в первых трёх строфах делается зарисовка пейзажа, пространство постепенно сужается: сначала мы видим валы на море, потом молнии в небе, затем – влажная от дождя скала и наконец появляется герой стихотворения – «воин зулус». В этих трёх строфах два экзотизма: топоним Замбези и этноним зулус; на первый взгляд они имеют чисто номинативную функцию.

Далее стихотворение представляет собой песню воина, а именно – его рассказ о себе. И с этого момента начинается сложность в определе-

нии пространства и времени. В начале стихотворения они обозначены: это Замбези, ночь в грозу; с началом же песни зулуса уже не ясно, где и когда происходит действие. Воин «дремал в заповедном краале», где чуть позже победил льва и с тех пор стал избранником «духов тумана» – истинным «разрушителем, убийцей и львом». Воин уже тридцать лет блуждает по лесу, но это указание на возраст не добавляет конкретики в хронотоп стихотворения, так как неизвестно, от какого момента идёт отсчёт. Итак, нам неизвестно, как долго живёт воин, где находится этот лес, по которому он блуждает, неизвестно его имя.

Обратимся к экзотизмам. Всего в стихотворении их шесть, два из них – антропонимы, это Динган и Чака – единокровные братья, оба в разное время бывшие королями зулусов. В стихотворении несколько раз подчёркивается родство воина с ними: духи тумана говорят, что он «достойный потомок Дингана», сам себя воин идентифицирует как сына Дингана. Дингаан (или Дингане) – реально существовавшая личность, король зулусов в 1828–1840 годах. Но у исторического Дингана не было детей. Конечно, «потомок» и «сын» не обязательно должен быть именно сыном, то есть потомком в первом поколении. Слово «сын» может означать и просто родство, вне зависимости от степени его близости; это может быть и указанием на то, что воин из одного с Дингааном племени. Вернёмся к этому вопросу чуть позже, а пока рассмотрим и другие экзотизмы.

К группе этнонимов, кроме зулусов, относится ещё и «буры» – это африканский субэтнос, потомки голландских колонистов. Следующий экзотизм – крааль. Это тип поселения у скотоводческих африканских племён, представляющий собой хижины, расположенные по кругу, в центре которого образуется площадь, куда на ночь загоняют скот. Воин-зулус дремал в этом краале, пока не услышал рык льва. Крааль описан эпитетом «заповедный»; это слово, по словарю Ожегова, имеет три значения:

1. Неприкосновенный, запретный. 3. лес. Заповедное озеро.
2. Хранимый в тайне, заветный. Заповедные мысли.
3. Относящийся к работе заповедников, к их организации. Организация заповедного дела [5].

Нам представляется, что в стихотворении это слово употреблено во втором значении – заветный. Тогда крааль – это не просто поселение у африканских народов, это нечто «чужое», *не от мира сего*.

Следующий экзотизм – ассагай, это холодное оружие, разновидность копья, его ввели как вооружение зулусов те же самые Чака и Дингаан.

Итак, если продолжать рассматривать пространство и время стихотворения, то перед нами двойственная картина. С одной стороны, они довольно чётко обозначены: это Африка, Замбези, дождливая ночь в джунглях; время определить несколько труднее, но можно предположить, что действие не может происходить раньше 1840, так как именно в этом году был убит исторический Дингаан. Тридцать лет воин-зулус блуждает по джунглям, и, если предположить, что отсчёт начался после смерти Дингаана, то год будет 1870. И хотя хронотоп осложнён тем, что воин поёт песню о своём прошлом, которое длилось на протяжении этих тридцати лет, здесь не возникает трудностей с определением пространства-времени.

Однако, с другой стороны, всё не так просто. Мы уже указали на то, что «заповедный крааль» в значении «заветный» – это место, не принадлежащее нашему миру, а также упомянули, что у реального Дингаана не было детей, то есть воин-зулус не может быть его сыном. Тогда, несмотря на довольно чёткие пространственно-временные указания, мы можем сделать вывод, что в тексте развёртывается другая реальность, вымышленная. Замбези, дождливая ночь, скала и воин-зулус, поющий свою песню – это явления реальной действительности. Всё, о чём поёт воин, – уже ей не является. В статье Майкла Баскера «Далёкое озеро Чад» Николая Гумилёва» говорится о том, что в нескольких произведениях Гумилёва разрабатывается своего рода миф об «африканском рае», и мы предположим, что и в этом тексте имеет место тот самый миф [1].

Тогда вся песня воина-зулуса – это рассказ о неведомой стране, «заповедном краале», который является копией реального мира, но отличается от него. И экзотизмы становятся не просто средством создания местного колорита, а способом конструирования чужого пространства. Здесь важную роль играет фонетика. Замбези, крааль, ассагай, Динган – это слова, обретающие смысл в контексте, но их внутренняя форма остаётся затемнённой, даже если при чтении текста становится ясно, что Динган – имя, а ассагай – оружие.

Звук имеет только план выражения, он не обладает семантикой. Однако в художественном тексте фонетический уровень является важным для понимания, и мы видим это на примере данного текста. Экзотизмы чужды принимающему языку, и их семантика не ясна, поэтому на первый план выходит как раз эта неясность, «туманность» смысла: отсутствие семантики заменяет собой семантику [2].

Экзотизмы в лирике Гумилёва часто не объясняют быт чужой страны, а создают ощущение нахождения в чужом пространстве, не просто другой народности, но другого мира. Мы можем сделать вывод, что в книге стихов «Шатёр» имеет место мотив двоимирия: посредством экзотизмов Гумилёв создаёт параллельное реальной действительности пространство, которое пересоздаёт явления из реального мира, но отличается от него.

Список литературы

1. Баскер, М. «Далёкое озеро Чад» Николая Гумилёва (к эволюции акмеистической поэтики) // Гумилёвские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов. Санкт-Петербург: Издательство гуманитарного университета профсоюзов, 1996. С. 125–137.
2. Воронкова, И.С. О понятиях «Экзотизмы» и «Варваризмы» / И.С. Воронкова // Вестник ВГУ. 2006. № 2. С. 77–79.
3. Гумилёв, Н.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Н. С. Гумилёв. Москва: Воскресенье, 2001. 394 с.
4. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. 5-е изд., доп. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 4-е изд., доп. Москва: Азбуковник, 2000. 940 с.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ РАННЕЙ ЛИРИКИ В.В. МАЯКОВСКОГО

*Д.В. Туль, студентка I курса бакалавриата, направление «Отечественная филология»
Научный руководитель: С. Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: в статье рассматривается эволюция лирического героя в ранней лирике Маяковского. На примере стихотворения «А все-таки» и поэмы «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» показывается отношение автора к наиболее волнующим его темам.

Ключевые слова: лирический герой, религиозная тематика, тема любви, конфликт поэта и толпы, поэзия Маяковского, ранняя лирика.

Лирический герой в поэзии служит средством для авторской саморефлексии и воспроизведения внутреннего мира поэта, а также для обобщения его образа. Лидия Яковлевна Гинзбург определяют его содержание так: «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [2; с. 155]. В итоге, лирический герой – субъект, прообразом которого является сам автор, но не тождественный ему.

На примере ранней лирики Маяковского можно проанализировать противоречивость и хаотичность личности лирического героя, о которых упоминала Л.Я. Гинзбург. Цель статьи – рассмотреть, эволюционирует ли лирический герой В. Маяковского в раннем творчестве или остаётся статичным, как изменяется виденье мира лирического героя и его отношение к любви, Богу и обществу.

Главная тема ранней лирики Маяковского – противопоставление собственного «я» окружающему миру.

В поэме «Облако в штанах» чётко видно отличие лирического героя от окружающих его людей: «Вы, обеспокоенные мыслью одной: изящно пляшу ли, смотрите как развлекаюсь я, площадной сутенер и карточный шулер» [3; с. 216]. Несмотря на яркий вызов толпе, лирический герой готов пожертвовать всем, что у него есть, ради изменений в обществе, революции: «вам я/душу вытащу,/растопчу,/чтоб большая! –/и окровавленную дам, как знамя» [3; с. 215]. Общество при этом просто не хочет слышать то, что он говорит: «Как в заживевшее ухо втиснуть им тихое слово?» [3; с. 221].

Вызов лирического героя показан и в противоречивых отношениях с Богом. Поэт вплетает в поэму библейские сюжеты. К примеру, показана несправедливость общества, люди «опять» выбирают не тех, у кого в приоритете духовные ценности: «Видишь... / голгофнику оплеванному/ предпочитают Варавву?» [3; с. 219]. Лирический герой бросает вызов всему обществу, называя себя «тринадцатым апостолом» [3; с. 220]. Лирический герой провокационно предлагает Христу «натащить с бульваров девочек» [3; с. 224] и поселить их в Рай, а на стол поставить лучшие вина. Он показывает, что понимает, что такое любовь гораздо лучше Бога и ангелов: «Ты думаешь – /этот,/ за тобою, крылатый, /

знает, что такое любовь?» [3; с. 224]. Лирический герой разочаруется в Иисусе, называет его «недоучкой». Он угрожает Богу обычным сапожным ножом.

Неоднозначность лирического героя подчёркивает и отношение поэта к любви. Противопоставляются внешний образ «жилистой громадины» [3; с. 206] и внутренние переживания. Так, несмотря на «сердце холодной железкою» [3; с. 206], можно чётко проследить трепетную душу лирического героя. Он мечется по квартире, переживая, что возлюбленная не пришла на встречу. Лирический герой отмечает разрушительный характер чувств, над ним смеются, что у него в «зубах... потертая булка вчерашней ласки» [3; с. 221].

Таким образом, в поэме «Облако в штанах» лирический герой – образ человека, который не смог реализовать задуманное. Никто не слышит его, в конце поэмы вселенная «спит» и не отвечает ему. Так и общество не принимает творчество лирического героя, возлюбленная не ценит его чувств. Личная драма лирического героя так и не разрешается к концу произведения.

Лирический герой В. Маяковского в поэме «Флейта-позвоночник» имеет определённые сходства с тем, который фигурирует в «Облаке в штанах».

Как и в «Облаке в штанах», любовь представлена как чувство, причиняющее много страданий. Свои эмоции лирический герой сравнивает с адом. Любовь опять ассоциируется с тяжёлой болезнью, но если в «Облаке...» лирический герой был «прекрасно болен» [3; с. 209], то здесь это не так: «Мысли, крови сгустки, / Больные и запекшиеся...» [3; с. 228].

Меняется, по сравнению с «Облаком в штанах» отношение лирического героя к Богу. Он признается, что «богохулил» [3; с. 228], а теперь простит избавить его от любви, которая причиняет слишком много боли. Лирический герой согласен безмолвно вынести все мучения и страдания, которые ему подготовит Бог, лишь бы избавиться от них в земной жизни.

В поэме с самого начала проявляются суицидальные мысли лирического героя. «Точка пули в конце», «прощальный концерт» [3; с. 227] – данные выражения четко дают понять отчаяние лирического героя, его усталость от жизни и измученность тем, что происходит. Невыносимая ревность приводит его в отчаяние, единственно возможный выход он видит только в смерти: «скоро сохну» [3; с. 229]. Творчество в поэме помогает лирическому герою частично справиться с болью, страдая, от

отношения возлюбленной к нему, он «крики в строчки выгранивает» [3; с. 229]. Лирический герой в ярости покидает возлюбленную: «Хорошо! Уйду! Хорошо!» [3; с. 234], и направляется домой, пытаясь выплеснуть отчаяние в стихах.

В поэме «Флейта-позвоночник», как и в «Облаке...» лирический герой в итоге остаётся несчастным. Он «гвоздями слов / прибит к бумаге» [3; с. 235], страдает от неразделенной, калечащей его любви. Лирический герой показан в сильном эмоциональном упадке, поэт не раз упоминает о желании прекратить свои страдания самоубийством.

Иначе показан лирический герой Маяковского в стихотворении «А все-таки».

В стихотворении лирический герой выглядит всемогущим, он «надел наголову» квартал как парик. Толпа его пугается, но не настроена враждебно к нему, наоборот, принимает творчество поэта, почитает его: «Но меня не осудят, но меня не облают» [3; с. 43]. В отличие от отношения к творцу в «Облаке в штанах» лирического героя не высмеивают, его слова воспринимают как пророчества: «как пророку, цветами устелят мне след» [3; с. 43].

В данном произведении, как и во многих других текстах Маяковского, раскрывается тема отношений человека и Бога. В «А все-таки» Христос предстаёт почитателем творчества лирического героя. Лирический герой уверен, что Бог «заплачет над... книжкой» [3; с. 43] и восхитится его произведениями. Опять же, Маяковский смешивает «низкое» с «высоким». Лирического героя «как святыню» [3; с. 43] понесут на руках проститутки.

«А все-таки» является единственным из анализируемых произведений, которое не заканчивается трагично. У лирического героя здесь есть надежда на принятие поэтического творчества обществом. Он боится быть отверженным толпой, которую очень скоро начнет презирать за то, что она безлика, беспринципна и легко поддается манипуляциям.

Проанализировав три произведения раннего В. Маяковского, можно сделать вывод о том, какими чертами обладает лирическое «Я» в них и как изменяется. Поэт неизменно обращается к некоторым темам: религиозный мотив в произведениях, размышления на тему любви, противостояния поэта и толпы.

Анализируя отношение лирического героя к Богу, можно увидеть, как оно меняется. В самом раннем из приведённых произведений («А все-таки») Христос, по мнению лирического героя, должен восхищаться его творчеством. В «Облаке в штанах» показан конфликт Бога и

лирического героя. Маяковский описывает свое отношение к Христу, характеризуя в поэме его как «недоучку», «божика», «пропахшего ладаном» [3; с. 225]. Видно, что лирический герой бросает вызов всем религиозным устоям, отвергая их, высмеивая и опошляя. В поэме «Флейта-позвоночник» конфликт с Богом все ещё присутствует, но приобретает другую окраску. Если в «Облаке...» лирический герой был готов идти на Христа с ножом, то в данной поэме видно раскаяние, готовность принять муки ада, лишь бы их не было в жизни. Таким образом, лирический герой неизменно вступает в диалог с Христом, ставит себя на один уровень с ним. При этом, само отношение к Богу в трех произведениях сильно разнится.

В поэме «Облако в штанах» ещё прослеживается оптимизм лирического героя по отношению к любви, он считает, что «прекрасно болел», во «Флейте-позвоночнике» же, уже видна полная обреченность и желание «поставить точку пули в конце» [3; с. 227], завершив муки. Таким образом, в ранней лирике В. Маяковского любовь практически приравнивается к боли и душевным страданиям. Лирический герой не получает взаимности, терпит холод в свою сторону и одиночество.

Тема поэта и толпы раскрывается в стихотворении «А все-таки», как и в поэме «Облако в штанах». В первом случае мы видим, что общество хоть и боится творца, но принимает его и почитает. В «Облаке...» абсолютно другое отношение толпы. Лирический герой считает себя «обсмеянным» [3; с. 215], а общество готово «распять» его за взгляды на жизнь, отличающиеся от их мировоззрения. Таким образом, лирический герой постепенно теряет веру в то, что толпа примет его творчество.

Подчеркивается исключительность лирического героя. При этом нельзя составить его чёткий образ: черты характера, внешность, настроение постоянно меняются. Лирический герой то «красивый, двадцатидвухлетний» [3; с. 205], то «жилистая громадина» [3; с. 206]; он то готов покинуть ненавистное общество: «уйду я, солнце моноклем вставлю в широко растопыренный глаз» [3; с. 217], то утверждает, что обидчики «дороже и ближе» [3; с. 215] всех. Состояние героя меняется от абсолютного спокойствия («как пульс покойника» [3; с. 208]), до «пожара сердца» [3; с. 209], от которого он не может никуда деться. Противоречия видны не только в контексте одной поэмы, но и если сравнивать произведения между собой.

Таким образом, лирический герой в ранней лирике Маяковского проходит определённый путь. Вместе с разочарованием поэта в обществе, любви и религии, разочаровывается и его лирический герой.

Список литературы

1. Образцы изучения лирики: учебное пособие: в 2 частях. Часть 1. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 1997. С. 168–190.
2. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. Ленинград: Советский писатель, 1974. 155 с.
3. Маяковский, В.В. Стихотворения и поэмы. Москва: Детская литература, 2000. 236 с.

**СЛОВАРЬ ПРЕДМЕТОВ КНИГИ ЕВГЕНИЙ РЕЙНА
«ТЕМНОТА ЗЕРКАЛ»**

*С.В. Федорова, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология»
Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются две классификации художественной детали – традиционная и добинская. На материалах авторской книги стихов Е. Рейна «Темнота зеркал» проводится систематизация художественных деталей «вещного мира» в творчестве поэта.*

***Ключевые слова:** художественная деталь, «вещный мир», подробность, классификация*

Стихотворения Е. Рейна переполнены элементами «вещного мира». Во всех исследованиях и эссе по творчеству поэта непременно говорится или хотя бы упоминается о высоком уровне предметности в его произведениях, поэтому создается впечатление об исчерпанности данной темы [1, 5, 6]. Но, несмотря на это, «вещный мир» в творчестве Е. Рейна рассмотрен довольно поверхностно, многие аспекты просто опущены, поэтому целью нашей работы является рассмотрение предметов, которые встречаются в рейновской лирике, и их систематизация на материалах авторской книги стихов «Темнота зеркал».

Сам Е. Рейн подразумевал под “вещью” «все, что окружает человека: природный мир, пейзажный мир, мир небесный (в смысле: светил, планет)» [3]. Соответственно, в поле нашего зрения оказывается более

широкий спектр элементов реального мира в мире художественном. Эти элементы мы рассмотрим с точек зрения традиционной классификации деталей на пейзажные, предметные и т.п. и классификацией, данной Е. Добиным [2]. Добинская систематизация предполагает разделение на детали и подробности. Деталь – часть образа, которая характеризуется единичностью, т.е. она стремится выделиться в ряду других предметов. Она играет роль типизации, потому что через малое представляет целое, и даже может нести большую смысловую нагрузку. Подробность стремится к множественности, поэтому она проявляется только в ряду себе подобных. Подробность нужна для создания полноты наблюдений, а также для подсказки того, что происходит перед читательским взором.

Теперь приступим к анализу вещей в книге «Темнота зеркал». По традиционной классификации к пейзажным деталям относят все элементы природы, интерьера, архитектуры, но по Е. Добину не все пейзажные детали будут таковыми. К деталям можно отнести следующие примеры: характеристика последнего пристанища родных лирического субъекта («*Под черным лабрадором лежат мой дед и бабка, // среди охтенских суглинков, у будки сторожей. // Цветник их отбортован и утрамбован гладко...*» [4, С. 12]), описание неисполненной мечты («*... упаду...на московский чумной погост – // Только призрак прорвется через // Разведенный Дворцовый мост.*» [там же, С. 26]), соотнесения пейзажа с размышлениями («*...мы разошлись, как два истца в прихожей. // В квартире коммунальной тишина, // где черный ход – сквозняк из кухни барской.*» [там же, С. 32]), выражение «музыки жизни» как «ялтинского пляжа под навалом прибоя» [там же, С. 5], либо же особенности эпохи Советского союза определенных лет («*Но в темном коридоре, в пустынном дортуаре // сжимает Николаев московский револьвер...*» [там же, С. 12], «*Я жил под горкой на бульваре, // На наши окна набивали // Два раза в год его портрет.*» [там же, С. 38], «*Дом на Троицкой— темные флаги // На развалинах веют, клубясь, // И летят в подворотню бумаги, // Чернокнижьем твоим становясь*» [там же, С. 51]).

Однако то, что мы принимаем за пейзажные детали, может оказаться подробностями: «*Так важно чавкала трава // под новогодней теплой жижей...*» [там же, С. 7], «*пошел по следу старых лыж, // ближайший путь до моря вызнав*» [там же], «*Почему до сих пор долетает прохлада // этих улиц сырых, прокисших каналов, // подворотен, пакгаузов, арсеналов?*» [там же, С. 11], «*...и вернусь через мост и дойду до Маринки, // где горят фонари до утра по старинке*» [там же], «*И*

тут же, со стены шершавой, // Где слабый облупился слой...» [там же, С. 18], «Гудит осина в поле // и лесопилка в Белом Городке» [там же, С. 45], «Над среднерусскими лесами // начало осени. Опять // трава пожухла. Вон и трактор // чего-то бьется на меже...» [там же, С. 46]. В некоторых из приведенных примеров подробности выстроены в один сплошной ряд и распознать их намного легче, но часто в стихотворениях Е. Рейна подробности разбросаны по всему тексту, поэтому, как в случае с чавкающей травой, вне контекста, можно спутать эту часть с деталью. Подробности здесь помогают воссоздавать определенную атмосферу, дополнять картину, которая предстает перед глазами лирического субъекта, а также отсылать к предшествующим литературным текстам.

Помимо пейзажных деталей в сборнике мы находим портретные детали, к которым относят черты лица, жесты, мимику, части костюма. Рассмотрим, как их воплотил Е. Рейн. Поэт рисует образ определенного социального слоя: «футболка да винтовка – и пионер готов.» [там же, С. 12], «...начальство шьет наряды, // приносит сыр и шпроты, ликер “Абрикотин”» [там же], «Для чего я ампулы с ядом // Вшил в отглаженный воротник? // И бедняга связанной в столовке // Диетический суп жует.» [там же, С. 25]. Помимо этого, портретные детали подчеркивают возраст вещей или их качество: «мальчиком в перелицованных брюках» [там же, С. 54], «стайер в соленой майке» [там же], «она [Муза] протягивает руку к вам, // увядшую, но женственную руку.» [там же, С. 59] или же становятся знаком ассоциации для лирического субъекта: «Русые кудряшки, сильные надбровья и припухлый рот.» [там же, С. 60], «Узкий мундир плечист, выношен аж до дыр...» [там же, С. 95]. Данная группа деталей намного меньше по сравнению с предыдущей, во многих стихотворениях портрет включает только одно слово: ворот, руки, волосы, косынка и т.д. Среди портретных деталей во всем сборнике подробность встречается только один раз и в ряду с подробностью другого вида: «... что не замерзла голова // под несезонной кепкой рыжей» [там же, С. 7].

Самая многочисленная группа деталей – предметная. Эти детали встречаются практически в каждом стихотворении. Из них к деталям по добинской классификации мы отнесем те, что выступают в роли штрихов целой эпохи или определенного времени: «Гремит машинка «зингер», Зиновьев пишет письма, // мой дед торгует платьем в Апраксином ряду...» [там же, С. 12], «А жизнь идет торопко – от бани до газеты, // от корюшки весенней до елочных шаров.» [там же], «Каким

четырёхсложным бантом // Мне шею украшала мать» [там же, С. 16], «Толпа теснилась на Фонтанке // В бумажных розах кумача // И важно пропускала танки...» [там же], «Нам давно обменяли паспорт» [там же, С. 19]. Предметные детали тоже могут обрисовывать мечту поколения: «...и все у нас наденут бостон и шевиот.» [там же, С. 12], – либо обращаться к частной жизни и выделять ее особенности: «приносит молоко в ведерке» [там же, С. 28], «Пока я бряцаю на лире, // Он роется в календаре, // Где все еще свежие краски // И чьи-то пометки видны» [там же, С. 48]. С помощью деталей поэт раскрывает тему родины: «Великих городов // тем и велик разброд, // что падаль от плодов // никто не отберет.» [там же, С. 41], «Пододеяльник жестк, // А новый день похож на старое лекало. // И зеркало послушнее, чем воск, // Оттиснет твой портрет и подмигнет лукаво.» [там же, С. 43]; отталкиваясь от вещей, открывает тему воспоминаний («мутноватый чай, приправленный кагором с карамелью» [там же, С. 32], «Какая здесь дороговизна – // В Центральном рынке на лотках. // Когда сошли и термидоры, // Десятку стоят помидоры...» [там же, С. 38]). Конечно же, предметные детали выступают в роли социального маркера: «Нам давно обменяли паспорт» [там же, С. 19], «Для чего истребитель поздний // Над зенитками пролетал?» [там же, С. 25] и мн. др.

Среди традиционной группы предметных деталей мы выделили подробности, которые имеют другие значения в стихотворениях: «Паровозик гудит разине, // Торопясь с трамваями вровень.» [там же], «Пахнет кофе, копченой рыбой, // Гальянами и просто пивом, // А в кофейнях пахнет «Элитой», // В Кадриорге пахнет отливом, // Белой ночью болят окна...» [там же], «И ты поднимаешь дивный, // Почти голубой стакан...» [там же, С. 36], «Пустую кровать и нишу, // Где скомканный коверкот, // И лязганье битых стекол, // И мелкий бумажный сор.» [там же], «и слышу эхо // приветствий, поцелуев, тепловозов...» [там же, С. 39], «и этот повторял завет // везде – в издательствах, на полустанках, // в окопах и госпиталях, // в удачах, а равно в отставках, // на пересылках, в лагерях.» [там же, С. 46], «что где-то люди, города, // и кровию артериальной // кипит колеблющийся вал...» [там же, С. 47], «Погрузим рюкзаки в устойчивую лодку, // уложим поплотней крупу, тушенку, водку.» [там же, С. 45]. Подробности здесь помогают воссоздавать окружающую обстановку (она может быть знакомой, может подаваться как ореол, в котором находится лирический адресат) или атмосферу быстро сменяющейся обстановки, чувство переполненности некоторых объектов.

В книге «Темнота зеркал» встречаются и психологические детали, и между ними нельзя выявить подробности, потому что психологические детали несут в себе большую смысловую нагрузку, выражая черту характера или поведения или отражая настроение. Рассмотрим, как они реализуются в произведениях Е. Рейна: «Под вечер отступал залив, // показывалось дно, мелея, // я становился не болтлив, // тихонько маясь и немея.» [там же, С. 7], «В кровосмесительном огне // полусферических закатов // вторая жизнь являлась мне, // ладоши в желтый дым закапав.» [там же], «Не забыть, как пластинка // Заплеталась, вращалась...» [там же, С. 9], «Отчего эта жилка до капельки бьется?» [там же, С. 52], «...что обменивал хлебный талон на марки...» [там же, С. 54], «Изумленная прислуга // опрокинула бокал» [там же, С. 103]. Мы видим, что детали помогают прямо или косвенно раскрыть чувство ностальгии, волнение, грусть, вдохновение, выражают стремление идти вперед или подростковое мировоззрение.

Самая малочисленная группа деталей в рассматриваемом сборнике – словесные. Эти детали встречаются только в стихотворении «Джим» [там же, С. 27–28], среди них нет элементов вещного мира, поэтому для нашей работы они не представляют интереса.

Таким образом, стихотворения Е. Рейна пронизаны элементами вещественного мира. Детали и подробности помогают построить разнообразные образы или воссоздать определенную атмосферу и настроение. В лирике поэта, с точки зрения традиционной классификации, преобладают предметные и пейзажные детали; в сравнении с ними доля портретных и психологических деталей значительно ниже. Но в целом, как мы видим, вещи-детали представлены практически во всевозможных видах, за исключением только двух: словесной детали и детали как формы художественного обобщения.

Если мы говорим о соотношении деталей и подробностей, то, безусловно, детали, чей смысловой вес больше, превалируют над подробностями. Тем не менее последние выступают не просто дополнительными частностями, они дают возможность реципиенту проникнуться атмосферой, в которой находится лирический субъект при определенной обстановке, либо воссоздать некий ореол внешнего образа.

Список литературы

1. Бек, Т. Штрихи к портрету Евгений Рейна [текст: электронный] // Литература: журнал. 2002. № 42. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200204205> (дата обращения: 16.04.2024).

2. Добин, Е. Искусство детали. Ленинград, Советский писатель, 1975. 191 с.
3. Рейн, Е. Поэзия и «вещный» мир [текст: электронный] // Новый Журнал. 2003. № 231. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2003/231/poeziya-i-veshnyj-mir.html> (дата обращения: 16.04.2024).
4. Рейн, Е. Темнота зеркал. Стихотворения и поэмы. Москва: Советский писатель, 1990. 179 с.
5. Татаринов, А. Одышливая гармония [текст: электронный] // Континент. 1987. № 51. URL: <http://folioverso.ru/imena/5/tatarinov.htm> (дата обращения: 16.04.2024).
6. Шайтанов, И.О. Формула лирики. Элегичен ли Евгений Рейн? // Шайтанов И.О. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. Москва: Время, 2007. С. 491–504.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ Л. НЕЧАЕВА

П.И. Фомина, студентка 2 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** статья посвящена творчеству тверского писателя Леонида Нечаева. Рассматривается художественное своеобразие повести «Ожидание друга, или Признания подростка».*

***Ключевые слова:** Леонид Нечаев, тверская литература, литература XX века.*

Леонид Евгеньевич Нечаев (1945–2020) – современный русский писатель, родился в селении Каплай Литовской ССР. По окончании русско-английского отделения филологического факультета Белецкого педагогического института в 1966 г. работал учителем русского языка и литературы, ассистентом кафедры русского языка и литературы Калининградского государственного медицинского института. С 1968 г. жил в Калининне, сотрудничал с областной молодежной газетой «Смена». С

1992 г. – ведущий специалист общества «Книжный клуб». Член Союза Писателей СССР с 1986 г., с 1991 г. член Союза Писателей РФ

Одним из самых известных произведений Нечаева является повесть «Ожидание друга, или Признания подростка». Повесть тверского писателя была впервые опубликована в 1987 г. и неоднократно переиздавалась, так как получила множество положительных откликов читателей. В произведении много романтических тем и мотивов. С одной стороны, они демонстрируют связь автора с обширной и увлекательной литературной историей, с другой стороны – подтверждает глубокие корни романтической традиции в русской литературе [2]. В повести Нечаева рассказывается о сложных душевных переживаниях подростка, о становлении его личности. Поиск своего места в жизни, ощущение чего-то ценного и неповторимого, о чем тоскует душа, стремление быть понятым и мучительная жажда дружбы, любви и сострадания, детские страхи, проявления юношеского максимализма, необыкновенная чуткость и ранимость, острое восприятие несправедливости, греховности – все это описано с такой проникновенной точностью и глубиной, что вполне могло бы быть использовано как иллюстрация к учебнику по детской психологии. Как трудно бывает понять другого человека – даже самого близкого, любимого и родного. Какой сложный путь должна пройти душа, чтобы сделать «бросок к счастью». Эта повесть обращена, в первую очередь, к подросткам, которые, может быть, найдут в ней ответы на свои мысли и переживания о дружбе и любви, об отношениях с родителями, о необходимости и ценности каждого человека, о жажде совершенства и самовыражения, об умении понимать и прощать. Но вместе с тем эта книга – призыв ко вниманию и наблюдению, обращенный ко взрослым: родителям, учителям, священникам – ко всем, кто ответствен за хрупкие души детей. Ведь это так важно, чтобы мы все вместе, просвещенные тихим светом Христовой любви, смогли осуществить мечту ребенка о счастье: чтобы близкие люди «припали друг к другу... и замерли бы, словно на целую вечность, все прощая друг другу» [2].

Саша Кузнецов – главный герой повести Нечаева. Он художественно одарен, тонко, почти болезненно чувствует мир и осуждает мещанский образ жизни с его приземленными ценностями. Автор противопоставляет главного героя другому «буржуазному образу жизни с приземленными ценностями» [2]. Писатель противопоставляет главного героя другим «обычным» людям. Однако постепенно эта картина усложняется. С одной стороны, по мере развития сюжета становится ясно, что

главный герой сталкивается с теми же трудностями, что и другие подростки. И он открывает в них те же проявления личной уникальности, которые чувствует в себе. Это делает его образ более реалистичным. Нечаев очень тонко подмечает психологию ребенка и отлично передает его состояние, мысли и чувства в тексте. При прочтении ты, несомненно, проникаешься симпатией к главному герою и как будто вместе с ним переживаешь все моменты, и радостные, и печальные. Понимаешь, почему он в тех или иных моментах мыслит и поступает именно так, а не иначе. Саша Кузнецов – тот самый романтический литературный образ. Он полностью подходит под критерии романтического героя. Он ищет идеал, идеал в дружбе, так как она играет здесь огромную роль, она предстает для мальчика особой духовной связью: «Я даже знал, ощущал всем своим существом, что есть что-то надежное, всеобъемлющее и прекрасное, ради чего стоит жить» [2]. Благодаря Нечаеву мы понимаем, когда герой испытывает те или иные эмоции, например эпизод, где Саша слышит разговор родителей из своей комнаты и испытывает презрение к самому себе: «Я накрыл голову подушкой...» [2] Или момент, когда он оказывается на грани срыва: «Я не мог жить в этом городе. И я бежал» [2]. Так же в определении моменты мы понимаем мысли мальчика и тонкость его натуры: «Пусть кто хочет плачет из-за оценок, а я не буду!» «Я торжествовал: “Значит, есть такие же, как я!..”» «Она читала, а я, замерши за кулисами, мысленно со всей пылкостью благодарил ее» [2]. Через диалоги и других персонажей мы узнаем больше о самом главном герое: «Ты всегда будешь несчастлив, потому что хочешь невозможного. Хочешь, чтобы все были добрыми» [2]. «Ты всегда будешь всех защищать – всех, кроме себя!» [2].

Таким образом, можно утверждать, что проза Леонида Нечаева представляет собой уникальное и пронизательное искусство, способное поразить читателя глубокими мыслями, сложными персонажами и яркими образами. Автор поднимает в своих произведениях актуальные философские и социальные проблемы, заставляя нас взглянуть на мир и самих себя под новым углом. Характерный стиль написания, эмоциональная глубина, тонкая проработка персонажей и живая реалистичность событий делают произведения Леонида Нечаева поистине ценными для современной литературной культуры. Его творчество заставляет задуматься, эмоционально откликнуться и проникнуться глубокими чувствами и мыслями. Благодаря виртуозному использованию литературных средств, философским размышлениям, драматическим поворотам и яркой эмоциональной окраске, проза Леонида Нечаева

оставляет незабываемый след в сердцах и умах читателей. Его произведения становятся не просто книгами, а источником вдохновения, понимания и внутреннего преображения. Таким образом, художественные особенности прозы Леонида Нечаева, несомненно, занимают свое почетное место в мире литературы, и его творчество продолжит вдохновлять и волновать читателей на протяжении многих поколений.

Список литературы:

1. Громова, П.С. Мотив поиска романтического идеала в повести Л. Нечаева «Портрет» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2022. № 1 (72). С. 165–169.
2. Леонид Нечаев. Ожидание друга, или Признания подростка: Повесть [текст: электронный] // Библиотека электронной литературы в формате fb2 [сайт]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/N/nechaev-leonid-evgenjevich/ozhidanie-druga-ili-priznaniya-podrostka?ysclid=w6tprwa94m670635659> (дата обращения: 11.04.2024).

ЭПИЗОД УБИЙСТВА КУИЛЬТИ В РОМАНЕ И СЦЕНАРИИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ЛОЛИТА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ДВОЙНИКОВ

*А.И. Чехаленкова, магистр 2 курса, направление «Отечественная филология»
Научный руководитель: Н.В. Семенова – доктор филол. наук, профессор, профессор кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье проанализирован эпизод убийства Гумбертом Гумбертом Клэра Куильти в романе и сценарии Владимира Набокова; на основе сравнительного анализа рассмотрена трансформация двойников.*

***Ключевые слова:** В. Набоков, роман «Лолита», сценарий «Лолита», вторичный текст, двойники,*

Роман Владимира Набокова «Лолита» был написан в 1954 году на английском языке и впервые опубликован в сентябре 1955 года в парижском издательстве «Олимпия Пресс». В 1965 году роман был переведен

самим автором на русский язык: «*В руках вредоносного ремесленника русская версия «Лолиты» была бы полностью унижена и перелатана вульгарными пересказами и ошибками. Поэтому я решил перевести ее сам»* [1, с. 162]. Перед Набоковым возникла серьезная задача: переориентировать роман на русского читателя и сохранить при этом перевод в приближенном к оригиналу виде. В текст были добавлены многочисленные аллюзии из русской литературы и истории.

Сценарий романа появился в 1962 году. Изначально он был написан по заказу американского кинорежиссера Стэнли Кубрика, первым экранизировавшего «Лолиту». Написанного Набоковым текста сценария объемом 400 страниц хватило бы на восьмичасовой фильм, и сам автор не скрывал, что он по своей натуре не драматург и не сценарист-поденщик. Стэнли Кубрик сократил текст и убрал откровенные сцены, как того требовала американская киноцензура. В 1973 году Набоков после третьей редакционной правки сценария выпускает его отдельной книгой, тем самым переводя роман в драматическую форму. Именно последний сценарий со всеми правками мы будем рассматривать как самостоятельное произведение, отличное от романа «Лолита» и от фильма Стэнли Кубрика.

Сценарий «Лолита» Набокова мы будем называть «авторской инсценировкой», так как далеко не все киноведы признают сценарий отдельно оформившимся литературным жанром. По словам А. Тарковского, сценарий «*никакого отношения к литературе не имеет и иметь не может»* [2, с. 92].

Если сравнивать первоисточник и инсценировку у Набокова, то в инсценировке можно заметить большие сокращения и перестановки. В сокращенный текст входит описание природы или прямая речь самого автора, иногда это необходимо, чтобы установить единство места, действия и времени.

В сценарии, в отличие от романа, автор по-другому распределил роли, использовал новые приемы обмана читательских ожиданий. Томас Нельсон отмечает, что сценарий Набокова «*в большей степени театральный и поэтический, чем кинематографичный»* [3, с. 61]. В сценарии появляются новые эпизоды и персонажи (например, чета Фаулера), а другие, напротив, исчезают (например, Гастон Годэн и Рита); иначе трактуется образ Моны и призрачного соперника Гумберта драматурга Клэра Куильги. Внутренний мир героя передан в сценарии в меньшем объеме, чем в романе, в связи с этим высказывалось мнение, что Набоков, не будучи профессиональным кинематографом, не владел в должной мере приемами для его передачи.

В статье мы проанализировали эпизод убийства Гумбертом Гумбертом Клэра Куильти в романе и инсценировке и на основе сравнительного анализа рассмотрели трансформацию двойников.

В романе эпизод расправы представлен во второй части 35-ой главы. Главный герой приезжает к зловещему замку в состоянии сильного алкогольного опьянения: *«я доехал до зловещего замка, солнце уже горело, как мужественный мученик ... я невольно почувствовал, коснувшись ногами пружинистой и непрочной земли, что я переборщил в смысле подкрепления»* [4, с. 488]. Осматривая комнаты, Гумберт отмечает, что драматург выходит из уборной в фиолетовом халате, напоминающем его собственный, и проходит мимо главного героя, не замечая его: *«он меня либо не заметил, либо принял за недостойную внимания, безвредную галлюцинацию»* [4, с. 490]. Когда же им удастся вступить в диалог, то возникают элементы словесной игры:

– *Вы случайно не Брюстер?*

– *Правильно. «Je suis Monsieur Brustere ...».* [4, с. 491]

Вариант именованя Куильти *«Брюстер»* связан со словом *«Brewster»*, что на диалекте английского означает «пивоварня», Гумберт же употребляет *«Brustere»*, которое происходит от французского *«brouder»* (плетение, скручивание), что указывает на тесную связь двух героев с переплетёнными судьбами. Гумберт и Куильти, объединённые связью с Лолитой, выступают как единое целое. Куильти является юнгианской «тенью» Гумберта, в нём персонифицируется бессознательная часть личности Гумберта. Двигаясь по следу за Лолитой и разгадывая оставленные улики, Гумберт признает, что между ним и драматургом есть нечто схожее: оба любят девочек (Гумберт называет их «нимфетками», а Куильти «ундинами»); их инициалы составляют парные звуки – Г.Г. и К.К., и в одном из авторских именованя Клэра Куильти – Кви-ты обыгрывается латинское выражение *«qui pro quo»*, которое переводится как «один вместо другого» [5, с. 52]. Куильти прямо указывает на это: *«Мы с вами светские люди во всём – в эротических вкусах, белых стихах, меткой стрельбе»* [4, с. 499].

В конце эпизода убийство Куильти заменяет акт самоубийства Гумберта (по словам Набокова, оно имеет сновидческий характер). Это действие главный герой предвидел задолго до встречи с К.К., он признается, что ему много раз снилось, как он покушается на убийство: *«Иногда я во сне покушаюсь на убийство. Но знаете, что случается? Держу, например, пистолет. Целью, например, в спокойного врага, проявляющего безучастный интерес к моим действиям.*

О да, я исправно нажимаю на собачку, но одна пуля за другой вяло выкатывается на пол из придурковатого дула» [4, с. 86]. Из этого видно, что Гумберт заранее тщательно продумывал сценарий убийства, подбирал костюм и оружие, воображал своего противника и расправу над ним.

В сцене убийства Карл Проффер [6] отмечает важную деталь – реакцию Куильти на угрозы Гумберта: *«Он меж тем, рвал на части папросу Дромедар и жевал кусочки»* [4, с. 493]. Куильти не боится смерти, происходящее веселит его. Это раскрывает сущность внутреннего двойника, который является частью большого сознания героя: всё происходит как во сне, Гумберт совершает десяток выстрелов, но не причиняет никакого вреда Куильти, тот до последнего паясничает и глумится над героем: *«... я произвел один за другим три-четыре выстрела, нанося ему каждым рану, и всякий раз, что я это с ним делал, делал эти ужасные вещи, его лицо нелепо дергалось, словно он клоунской ужимкой преувеличивал боль...»* [4, с. 501].

Таким образом, заставляя Гумберта убить свое худшее – второе – «я», Набоков следует «полифоническому замыслу» романов Достоевского [7, с. 69-79], в которых, «чтобы овладеть подлинным внутренним голосом, нужно неподлинный внутренний голос «изгнать, овнешнить и убить» (М.М. Бахтин). И мотив смерти внутреннего двойника-соперника позволяет главному герою переступить пределы своего дневника, взглянуть на себя и свои поступки со стороны и дать им оценку подобную авторской.

Совершенно иначе показан эпизод убийства Клэра Куильти в инсценировке. Во-первых, встреча главного героя и драматурга лишена излишней жестокости согласно требованиям цензуры того времени; во-вторых, между Гумбертом и Куильти не происходило никаких диалогов и тем более словесных игр: Гумберт свободно прошёл через парадную дверь «Замка ужаса» и убил спускающегося по лестнице в шелком халате похитителя Лолиты; в-третьих, эпизод был перенесен из последних глав романа в пролог сценария. Тем самым автору пришлось выйти за пределы сознания Гумберта и представить его внутреннего двойника как реального отдельного персонажа, который действительно преследовал Лолиту и в дальнейшем похитил ее у очима.

Такое упрощение сюжета связано с тем, что инсценировка изначально являлась дополнением к роману, предназначенным для съем-

ки фильма. Возможно, внутренний мир героя передан в сценарии в меньшем объеме, чем в романе, потому что Набоков, не будучи профессиональным сценаристом, не владел в должной мере приемами для его передачи. При этом писатель учитывал, что зритель не будет пересматривать по несколько раз кинотекст, поэтому сценарий нуждается в более очевидных ключевых сценах, новых связях между героями.

Таким образом, внутренний двойник из романа претерпевает трансформацию и переходит из сознания героя в художественный мир в качестве реально существующего персонажа. Функции у двойников абсолютно разные: внутренний двойник в романе позволяет герою отделиться от своей «тени», занять место автора и, за счет убийства вынести приговор самому себе; у внешнего двойника в сценарии задача заключается в том, чтобы позволить герою взглянуть на своего пародирующего двойника со стороны со стороны.

Список литературы:

1. Набоков, В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. Санкт-Петербург: РХГИ, 1999. С. 134–164.
2. Тарковский, А.А. Уроки режиссуры / А.А.Тарковский. Москва: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. 92 с.
3. Nelson, T.A. Kubrick: Inside a Film Artist's Maze. Bloomington: Indiana University Press, 2000. P. 61.
4. Набоков, В. Лолита: роман / Владимир Набоков. Москва: Издательство АСТ: COPUS, 2021. 544 с.
5. Леденев, А.В. Ритмический «сбой» как маркер аллюзии в романе Набокова «Лолита» / А.В. Леденев // Вестник Моск. ун-та. Серия 9: Филология. 1999. № 2. С. 47–54.
6. Проффер, Карл Р. Ключи к «Лолите» [текст: электронный] // Владимир Владимирович Набоков [сайт]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/proffer-klyuchi-k-lolite/po-sledam-klera-kuilti-kiha-ku.htm> (дата обращения: 29.05.20240.)
7. Семенова, Н.В. Цитата в художественном тексте (на материале произведений В. Набокова). Тверь: Тверь. гос. ун-т, 2002. 200 с.

**ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА,
ПЕДАГОГА И ПИСАТЕЛЯ
К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА**

*А.К. Чижов, магистрант 1 курса программы
«Редакционная подготовка изданий».*

Научный руководитель: С.Ю. Николаева – доктор филол. н., профессор, зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества ТвГУ..

Аннотация: В статье рассматриваются художественные особенности творчества К.С. Петрова-Водкина, которые сформировали благодаря жизненному пути, его биографии. В центре внимания автора основные вехи работы художника: до-революционный период, Первая мировая война, Революция, НЭП.

Ключевые слова: творческая индивидуальность, К.С. Петров-Водкин, искусство, наука видеть, русский космизм, планетарность, революция, Первая мировая война, НЭП.

«Главный художник СССР» – именно так некоторые называют Кузьму Сергеевича Петрова-Водкина. Его биография станет для нас средством изучения развития художественного стиля. В будущем художник, график, писатель, педагог, философ по своей природе, заслуженный деятель искусств РСФСР [1, с. 199], а на момент рождения – надежда на продолжение семейного сапожного дела, появился на свет 5 ноября 1878 года в небольшом городе Хвалынск под Саратовом. Казалось бы, судьба его предначертана: мать – горничная, отец – мастер кожевенного дела, однако, как часто случается в биографиях великих творцов, их единение с природой берёт своё.

В четырёхклассном городском училище Кузьма получил первое образование, затем уехал в Самару попробовать себя в железнодорожном ремесле. Он провалил экзамены, начал работать вывесочником и параллельно с этим брал уроки рисования у художника Фёдора Бурова, которые не казались ему полезными. В 1895 году Кузьма Петров-Водкин становится студентом Центрального училища технического рисования в Петербурге. Оплачивали его обучение богатые хвалынские купцы, помощью которых он заручился, будучи ещё на своей малой родине [2, с. 200]. Началом его карьеры стала работа «Образ Богоматери и ребёнка»,

украсивший церковную аспиду в Александровском парке Петербурга. Через два года Петров-Водкин продолжает своё обучение в Московском училище живописи, зодчества и ваяния под руководством Валентина Серова. Здесь он получает сильный толчок в развитии одной из отличающихся черт в его работах – иконописный стиль. Он отправляется в Грецию, затем Италию, Францию, посещает Северную Африку – все эти колыбели различных культур становятся основой для совершенствования рисунка. В это время создаются одни из первых известных его работ: «Африканский мальчик», «Семья кочевников», «Кафе».

«...Я ворчал на греческую самодовольность и равновесие, на чувственную роскошь Венеции, но все это было не то, все-таки я был лисой пред виноградом. Если мои друзья уже обосновались в своих стилях, то у меня стиля работы не было: не зная, какой должна стать моя работа, я знал, что она должна стать иной. Я не вобрал в себя ни одного из окружающих меня мастеров и никого из исторических, как это сделали многие из сопутствующей мне молодежи: я самодельничал...» [5, с.55].

После революции 1917 года Петров-Водкин открывает в себе талант педагога, он обучает молодёжь азам уже собственной художественной системы. В 1928 году у Петрова-Водкина начались проблемы со здоровьем – диагностирован прогрессирующий туберкулёз, поэтому автор больше не мог работать маслом. Кузьма вынужден переехать в Детское Село, где его соседями становится творческая элита в лице Алексея Толстого, Вячеслава Шишкова и Константина Федина. И в этой главе жизни мы узнаём его как литератора. За несколько лет он пишет двенадцать пьес, три автобиографические повести и двадцать рассказов. В одной из повестей, «Хлыновск», он вспоминает своё детство и юность, пишет о желании вернуться на родину, туда, куда дороги ему уже нет. «Хлыновск» заканчивается следующими строками: «...Войско едет... Пристани и берег опустели в один миг. Как муравьи в норах, расселись по домишкам хлыновцы; замолк их шорох, и город, так неожиданно взбаламученный холерой и людьми, притих...» [5, с. 53].

Такой краткий экскурс в биографию даёт нам возможность понять его нерушимую связь с родиной и в малом её проявлении – Саратовской губернией, и в самом большом – истории культуры нашего государства, церковной живописью, которая, как упоминалась ранее, станет одной из отличительных черт полотен Петрова-Водкина.

В течение жизни он выступал с докладами и публиковал статьи, посвященные философско-теоретическим проблемам искусства. Он рас-

суждал о значении искусства в современном мире, о цвете и форме, о способах взаимоотношения человека с окружающей средой. Мысли и идеи, высказанные в ряде его работ, нашли свое отражение в созданной им концепции о «науке видеть», содержание которой впервые было частично опубликовано художником в газете «Дело народа» в 1917 году. Петров-Водкин видел во взаимоотношениях людей и природы серьезный разлад. *«Человек знает круглоту земли, ее движение на оси и по окружности центра – Солнца, но он никак не ощущает этого: его глаз не видит, ухо не слышит своей планеты»*, – утверждал художник [5, с. 452], люди разучились без помощи технических приспособлений ощущать страны света и положение солнца, что обусловило «разлад человека с жизнью планетарной». Надо сказать, что понятие «планетарности» имело важное значение для художника: все предметы, включая человека, он мыслил испытывающими на себе влияние среды, окружающего пространства. Исходя из концепции «планетарности», Петров-Водкин строил свои теории о целях и задачах искусства, о восприятии художественного произведения, о цвете и форме. Такой подход дал повод С.И. Кулаковой вписать идеи Петрова-Водкина «в русло мировоззренческих поисков представителей русского космизма» [8], таких как Н.А. Бердяев, В.И. Вернадский, Н.Ф. Федоров, К.Э. Циолковский. Всё это становится ещё одним аргументом в пользу его философии «видеть» природу более масштабно, в тесной связи с деятельностью человека, насыщаться её деталями воочию, передавать её через полотна.

Собственный стиль: Искусствоведы разделяют развитие творческой индивидуальности Петрова-Водкина на несколько исторических этапов, которые чётко разделяются по тематике и стилистике изображения (композиция и подбор цвета), но в хронологическом порядке расположены не последовательно. Художник пишет полотна в разных стилях в разные временные промежутки, но стилистика всегда соответствует событию:

Полотна Дореволюционного периода: Знаменитое «Купание красного коня» 1912 года. Во время работы над вторым вариантом, Кузьма увлекся новгородскими иконами, поэтому изобразил коня в красном цвете, точно в таком же виде, как под Георгием Победоносцем на полотнах мастеров Древней Руси. Но у Петрова-Водкина была чисто художественная задача – соединить несоединимое, показать в единстве движение и статику. Кстати, эскизы он писал со своего племянника и коня по кличке Мальчик. Красный цвет коня – из-за желания оторваться

от быта, сделать символического всадника, мифологического, нездешнего. Конь – как судьба. Смотрит косым глазом – и грозный, и торжественный. Что ждет этого юношу?

«Мать» 1913 года. С одной стороны, мы видим обычную крестьянку. Причем в ранних эскизах было лицо девушки, но все-таки Петров-Водкин выбрал чуть более грубоватое лицо по чертам, старше. Он не хотел делать идеализированный образ. Для него эта крестьянка воплощает Россию, народную, крестьянскую. Петров-Водкин пытался обобщить портретный образ матери до образа символического – страны.

«Девушки на Волге» 1915 год. Здесь Петров-Водкин идеализировал натуральные типы, делая эту сцену как сцену танца. Он подобрал очень сложную цветовую гамму – малиновый, охристый, желтый, голубой – и все это он гармонизирует, освящает быт и простонародные образы превращает в зрелище красивое и праздничное.

«Утро. Купальщицы» 1917 год. Это одна из лучших работ Петрова-Водкина. Утренняя роса, острый зеленый звенящий цвет травы – здесь быт уже превращается в бытие. Фигуры реалистичны, но в то же время в них есть какое-то величие, они не воспринимаются бытовыми и простодушными. Мы опять сталкиваемся с желанием Петрова-Водкина за простой картиной увидеть что-то идеальное.

«Полдень» 1917 год. В этой картине – вся крестьянская жизнь от рождения до смерти. Мы видим фигурки матери с младенцем, дорогу, крестьянские труды – пасут скот, отдыхают, и вот урожай знаменитых хвалынских яблок. И все заканчивается похоронами. Целая вселенная жизни, переданная с помощью сферической перспективы. Эту картину Петров-Водкин написал после смерти отца, к которому в юности относился иронически за его легкомысленность, неприспособленность к жизни. А когда отец умирал, художник почувствовал всю важность момента расставания и написал, можно сказать, реквием на тему крестьянской жизни.

Первая мировая война: Сначала, как и многие, он был настроен ура-патриотически, а потом изменил отношение. В самый разгар войны он пишет картину «Богоматерь. Умиление злых сердец» 1914-1915гг. (авторское название, в православной иконографии – «Умягчение злых сердец»). Ее поднятые руки как реакция на беду. И здесь снова появляется распятый, страдающий Христос – мы видим момент гибели человека, но гибели высокой, ненеправдой.

После появляется картина «На линии огня», 1917 год. Поручик во время боя гибнет очень возвышенно.

«После боя», 1923 год. Три фигуры, котелок. Один из критиков в наше время связывал ее сюжет с сюжетной канвой «Троицы». Все это попытки Петрова-Водкина показывать жизнь, не погруженную в быт. В реальных персонажах он пытается увидеть высокий человеческий настрой. И в погибшем персонаже, который изображен на втором плане, видит жизнь, посвященную чему-то достойному.

А в картине «Смерть комиссара» 1928 года, когда один человек погибает, другой его поддерживает, можно вообще вспомнить композиционные мотивы снятия Иисуса с креста. Эта линия жизни во имя высокого у художника сохранялась.

Революция: Кузьма Петров-Водкин был человеком из народа и, как все демократически настроенные люди, естественно, поддерживал революцию. Но сами события этих лет пугали, удручали, вызывали ощущение растерянности. Художник писал матери: «Нигде теперь не весело на земле – люди измучились от горел разных. Одну молитву надо твердить теперь: поскорее бы образумились люди – так все вверх ногами пошло». К годовщине событий Октября, для оформления Театральной площади в Петрограде, Петров-Водкин сделал четыре панно с персонажами из русского фольклора и истории: Степана Разина, Микулу Селяниновича, Ивана-Царевича, Василису Премудрую и даже Бабу-Ягу.

А потом написал свою знаменитую, как он ее называл, «Петроградскую мадонну», а официально – «Петроград. 1918 год». Здесь ему было важно показать женский образ на фоне Петрограда революционных лет. Очереди, торговля, суета, и над всем этим возвышается женщина с ребенком как образ чего-то высокого, вечного, не связанного с бытовыми неурядицами. Эту картину иногда называли «петроградской работницей», но очевидны аллюзии на, скорее, католическую Мадонну, которая посетила этот мир, озарила и дала надежду, что все плохое пройдет и останется лучшее, светлое. Создается ощущение защиты людей от всех этих революционных неурядиц.

НЭП: На время НЭПа все немного улеглось. В этот момент группы художников и писателей могли объединяться в группы по интересам, и Петров-Водкин был активным участником художественного объединения «Четыре искусства». В 1924 году он почти на год уехал в командировку во Францию. А в конце 20-х началась коллективизация и колхозов, и художественной жизни. И тут художники стали задыхаться, потому что такой свободы творчества уже не было. При этом, как ни парадоксально, именно их произведения отправляли на зарубежные выставки. А внутри страны Кузьма Петров-Водкин стал писать окру-

жающих людей. И возникают вот такие портреты: «Работница» 1925 года, «Девушка в сарафане» 1928-го.

Петров-Водкин умел подниматься над бытом. Казалось бы, просто-душные мужчина и женщина, но в их отношениях чувствуется высокой настрой. Даже в конфликтной сцене, как в картине «За самоваром» 1926 года.

На картине «Тревога» – сюжет 1919 года, но здесь переданы переживания 1934 года с его «Кировским делом». Петров-Водкин написал семью рабочих, которую беспокоит наступление Юденича – «возьмут Петроград или не возьмут?», и передал всеобщее ощущение тревоги. И в контрасте – малиновый и синий цвета, ключья обоев. Единственный, кто не поддается этому настроению, – младенец в коляске.

Материнство как период длиною во всю жизнь: Тема детства и материнства у Петрова-Водкина была связана с личной историей. С женой Марией Федоровной 15 лет брака были бездетными, и только в 1922 году у них родилась дочь. И тогда художник стал писать много женских образов – хотел передать святость материнства, показать беззаветное отношение матери к детям. Например, картины «В детской», «Материнство».

Во время ожидания дочери Петров-Водкин создал одно из самых проникновенных своих произведений – небольшую икону «Мадонна с ребенком. Пробуждающая». Художник освятил ее в церкви, и с тех пор она всегда была с Марией.

Мать Петрова-Водкина пережила сына на два года и сохранила его переписку. С ней у Петрова-Водкина были очень теплые и искренние отношения. Он писал о матери: «Вечно в колесе труда... от матери получил я стыд к пустому, бездельному времяпрепровождению»[1].

Так в чём же творческая индивидуальность Кузьмы Петрова-Водкина? В чем его «эстетическая доктрина» как называет это художник Губанов? Все композиции его картин строятся с учётом бинокулярного зрения (двузлия), т.е. расширенного смотрения, в сферической перспективе, которую сам художник наблюдал ещё будучи совсем юным на холмах Волги, взгляд «другими глазами», глазами замысла человека «великого». Петров-Водкин заставляет зрителя смотреть двумя глазами, охватывать пространство и справа и слева, космически искривляя изображение. Весь сюжет полотен монументален, стенописен и пронизан искусством древнерусских художников, в которых искусство как смысл – это религиозное возвышенное сознание, благоговейное чувство Родины.

Список литературы:

1. Галинская, И.Л. К.С. Петров-Водкин [текст: электронный] // Вестник культурологии. 2014. № 3 (70). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-s-petrov-vodkin> (дата обращения: 12.03.2024).
2. Губанов, Г.П. Эстетическая доктрина живописи Петрова-Водкина // Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина и траектория развития художественного образования: материалы всероссийской научно-практической конференции, 15–17 августа 2005 г., Саратовская обл., г. Хвалынский / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. Екатеринбург: РГППУ, 2005. С. 47–65.
3. Костин, В.И. Петров-Водкин. Москва: Советский художник, 1996. С. 62.
4. Петров-Водкин, К.С. Наука видеть / Публ., предисл. и коммент. Р.М. Гутиной // Советское искусствознание. 1991, вып. 27. С. 449–471.
5. Петров-Водкин, К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия : повести / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Ю. А. Русакова. Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. 629 с.
6. Петров-Водкин, К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. Москва: Советский художник, 1991. С. 328
7. Селизарова, Е.Н. Петров-Водкин в Петербурге, Петрограде, Ленинграде. Ленинград, 1993. С. 158.
8. Христолюбова, Т.П. Особенности теоретико-художественных идей К.С. Петрова-Водкина [текст: электронный] // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-teoretiko-hudozhestvennyh-idey-k-s-petrova-vodkina> (дата обращения: 22.05.2024).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИКИ Ю. П. КУЗНЕЦОВА

Е.В. Шатрова, студентка 2 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: П.С. Громова, к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: статья посвящена творчеству поэта-«шестидесятника» Юрия Кузнецова и акцентирует внимание на

исследованиях художественных особенностей его поэмы «Путь Христа».

Ключевые слова: *Юрий Кузнецов, современная русская литература, почвенничество, тихая лирика, религиозные мотивы.*

Юрий Поликарпович Кузнецов – одна из ключевых фигур в русской поэзии XX века. Его творчество является предметом интереса многих современных исследователей, особенно сейчас, когда его глубоко национальная, проникнутая народным духом лирика звучит особенно актуально и приобретает новые смыслы. Юрий Кузнецов – это поэт, в сознании которого сложнейшим образом переплелись и гармонично сосуществуют миф и реальность, язычество и христианство, фольклорные мотивы и модернистские приёмы. Он на протяжении всего своего творческого пути размышлял над вечными вопросами, оттого и не удивительно, что в его зрелой лирике начинает превалировать религиозная тематика. Незадолго до смерти он создаёт такие поэмы, как «Путь Христа» (2000–2001), «Сошествие в ад» (2002) и «Рай» (2003), которая осталась незавершённой. Некоторые исследователи объединяют эти поэмы в единое смысловое целое на основании общего образа, единого времени и пространства, лирического «я» [1], [2, с. 53–57]. В рамках этой статьи мы рассмотрим художественные особенности поэмы «Путь Христа».

Земной и духовный путь Христа автор показывает как глубоко личное переживание. Это видно уже по начальным строкам поэмы («Памятью детства навеяна эта поэма. / Встань и сияй надо мною, звезда Вифлеема! / Знаменьем крестным октил я бумагу. Пора! / Бездна прозрачна. Нечистые, прочь от пера!» [3]), и в конце первой части лирический герой эмоционально восклицает:

Эй, на земле, где целуют друг друга во зло!

Славен Господь! Он идёт! Его детство прошло [3].

В этих словах мы видим чувства автора, жизненный путь которого, по сути, был поиском Бога, и Кузнецов пришёл к нему уже на закате жизни. Ощущение личной причастности автора к пути Христа проявляется также в сцене свадьбы в Кане Галилейской, которая завершается строками с явными фольклорным звучанием:

Был я на свадьбе незримо, и пил я вино.

В буйной крови и доньне играет оно.

Громко поют и рыдают народные хоры,

И отзываются эхом долины и горы [4].

Фольклорные мотивы в целом характерны для творчества Кузнецова, но в контексте поэмы «Путь Христа» они имеют особый смысл: показывают, что образ Христа в сознании автора неразрывно связан с народом, с его душой, а именно с душой русского народа. Неспроста «Христова колыбельная» имеет ярко выраженные фольклорные черты: тут и синтаксический параллелизм («Солнце село за горою, / Мгла объяла всё кругом» [3]), и повторы («Спи спокойно. Бог с тобою» / «Спи, родимый. Бог с тобою» [3]), и знакомая формула «баю-баюшки-баю». Также фольклорные формулы мы видим в «Христовой подорожной»:

Я сижу перед окошком одиношенька,
И в глаза мои пылит его дороженка.
Путь-дороженька отецкой сиротинушки
Затерялася в неведомой старинушке.
Я проплакала свою святую кровушку,
Только негде преклонить ему головушку [5].

В этих вставных элементах с фольклорным звучанием мы видим связь Христа с русским народом, связь их судеб, связь Его пути с многовековым полным перипетий путём нашей страны.

Стилистика поэмы неоднородна: это древнее эпическое сказание [6], содержащее в себе как возвышенный книжный стиль («Время приспело, явился ей ангел во сне, / Благовещая, как голубь в открытом окне, / Что зачала она веяньем Духа Святого / Божьего Сына – Спасителя рода людского» [3]), так и натуралистические подробности («Встала корова, качая тугим животом, / И облизала младенца сухим языком» / «И, головой задевая коровьи сосцы, / Вышел наружу, где солнце, полынь и волчцы» [3]), что соотносится с богочеловеческой природой Христа, являясь отражением его духовного и земного пути. Именно при изображении земного пути Кузнецов отступает от евангельской традиции: он описывает детство и юность Христа, в то время как в священных книгах мало что говорится об этих периодах Его жизни. Таким образом, Кузнецов делает упор на изображение человеческого начала в образе Христа. То же мы видим в развёрнутой метафоре, в которой древесные стружки, «чудно завивающиеся» [3] в процессе работы плотника Иосифа, сопоставляются с людьми, искажившими учение Христа, не воспринявшими его («Речи ведёт от корней до небесной макушки, / Гладко речёт, а слова завиваются в стружки» [3]). Здесь простая физическая работа, земная жизнь, сливается с жизнью духовной, с пониманием Истины.

В третьей части поэмы значительную роль играют пейзажные мотивы и сравнения. В эпизодах проповедей Христа ярко выделяется его

Божественная ипостась, они приобретают торжественное звучание за счёт природных сравнений [6] («Имя Христа излетало, как голубь из уст. / Слава Его распускалась, как розовый куст» [4]), и в Нагорной проповеди торжественность усиливается, так как становится очевидной власть Христа над природой («Остановил он крикливое облако птиц...» [4]). Но по-прежнему значимой остаётся Его человеческая ипостась: он живо откликается на человеческое горе, чувствует сопричастность людскому страданию, что видно в разговоре с вдовой, желавшей исцелить своего ребёнка прикосновением к одежде Христа («Сын человеческий молвил: – Счастливая мать! / Верой своей ты спасла дорогое дитя...» [4]).

Подводя итог, можно сказать, что к особенностям данной поэмы относится ярко выраженное лирическое «я» поэта, глубоко лично воспринимавшего путь Христа, фольклорные мотивы, наделяющие образ Сына Божия народными чертами, своеобразный стиль, совмещающий натуралистичность с высокой лексикой, акцент на человеческие черты при изображении земного пути Христа, а также обилие сложных художественно-изобразительных средств, таких как развёрнутые метафоры, сравнения, психологизированные пейзажи, служащих как для отображения обеих ипостасей Христа, так и для выражения чувств и мыслей автора.

Список литературы:

1. Хриптулова, Т.Н. Поэма-цикл Ю.П. Кузнецова «Путь Христа»: идейно-содержательный аспект и особенности жанровой организации произведения // Вестник Череповецкого государственного университета. 2022. №3 (108). С. 223–231.
2. Ильинская, Н.И. Юрий Кузнецов: структура религиозного сознания поэта на пороге XXI века // Вісник Харківського Національного університету ім. В.Н.Каразіна. № 607. Серія Філологія. Вип. 39. «Харківська філологічна школа і сучасність». С.53–57.
3. Кузнецов, Ю.П. Путь Христа. Часть 1. Детство [текст: электронный] // Стихи.ру [сайт]. URL: <https://stihi.ru/2006/02/17-2357> (дата обращения: 13.05.2024).
4. Кузнецов, Ю.П. Путь Христа. Часть 3. Зрелость [текст: электронный] // Стихи.ру [сайт]. URL: <https://stihi.ru/2006/02/22-1083> (дата обращения: 13.05.2024).
5. Кузнецов, Ю.П. Путь Христа. Часть 2. Юность [текст: электронный] // Стихи.ру [сайт]. URL: <https://stihi.ru/2006/02/19-971> (дата обращения: 13.05.2024).

6. Ничипоров, И.Б. Поэзная трилогия Юрия Кузнецова «Путь Христа» как явление современной духовной культуры [текст: электронный] // Образовательный портал Слово [сайт]. URL: https://portal-slovo.ru/philology/37280.php?ELEMENT_ID=37280 (дата обращения: 13.05.2024).

ТЕМА ЛЮБВИ В БАРДОВСКИХ ПЕСНЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*П.Д. Шурло, студентка 2 курса специальности
«Литературное творчество».*

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в данной статье рассматриваются особенности раскрытия темы любви в бардовских песнях второй половины XX века на примере творчества Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы.*

***Ключевые слова:** бардовская песня, авторская песня, Владимир Высоцкий, Булат Окуджава, тема любви, жанр, традиция, эстетика, поэтика, стилистика.*

Авторская, или бардовская песня – это жанр песни, который зародился в СССР в середине XX века. Его отличительными чертами являются сочетание автора музыки, автора текста и исполнителя в одном лице, гитарное (как правило) сопровождение. Самое важное место в бардовской песне занимает лирический текст, а мелодия и особенности исполнения усиливают его эмоциональное воздействие на слушателей. Кроме того, значимыми характеристиками авторской песни являются такие аспекты, как личностное начало, собственная оригинальная манера исполнения, эстетика, стилистика и поэтика бардовской песни. Поэтический текст авторской песни обычно довольно эмоциональный, с глубинным смыслом, так как рождается он внезапно, на основе прожитых переживаний, наблюдений и личного опыта автора. Его смысл заключается в утверждении свободного взгляда поэта-песенника на мир, его собственной жизненной позиции.

Сегодня авторская песня по праву считается нашим национальным достоянием, а основоположниками этого жанра, которые во второй половине XX века снискали свою популярность, стали Б.Ш. Окуджава и В.С. Высоцкий. В своих текстах классики бардовской песни поднимали животрепещущие, острые, дерзкие, сатирические и часто даже личные темы. Важное место в творчестве многих бардов занимала тема любви. У бардов она показана более своеобразно, жёстко и драматично, чем в массовой песне. А центральным мотивом песен о любви у многих поэтов-песенников являются постоянные длительные расставания, перемежающиеся немногочисленными встречами. Это определяется тем, что герой их любовной лирики – представитель «странствующих» профессий или увлечений: альпинист, моряк, геолог и т.п. [1].

«Любовная лирика Высоцкого – это и мелодичность, и тонкое значение, и необычная, запоминающаяся форма лирики. Но следует отметить, что его тексты удивительно своеобразные и их аналоги в русской поэзии найти сложно» [2].

Многие авторские лирические песни Владимир Высоцкий посвятил главной любви его жизни – Марине Влади.

Здесь лапы у елей дрожат на весу,
Здесь птицы щебечут тревожно.
Живёшь в заколдованном диком лесу,
Откуда уйти невозможно.
Пусть черёмухи сохнут бельём на ветру,
Пусть дождём опадают сирени –
Все равно я отсюда тебя заберу
Во дворец, где играют свирели [3].

Читая текст песни «Лирическая» («Здесь лапы у елей дрожат на весу...»), мы видим слова безыскусственные. Со стилистической точки зрения здесь уживаются с удивительной эмоциональной напряжённостью нейтральные слова и разговорные («пусть на листьях не будет росы поутру»; «зря ли я столько сил разбазарил»). «В тексте присутствуют риторические вопросы. Бард совмещает сообщение и вопрос в одной вопросительной конструкции, представляя читателю неизвестное событие как нечто очевидное» [4].

В какой день недели, в котором часу
Ты выйдешь ко мне осторожно?
Когда я тебя на руках унесу
Туда, где найти невозможно [5]?

Мы как бы включаемся в вопросно-безответные размышления героя. Три риторических вопроса можно назвать изобразительными. Они у поэта сами несут в себе информацию, но не утрачивают в то же время вопросительного значения. Ответ даёт сам герой.

Украду, если кража тебе по душе, –
Зря ли я столько сил разбазарил [5]?!

Текст состоит из шести строф. Каждая строфа распадается на две части. Первые двестишья первых двух и четвёртой строфы рисуют картину заколдованного леса, они тяготеют к пейзажной лирике. «Мелодика этих двестишьяй приближается к напевной, она созвучна атмосфере лирической созерцательности» [2].

Вторые половины указанных строф и остальные четверостишья этого стихотворения передают чувства, ассоциации, мысли лирического героя и приближаются скорее к формам лирики сосредоточенного рассуждения. Каждая половина строф несёт в себе образы героя и героини. Это делает определяющим их эмоциональное взаимодействие. Здесь за всеми видимыми различиями жанрово-стилистических начал прячется их взаимопроникновение [2].

Лирическое размышление героя о героине, проходящее через все произведение, воспринимается как непрерывное, вневременное. Герой с горечью и сожалением констатирует факт как нечто реальное: «и думаешь ты, что прекраснее нет, чем лес заколдованный этот». Эпитет «заколдованный» повторяется два раза для усиления власти волшебной силы, которой подвергается героиня. Сочетание прилагательных «заколдованный» и «дикий» говорит о колдовской силе, о дикости, которая удерживает героиню. Несмотря на это, герой считает, что он вторгнется в этот её мир и заберёт во дворец или светлый терем.

Перейдём к анализу текста песни Б. Окуджавы «Тьмою здесь все занавешено». В его произведениях нередко встречается образ женщины. Поэт очень трепетно относится к представительницам прекрасного пола. «Вообще для Б. Окуджавы женщины восхитительны, прекрасны, они важнейшая составляющая жизни. Данный текст также посвящён этой теме» [4]. Он написан в 1967 г. и известен и под другим названием: «Ваше величество, женщина» (по строчке из стихотворения).

Тьмою здесь все занавешено
и тишина как на дне...
Ваше величество женщина,
да неужели – ко мне?
Тусклое здесь электричество,

с крыши сочится вода.
Женщина, ваше величество,
как вы решились сюда? [5]

Повествование ведётся от лица лирического героя. Его жизнь была скучна и мрачна до появления незнакомки. Этот герой относится к представительнице прекрасного пола с волнением. Он ироничен к себе – не веря, что такая восхитительная дама пришла именно к нему.

Образ женщины в этом произведении вызывает почтение. Бард обращается к ней уважительно – «Ваше величество», подчёркивая её благородное происхождение, её царственность. Точно так же, как и В. Высоцкий, Б. Окуджава показывает, что появление женщины может изменить самого лирического героя и всю его жизнь, его настроение.

На протяжении всего произведения мы можем наблюдать противопоставление скудного и уничижительного быта героя и восхитительной героини. Тьма, тишина контрастируют с красотой. Используются риторические вопросы:

Ваше величество женщина,
да неужели – ко мне?
Ну, заходите, пожалуйста.
Что ж на пороге стоять?
Кто вы такая? Откуда вы? [5]

Они употреблены поэтом не для получения информации, а для демонстрации его недоверия, непонимания и неверия в реальность ситуации. Есть сравнения:

О, ваш приход – как пожарище.
Дымно, и трудно дышать... [5]

Из приведённого анализа видно, как тонко и чутко чувствовали барды, как открыто любили. Любили жизнь, женщин, свою работу, своё творчество. Авторы все делали с открытой душой и поэтому очень часто страдали из-за собственной незащищённости, из-за жестокости окружающего мира и неотъемлемой части любви – разлуки. Мы видим, как тонко авторы чувствуют присутствие любви в любой ситуации, в которой может оказаться человек, в любом аспекте жизни.

Список литературы:

1. Лелеко, В.В. Образы свободы и любви в бардовской песне // Вестник СПбГИК. 2013. №3 (16). С. 24–30.
2. Синюк, В.Б. Художественный мир В.С. Высоцкого // Веснік Брэсцкага Ун-та. 2000. № 1. С. 3–7.

3. Высоцкий, В. Здесь лапы у елей дрожат на весу... [текст: электронный] // Владимир Семенович Высоцкий [сайт]. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi/stihi-all.htm> (дата обращения: 11.04.2024).
4. Биография Булата Окуджавы [текст: электронный] // Булат Шалвович Окуджава [сайт]. URL: <https://bokudjava.ru/bio.html> (дата обращения: 11.04.2024).
5. Окуджава, Б. Ваше величество, женщина [текст: электронный] // Булат Шалвович Окуджава [сайт]. URL: <https://bokudjava.ru/text.html> (дата обращения: 11.04.2024).

Русская литература XXI века

НОВЫЙ РЕАЛИЗМ КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ (на материале критики и произведений авторов нового реализма)

Д.В. Белов, студент 5 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: П.С. Громова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в статье рассматриваются перспективы и основные черты направления, известного как новый реализм. Освещаются особенности творческого метода нескольких представителей данного направления и делаются выводы о месте направления в современном литературном процессе.

Ключевые слова: литературное направление, новый реализм, постмодернизм, деталь, исповедальность, автоспсихологизм, эстетические принципы.

В последние годы в современной литературной критике активно обсуждается окончание существования нового реализма как направления. Авторы и критики, в том числе сами новые реалисты, подводят итоги, рассуждают о том, что новый реализм более не является действующим литературным направлением. Например, об этом в 2014-м году писал в одной из статей Р. Сенчин, указывая, что новый реализм отошёл от тех принципов, на которых изначально строился [1]. Кроме того, выходят статьи и молодых реалистов, например, А. Тимофеева «Победы и поражения нового реализма», в которой тоже подводятся итоги существования направления [2]. Здесь мы, однако, сталкиваемся с проблемой: о каких принципах пишет Р. Сенчин и можем ли мы сказать, что эти самые принципы действительно лежат в основе нового реализма как направления? Сенчин, например, считает, что новый реализм не должен обращаться к исторической теме, однако далее мы заметим, что у нового реализма нет чётких эстетических принципов, обязательных для всех авторов.

Принципы, на которые указывает Сенчин, были выработаны ещё в начале нулевых в статьях С. Шаргунова и В. Пустовой [3]. Статьи эти, правда, не носили литературоведческого характера, а являлись скорее манифестами, причём не столько манифестами эстетическими, сколько идеологическими. Они провозглашали ряд принципов, среди которых центральным был тот, что подразумевал решительное противопоставление постмодернизму, который, согласно статье Шаргунова, окончательно себя исчерпал и стал чем-то совершенно конформистским [3]. Взамен устаревшему постмодернизму авторы нового реализма предложили яркий революционный героизм, который сначала был выражен в их критических статьях, а затем перешёл и в художественные произведения («Санька» Захара Прилепина, «Ура!» Сергея Шаргунова). В этих же статьях впервые появился термин «новый реализм», который сам Шаргунов определял как способ выйти из кризиса, обратившись к реалистической традиции, обогащённой различными приёмами и темами, которые беспокоят авторов современных [3]. Однако Шаргунов не смог точно описать аспекты, связанные с эстетической программой, из-за чего показалось, что у нового реализма как такового нет художественного измерения, а есть скорее гражданское, политическое. И из-за этой недосказанности и концентрации на политических и идеологических вопросах у многих критиков сложилось впечатление, что новый реализм был создан искусственно ради привлечения внимания. Более того, политический аспект этого направления вызвал явное отторжение у ряда критиков. К примеру, критик Дарья Маркова указывала на то, что новые реалисты совершенно лишены иронии и очень часто обращаются к воинственным и радикальным высказываниям, цель которых, скорее всего, состоит в привлечении внимания читателей [4].

Мы, однако, позволим себе не согласиться с данной позицией, потому как ограничивать новый реализм несколькими авторами нельзя. Здесь мы сталкиваемся с проблемой, которая заключается в отсутствии единого мнения о сущности данного явления. Начать необходимо с того, что новый реализм как направление не был создан одними только Шаргуновым и Пустовой. Многие критики, например Д. Колесников, отмечали, что *«в конце 1980–1990-х – на литературную арену вступили “новые реалисты” первого, старшего поколения: Павел Басинский, Алексей Варламов, Олег Павлов, Светлана Василенко...»* [5]. Из этого следует, что мы можем говорить о, как минимум, двух поколениях новых реалистов. Если же мы обратимся к современной критике, то обнаружим, что есть и третье поколение, совсем молодое, к которому от-

носятся такие авторы, как А. Тимофеев, Ю. Лунин и некоторые другие. Третье поколение новых реалистов характеризует своё направление как «новый традиционализм» и возводит свою литературную традицию к деревенской прозе. Из этого следует, что новый реализм является перспективным направлением, которое не создано искусственно, а возникло имманентно и имеет свои особенности, которые можно проследить. Ограничивать же новый реализм манифестами не совсем верно с точки зрения литературоведения.

Мы, однако, возьмём на себя задачу выявить основные черты нового реализма, наличие которых позволит нам говорить о существовании и развитии данного направления.

Довольно подробную характеристику в своей работе дала исследовательница Е.И. Кулаковская:

«– поиск точки опоры в ситуации культурно-исторического разрыва; сочетание низких и верхних пластов существования; изображение реальности явленной автору впервые; стремление выразить через впечатления «я» мировую первооснову человеческого существования; синтез художественных методов; усиление личного начала, исповедальности; работа с мифом». [6]

К тем чертам, которые перечислил данный исследователь, нам бы хотелось добавить утрату художественной детали её особой роли. Деталь в классическом реализме говорила что-то о герое, о его происхождении или психологическом состоянии. Если же говорить о новых реалистах, то в их произведениях деталь теряет свою функциональность, а поэтому интерпретировать её можно как угодно. Мы можем говорить, что в новом реализме художественная деталь стала скорее элементом, работающем на жизнеподобие.

Ещё одной интересной чертой нового реализма как метода можно назвать явное влияние посмодернистского метода, то, что Е.И. Кулаковская называет «синтезом художественных методов» [6]. И это любопытно, учитывая то радикальное противопоставление постмодернизму, о котором писали Шаргунов и Пустовая. В качестве примера подобного влияния или же синтеза можно привести один из рассказов Г. Садулаева, которого однозначно относят к новым реалистам, – «Три Упанишады». Рассказ воспроизводит канву древнеиндийского религиозного трактата, однако описывает события относительно современные, связанные с жизнью автора и страны, например, появление первых ком-

пьютеров, войны на постсоветском пространстве, смену названий городов и улиц с советских на новые и т.д. Подобный приём характерен в большей степени для постмодернизма, однако Садулаев вполне успешно им воспользовался и продолжает пользоваться далее.

Ещё одной важной чертой можно назвать исповедальность и возрастание личностного начала в прозе новых реалистов. Лимонова в данном контексте невозможно не упомянуть по той причине, что его влияние на новых реалистов неоспоримо. По сути, все романы этого автора являются попыткой перенести жизненный опыт в литературный контекст. Можно даже сказать, что личность автора тут первостепенна, она важнее самого сюжета произведения, и далее мы увидим, как эта тенденция проявляется в произведениях новых реалистов.

Здесь стоит остановиться на том, что авторы нового реализма часто обращаются к автопсихологическим героям (в данном случае мы используем термин данный Л. Гинзбург в одной из работ [7]). Например, в романе «Патологии» и в романе в рассказах «Грех» Прилепина мы сталкиваемся именно с автопсихологическими героями. Особенно ярко это проявляется в романе «Грех», где главным героем является Захар (или Захарка), за постепенным взрослением и становлением которого наблюдает читатель. Конечно, здесь важно избежать уравнивания автора и героя, однако для нового реализма, как и было сказано ранее, такая исповедальность и возрастание личностного начала в тексте очень характерны. Из этого следует, что новый реализм крайне субъективен. Взгляд автопсихологического персонажа на окружающий мир важнее, чем сам мир. Нечто подобное можно обнаружить и романе «Патологии» того же автора. Главный герой Егор Ташевский явно автопсихологичен. Он рефлексирует, боится, автор особенно заостряет внимание читателя на телесных подробностях, и такая заикленность обусловлена попыткой сберечь эго от разрушения в результате травмирующих событий. Война в данном случае – это внешний раздражитель, который вынужден реагировать герой. С этой точки зрения война сама по себе не очень важна, более того, в романе Прилепина она совершенно бессмысленна. На кону не стоит существования всего мира, только жизни героев.

Нечто схожее мы можем наблюдать и у первого поколения новых реалистов. К примеру, мы можем обратиться к недавнему роману А. Варламова, который относится к старшим новым реалистам и продолжает творить в наше время. В романе «Одсун» описываются масштабные исторические события, такие как развал СССР (многие новые реалисты

осмысляют это событие), однако оценка его строится исключительно на личной рефлексии героя. В романе нет анализа причин этого события, нет попытки посмотреть на него объективно, потому что для новых реалистов не важна причинно-следственная связь, не важна логика событий, а важно осмысление, реакция героя на событие. Герой Варламова обеспокоен в первую очередь личной трагедией, которая произошла из-за больших исторических событий. Такие события, как высылка Судетских немцев из Чехии имеет мифологический подтекст и описывается как конфликт Рюбецаля и Кракноша.

Нечто подобное мы можем наблюдать и в сборнике рассказов одного из представителей второго поколения новых реалистов М.Ю. Елизарова «Мы вышли покурить на 17 лет», который, по мнению критика П. Басинского несёт в себе совершенно явное исповедальное начало [8]. Как и у других новых реалистов, в рассказах Елизарова такие события, как, например, распад СССР, воспринимаются не в рамках исторического взгляда, а через призму личной рефлексии, которая не опирается на исторический и экономический аспекты. В произведениях Елизарова многие такие события приобретают скорее мистический характер, как в рассказе «Меняла», в котором описывается беззаботное советское детство главного героя, которое закончилось в тот момент, когда его впервые серьёзно побил хулиган, описанный как совершенно демоническое существо: «Демон реальности устал глумиться надо мной и вышел через кирпичную дыру в стене» [9, с.247]. Собственно, за развалом советского мира тоже стоят силы демонические, лишённые социального происхождения.

В отличие от иных новых реалистов Елизаров тяготеет к хтоническим образам. Например, его роман «Земля», вышедший в 2019 году, переполнен скрытым мифологизмом, описанием особой загробной действительности. Кладбище в романе Елизарова является местом, в котором происходят различные жуткие, подчас магические вещи, различные колдовские обряды и т.д. Вместе с тем он не отходит от эстетических принципов нового реализма.

Подводя итоги, можно сказать, что новый реализм – это имманентное явление в русской литературе. Его появление было связано с культурной ситуацией. Это реалистическое направление сложилось в ситуации постмодернистского плюрализма, децентрализации в литературном процессе, когда практически невозможно разделить литературу на реализм и постмодернизм, потому что и тот, и другой несут в себе элементы друг друга.

Список литературы:

1. Сенчин, Р. Новые реалисты уходят в историю [текст: электронный] // Литературная Россия [интернет-портал]. URL: <https://litrossia.ru/item/7191-oldarchive/> (дата обращения: 05.05.2024).
2. Тимофеев, А.Н. Победы и поражения «нового реализма» [текст: электронный] // Вопросы литературы [сайт]. 2017. №5. С. 83–106.
3. Шаргунов, С.А. Отрицание траура [текст: электронный] // Журнальный зал [сайт]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (дата обращения: 04.05.2024).
4. Маркова, Д. Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять [текст: электронный] // Знамя: журнал [сайт]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=2993> (дата обращения: 05.05.2024).
5. Колесников, Д. «Новый реализм»: подводя итоги [текст: электронный] // Литературная Россия [интернет-портал]. URL: <https://litrossia.ru/item/7391-oldarchive/> (дата обращения: 05.05.2024).
6. Кулаковская, Е.И. Новый реализм: специфика и основные черты // Культура и текст. 2011. № 12. С. 472–474.
7. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. Ленинград: Советский писатель, 1979. 220 с.
8. Басинский, П.В. Опубликован новый сборник рассказов Михаила Елизарова [текст: электронный] // Российская газета [сайт]. URL: <https://www.rg.ru/2012/10/26/rasskazi.html> (дата обращения: 05.05.2024).
9. Елизаров, М.Ю. Мы вышли покурить на 17 лет: Рассказы. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. 250 с.

КОМИЧЕСКОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. Р. ЛАГЗДЫНЬ ДЛЯ ДЕТЕЙ

П.С. Воронцова, аспирант 3 курса, направление «Русская литература».

Научный руководитель: С.Ю. Николаева – доктор фил. наук, проф., зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества

Аннотация: комическое присутствует во многих произведениях Гайды Рейнгольдовны Лагздынь. В своем творчестве она

опирается на глубокие традиции русской литературы и фольклора. В жанровом многообразии присутствуют и сказки, и былины, и колыбельные, и другие фольклорные жанры. Автор статьи рассматривает комическое в произведениях Г.Р. Лагздынь для детей, особенности способов передачи информации детям через юмористическое. Комизм становится средством общения с читателем.

Ключевые слова: литература, дети, Г.Р. Лагздынь, комизм, диалог, каламбур, комическое, стихотворение.

Гайда Рейнгольдовна Лагздынь начинала свой писательский путь с далекого 1966 года и активно занималась литературным творчеством до самой смерти. Многие называли ее «тверской Агнией Барто». Многообразие ее творческого наследия насчитывает более 125-ти поэтических и прозаических книг общим тиражом более 11 млн экземпляров. Её стихи и сказки переведены на белорусский, удмурдский, узбекский, азербайджанский, венгерский языки. Гайда Рейнгольдовна активно использовала различные художественно-выразительные средства, в том числе и комизм. В ее произведениях, «живых», ярких и незабываемых, юмор занимает центральное место.

Детская литература всегда оказывала влияние на маленьких читателей. Время изменяло общую форму произведений, появлялись новые образы, особенности, но его смысл оставался тем же. Ключевой персонаж произведений для детей – сам ребенок как самостоятельная личность, исследующая окружающий мир. Основа же детской литературы – фольклор, который нашел отклики и у современных авторов, которые создают сказки, повести и рассказы, основываясь на устном народном творчестве.

Многие исследователи, изучающие детскую литературу, отмечали новые тенденции развития жанра. Такие литературоведы как Арзамасцева И.Н., Николаева С.А не могли не отметить использование в детской литературе комического – так называемая попытка завлечь читателя с помощью юмора. Взрослый, как и ребенок, с интересом реагирует на какие-то либо несурзные ситуации, нелепые разговоры, неловкие моменты. Исследователь Пропп В.Я. считал, что термин «комическое» понимается в этом случае как эстетическая категория, подразумевающая отражение в искусстве явлений, содержащих несоответствие и несообразность или алогичное противоречие и оценку их посредством смеха [7, с. 157].

Если отходить к словарю, то «Комическое – это категория эстетики, выражающая в форме осмеяния исторически обусловленное (полное или частичное) несоответствие данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов и обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил» [8, с. 237].

Комизм в детской литературе явление весьма примечательное. Его осмысление в науке происходило, как правило, благодаря обращению к творчеству определенного автора, персональный принцип рассмотрения этой проблемы остается преобладающим [3, с. 23].

Если задуматься, откуда пошел эффект комизма, использование юмора в произведениях, то основа – народные игрища, балаганные представления, сатирическая сказка, байка и анекдот.

Юмористика направлена на заигрывание с читателем, на вовлечение его в действие сюжета. В XVIII в. несла в себе ярко выраженную назидательную, нравоучительную функцию. Этому способствовал и тот факт, что басня была «царицей юмористических жанров», а комедия классицизма имела просветительскую направленность. В XIX веке ситуация заметно меняется. В аспекте нашей темы особенно важно появление стихотворных сказок В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, П. П. Ершова, сатирических прозаических сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Во второй половине XIX – начале XX в. появилась сказочная повесть английского ученого и писателя Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес», которая дала ощутимый толчок развитию юмористической направленности.

Комизм как литературный прием использовался многими детскими писателями, такими как Агнией Барто, Самуилом Маршаком, Николаем Носовым. В своих произведениях они активно использовали различные виды и приемы комического. Например, Николай Носов, рассказывая историю Мишки, использовал способ выражения комизма в виде диалога:

- «– А вода где? – спрашиваю.
- Вода... там, в колодце.
- Сам знаю, что в колодце. Где ведро с водой?
- И ведро, – говорит, – в колодце
- Как – в колодце?
- Так, в колодце
- Упустил?
- Упустил».

Детскую поэзию Г. Лагздынь глубоко и профессионально охарактеризовала известный литературовед и критик С. Ю. Николаева. «Познание мира маленьким человеком начинается с наблюдений над окружающей природой, над теми чудесными изменениями, которые в ней происходят. Чередование времен года, месяцев и дней, времени суток, звуков и запахов, красок и форм, дождя и снега, тепла и холода, встречи с обитателями леса, знакомство с животными и птицами, грибами и ягодами, цветами и деревьями – все это суть проявления живой жизни, которую воспринимает и в которой участвует ребенок. Очень важно, чтобы общение ребенка с миром было закреплено в слове – метком, точном, ласковом, веселом, добром» [5, с. 3]

В художественных текстах комическое создается различными способами: оригинальной композицией повествования, особенностями сюжета, а также своеобразным использованием языковых средств и, прежде всего, лексико-фразеологического состава языка, синтаксических особенностей построения текста.

Для создания подходящей атмосферы, где читатель может поверить в реальность сказанного, необходимо составлять диалоги, равняясь на возраст. Юмор в диалоге проявляется с помощью комических приемов: через использование анекдотов в речи героя, шуток, и через сарказм, иронию.

В детской литературе диалог занимает центральное место. Читателю дошкольного возраста нужны действия, слова. И комическое существует в диалоге в качестве «живой речи». Реплики персонажей содержат юмор, сатиру или иронию, которую ребенок может понять. Рассмотрим на примере произведения Гайды Лагздынь «Мишка»:

– Ты чего вздыхаешь, Мишка? – прошуршала тихо мышка.

Отвечает косолапый, промокнув глазенки лапой:

– Матушка-медведица на меня все сердится...

Я прошу: «Дай, мама, меда!»

А она: «Поспи полгода!..»

В данном примере Гайда Рейнгольдовна использовала форму диалога, куда мастерски вплетается комическое. Юмористическое заключается в фразе «Поспи полгода». Юный читатель, который интересуется окружающей средой, уже знает о физиологии медведей, которые спят по полгода. И таким образом, юмор заключается в том, что главному герою произведения придется проспять полгода ради меда. Г. Р. Лагздынь наполняет диалог эмоциями, которые передают состояние героя, его грусть. Благодаря описанию поэтессы у ребенка проявится сострадание

к мишке, который «промокнул глазенки лапкой». Отдельной похвалы заслуживает фраза «прошуршала тихо мышка», которая представляет цельный образ героя. Ассоциативное мышление читателя дошкольного возраста представляет героя по лаконичному изображению, что удачно получилось у Гайды Рейнгольдовны, так как мышка издревле ассоциируется с тихим, бесшумным зверьком.

Безусловно, творчество Г. Лагздынь затрагивает детские сердца. Поэтесса принадлежит к числу тех тверских авторов, которые «выработали себе четкое мировоззрение и пытаются не просто отображать то, что наблюдают или переживают, но воссоздавать жизнь с определенной точки зрения, выражать свою позицию» [6, с. 68].

В своем творчестве Гайда Лагздынь пыталась передать свои собственные эмоции, переживания, мудрость и свой жизненный опыт. По этой причине ее произведения живые и яркие.

Как говорила сама писательница:

«Я никогда не писала и не пишу пустых стихов. Считаю, что они, тем более для детей, должны нести познавательную нагрузку и обогащать знаниями».

Поэтесса старается говорить с ребенком если и не на его собственном языке, то, по крайней мере, на языке, ему понятном и доступном. Гром у нее получает имя «Грохотало», песня пчелки у нее «жужжистая», весна напоминает сороконожку, потому что наступает бурно и дружно, а еще она «лучистая, зеленая, журчистая»; радуга похожа на «семицветное коромысло», апрельская капель «семизвонная» [9, с. 50].

Комическое проявляется и на уровне сюжета, и на уровне типов характеров, а также приемов, участвующих в создании комического эффекта (преувеличения, алогизмы, перифразы).

Например:

«– *Это кто рычит? Медведь?* –

Спрашивает Маша.

– *Это я учусь реветь,* –

Отвечает Саша».

Рассмотрев этот пример, можно выделить, что комический эффект в данном стихотворении проявляется на уровне сюжета. Родители, читающие данное произведение своему ребенку, не смогут сдерживать улыбки, так как дети, сами того не ведая, порой режут настолько громко и долго, что их рыдания становятся похожи на завывания дикого зверя, а то порой и рычание. Дети, чувствуя настроение родителя, начинают инстинктивно смеяться. Комическое проявляется как раз в реализме

сюжета. Без реакции родителей детям сложно будет понять комическое, но именно с реакцией взрослых накладывается такой эффект.

Рассмотрим другой пример:

«– Сегодня – головомойка! – громко объявил Димка. – Нам в бане будут мыть головы.

– Почему только головы? – сказала Оля. – В бане человек весь моется.

– А кто нас мыть будет? – спросил Витя.

Данный кусочек прозаического текста представлен из книги «Всюду лето», из рассказа под названием «Головомойка». Это произведение ребенок должен читать самостоятельно. Комизм в данном рассказе представлен еще в названии. «Головомойка» – строгий выговор с нравочениями. Те дети, кто уже знает значение данного слова, уже при прочтении первого предложения не смогут сдерживать смех. Тут появляется двусмысленность. Гайда Лагздынь мастерски играет со словами. Читатель, знающий значение, в том числе и родитель, который может читать своему ребенку произведение, представляет сюжет в другом ключе, не в том, что дает нам Лагздынь. При прочтении первого предложения появляются мысли, что детей будут ругать, читать нотации. Но оказывается, что им действительно просто мыли голову. Этот комический эффект двусмысленности вызывается игрой слов.

Рассмотрим другой пример. В сборнике «Димкины рассказы» можно встретить следующее произведение:

«– Что тут написано? – спросил дед Илья, останавливаясь перед доской объявлений, на которой кнопками прикреплена голубая афиша.

– В клубе будет какой-то капустник. Вишь, пропечатано! – ответила бабка Афросинья, потуже подтягивая уголки головного платка.

– Какой еще капустник? – не понял дед Илья.

– Ясно какой. Раз написано – капустный, значит – капустный! Из капусты. Может, тушеная. А может быть, квашеная, с маслицем. Какая же нынче еще? Не из свежей же? Весна на дворе. Небось бочки две приволокли!

– Непонятно, – продолжал дед Илья. – Если капустник, то с чем? Может, со свиной?

– С чем, с чем! Известно, с чем. Уж не собираешься ли, старый?

– А что? Раз приглашают, можно и статью тряхнуть.

– Тряхни, тряхни, да не рассыпья!

– А капусту-то где брали? – отойдя от деда, спросила бабка Афросинья пробежавшего мимо Димку.

– *Какую еще капусту?*

– *Да вон, что на афишке!*

– *Известно, где! В библиотеке.*

– *В библиотеке? – вздохнула удивленная бабка. – Чего только не завезут туда, куда не надо».*

Гайда Лагздынь решает показать различия между старшим и младшим поколением. Старшее не понимает современных слов. «Капустник» для них – это что-то наподобие ярмарки, где продают продукты из капусты. Но для детей (в особенности тех, кто уезжает на лето в лагерь) – это мероприятие, где проходят какие-то конкурсы и концерты.

Комическое проявляется в непонимании сути. А если точнее, явление, когда ради комического эффекта персонаж не понимает какой-то важной и очевидной вещи.

Гайда Лагздынь всегда особенно тонко чувствовала детей, их отношение к окружающему миру. С помощью призму своего восприятия, писательница использует комическое для более глубокого погружения в мир детских фантазий.

Просмотрев лишь малый процент творчества Г. Лагздынь, можно отметить, что она активно использует различные приемы для создания комического эффекта во всем многообразии жанров детской литературы.

Список литературы:

1. Арзамасцева, И.Н. Николаева, С.А. Детская литература: учеб. для студ. высш. педагог. учеб. заведений. 5-е изд. Москва, 2008.
2. Боров, Ю.Б. Комическое. Москва: Искусство, 1970.
3. Леонова, Т.Т. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: История, теория, поэтика. Москва, 1996.
4. Лагздынь, Г.Р. Пели песню гусельки: стихи. Тверь, 2017. 256 с.
5. Открывающая радость жизни. К 90-летию со дня рождения Гайды Рейнгольдовны Лагздынь [электронная презентация] // Муниципальная библиотечная система города Твери [сайт]. URL: <https://www.mbstver.ru/deti/doc/Лагздынь.pdf> (дата посещения: 23.01.24)
6. Николаева, С.Ю. «Когда минет злоба дня и настанет будущее...»: новые книги тверских поэтов и литературный процесс // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. Вып. 3. С. 68–81.
7. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. Санкт-Петербург, 1997.
8. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. 4-е изд. Москва: Политиздат, 1981. 445 с.

9. Редькин, В.А. «Стилевое своеобразие поэзии Гайды Лагзынь» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2017. Вып. 3. С. 49–55.

**ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА
В КНИГЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «КООРДИНАТА Z»**

С.П. Гостев, аспирант I курса, специальность 5.9.1 Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки).

Научный руководитель: С. Ю. Николаева – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества филологического факультета ТвГУ.

Аннотация: в данной статье рассматривается книга Захара Прилепина «Координата Z», анализируется структура книги, особенности языка автора и его подход к выражению своих мыслей, позиции, взглядов.

Ключевые слова: политика, СВО, публицистика, Захар Прилепин.

Творчество Прилепина известно в широких кругах общественности прежде всего благодаря политической деятельности писателя. Помимо своей общественной деятельности, его также беспокоят вопросы относительно образа современного читателя, о чем он неоднократно утверждал в различных интервью: «Сегодня самый распространенный тип писателей в России – это те, кто вообще ничего не читает. А если и читают, то только для того, чтобы убедиться, что они гениальней. Однажды я выступал в литературном институте. Передо мной сидели вялые люди, которые ни на что не реагировали. Оказалось, что они не читали ни одной моей книги, но зато потом все с удовольствием принесли мне свои. Неправильно думать, что литература – это такое поле, где везде только свои люди. Я никогда не знакомился лично ни с одним своим издателем. Я просто отправлял по почте тексты, и так выходили мои первые книги» [4]. Освещая политические процессы внутри на-

шей страны, он много писал о различных военных конфликтах, особенно о первой и второй чеченской кампании, потому как сам был их непосредственным участником. «Сегодня Захар Прилепин – это одна из наиболее видных фигур в культурном пространстве России» [5, с. 5]. А потому, выход его публицистической книги, затрагивающей военную конфронтацию России и Украины был лишь вопросом времени. Прилепин шел к ее написанию еще с 2014 года, высказывая свои мысли и опасения относительно эскалации конфликта между двух, некогда дружественных стран. И в своей книге «Координата Z», вышедшей в прошлом году, он освещает нынешние события, высказывая свое мнение на счет политической обстановки.

Структурно книга разделена на главы, каждая из которых содержит конкретную мысль автора относительно вопросов, интересующих его и потенциальных читателей. При этом писатель придерживается рамок дискурса, соблюдая последовательность мыслей, что в совокупности выражает его политическую позицию в целом. Этому также способствует своеобразный стиль Прилепина. Порой он не стесняется в выражениях, будто специально избегая применения нейтральных слов, когда речь, например, заходит о «врагах России». При этом применение просторечных слов сведено к минимуму, а в качестве ведущих языковых средств выступают эпитеты, аллегории, метафоры, олицетворения и гиперболы: «Поразительное варево из неонацистских гнилых корней, крепко привитого спесивого шляхетского снобизма, распухшей до невероятных величин прокисшей обиды, ложной богоизбранности Зеленского, который совершенно серьезно играет в «страсти Христовы», то и дело срываясь на обличающий тон ветхозаветных пророков, и «европейского либерального выбора», этого вот пахучего сыра, которого они якобы возжелали «всем народом» [1, с. 45].

Первая половина книги содержит историческую сводку для придания контекста последующей информации и подкрепления мнения автора. Помимо событий последних лет Прилепин затрагивает важные исторические моменты из прошлых веков. Это важно не только для понимания контекста в рамках позиции автора, но и для самой идеи книги – единства русского народа. «В России проживает куда больше, чем 145 млн человек. В России решают куда больше, чем 145 млн человек. В России живут те 5 млн человек, что жили в Древней Руси. В России живут те 7 млн человек, что жили при Иване Грозном. В России живут те 15 млн человек, что жили при Петре Великом. В России живут те 37 млн человек, что жили при Екатерине Великой. В России живут те 170

млн человек, что выжили здесь после великой войны к 1945 году. Они все тут, все с нами. Все жившие прежде. Мы им обязаны. Мы обязаны не себе, а им» [1, с. 9].

Упоминание исторических событий в этой книге играет основную роль, потому как Прилепин проводит аллюзии на нынешнюю политическую обстановку. В этом отношении интересно наблюдать реакцию коллективного запада касаясь событий в жизни нашей страны, который то и дело, вмешиваясь во внутренние дела России, навязывал свое мнение и свои решения, считая, что волен диктовать выгодные ему правила. Прилепин не ограничивается громкими высказываниями в сторону запада. Он приводит конкретные примеры из своей жизни: «Европейские журналисты всегда приезжают к нам не только с готовыми вопросами, но и с готовыми ответами, которые мы обязательно должны произнести, полностью признав вину и раскаявшись. В былые времена подобные интервью я давал то по чеченской теме, то по грузино-осетинскому конфликту, то о крымской, а затем и донбасской весне, – так что нам не привыкать. Всякое такое интервью порождало неизбежное ощущение, что по окончании разговора тебя отведут в камеру. Итальянская это пресса, английская, французская, немецкая, испанская или польская – значения не имеет: русские для всех них априори виноваты. При этом внешне эти журналисты ведут себя почти безупречно: в спор стараются не вступать и, главное, никаких эмоций не проявляют – но лишь выдержанность и такт. Будто разведчик перед тобой. Но на этот раз журналистка не выдержала – и процедила в финале:

– Знаете, у Италии тоже были колонии. Но Италия рассталась с ними – и не жалеет об этом.

Я засмеялся в голос.

– Странно, – ответил я ей, – что вы об этом сообщаете – мне.

Она вскинула взор.

– Это надо Киеву сообщать, – пояснил я. – Украина вообразила себя империей и вцепилась в Крым, в Донецк, в Луганск – вместо того чтобы дать юго-востоку, при чутком внимании европейских наблюдателей, решить, как они хотят жить. Но вы, напротив, накачиваете Украину ложным имперским чувством и ощущением вседозволенности.» [1, с. 54] Подобных примеров в книге уйма. Прилепин не просто обличает лицемерие запада, он прямо критикует его действия, ссылаясь на неадекватность многих взглядов относительно будущего России и Украины. Страны Европы, поставив на конвейер снабжения оружие и деньги для помощи Украине, провозглашают себя эдакими борцами за справедли-

вость, выражая тем самым солидарность с украинским руководством против народов России. Однако, твердя о гуманности своих целей, эти страны напрочь забыли о своих жителях, спровоцировав рост цен на товары и услуги, объясняя это временными издержками во благо.

Но решения Запада не столь опасны, сколько предатели внутри нашей родины. Этому явлению Прилепин отводит отдельное внимание в своей книге. Его реакция на таких людей выражена довольно своеобразно. Он не столько ругает или критикует их, хотя и не без этого, сколько попросту не понимает причин их поступков и действий, направленных на раскол общества внутри страны. Читая страницы, адресованные именно таким людям, невольно чувствуешь даже не печаль или тоску автора, а безэмоциональность в хорошем смысле этого слова. Судя по всему, Прилепину надоело вступать в споры с людьми, для которых понятие родины ничего не значит. Он перестал пытаться их понять, выработав свою точку зрения на их счет – предатели, желающие России, в которой они родились и выросли, а многие еще и хорошо заработавшие на ней, если речь идет о деятелях искусства, всего плохого не заслуживают к себе никакого человеческого отношения и уважения: «В первый же день специальной военной операции мы увидели все эти душеспасительные списки тех, кто «против войны»: артистов, учёных, музыкантов, режиссёров, – но целую неделю нам не показывали даже короткий перечень тех, кто из числа культурных деятелей понял и принял происходящее. Знаете, почему нам их не показывали? Да потому что почти все они боялись! Боялись, что свои же съедят, если они голос подадут! Как едва не съели замечательного поэта Александра Кушнера за цикл стихов о Крыме после «аннексии». У нас даже гуманитарку на Донбасс самые смелые представители артистического мира отправляли тайно. Тайно! Лишь бы никто не узнал! Зато писать «Прости, Украина» в бложиках, имитируя необычайное мужество, можно было в открытую. Потому что это лишь выглядело как «пощёчина общественному вкусу». На самом деле так подавался сигнал сильным мира сего: «Я с вами, я ваш! Я не с ними! Видите?» И они видели» [1, с. 70].

Вторая же половина книги содержит позицию Прилепина в вопросах касавших СВО. Начиная с самого первого дня начала спецоперации и, заканчивая, актуальным, на момент выхода книги, временем. Несмотря на милитаристическую позицию автора, он проводит грань между киевским режимом с его неонацистскими формированиями и обычными гражданами, которые не поддерживают нынешнюю политику своей страны: «Победим не всю Украину, а бесноватую её часть, больной

аппендикс» [1, с. 39]. Позиция Прилепина в вопросе Украины такова – она должна быть денацифицирована и разоружена, отдав исторически принадлежащие России территории и разорвав свои отношения с западом, что столь активно снабжает ее передовым вооружением, которое лишь отсрочило неизбежное – поражение Украины в этом конфликте: «Поражение Украины – не моральное, а военное их поражение. Это поражение выводит Россию в мировые лидеры. Отдельный плюс России ещё и в том, что мировым лидером она быть не хочет. Она хочет только одного: чтоб её оставили в покое. Большую, добрую, никому не желающую зла Россию оставили в покое с её Донецком, Луганском, Славянском, Севастополем, Мариуполем, Черниговом, Николаевом, Харьковом, Одессой и Киевом» [1, с. 32].

Прилепин отмечает, что дата 24 февраля 2022 года стала отправной точкой новой эпохи нашей страны. Именно в этот день, когда Россия показала всему миру свои серьезные намерения, маски спали. Страны запада показали свое истинное лицо, ровно, как и люди, активно скандировавшие лозунги в поддержку Украины, не понимая, а скорее не желая понимать причины, что привели к данному конфликту. Ведь это не Россия желала вступить в Евросоюз, разместив их военные объекты на приграничных с Россией территориях. И не Россия притесняла русских, запрещая русский язык на государственном уровне. Причем все это происходило до решения руководства нашей страны о проведении спецоперации. На данном этапе внутри Украины наблюдается куда больший раскол общества, нежели пару лет назад. Все больше украинцев осознают безумие своего государства. Они начинают приходить к пониманию того, что Зеленский не будет идти ни на какие уступки перед Россией, а уж о переговорах или перемирии речи и вовсе не идет. И мало кто в здравом уме будет согласен с его решением о борьбе до последнего украинца. Ради чего? Ради мнимой «незалежности»? Данное суждение Прилепин противопоставляет ситуации в России, когда общество, напротив, сплотилось как никогда ранее: «Сейчас это стоит сказать (хотя стоило сказать куда раньше): это ужас, и ещё – перед нами то самое пресловутое начало конца. Их конца. Люди, которые помнят события 25-летней давности – они никогда не забудут как пытались договориться и замириться с коллективным демоном, забравшимся к нам на Северный Кавказ. Пытались восемь лет! И в какой-то момент прозвучало то самое (возмутившее весь «цивилизованный мир») – «мочить террористов даже в сортире». Тогда были сняты блоки на ликвидацию всех основных управленцев и вершителей террора – часть из которых

были, между прочим, международно признанными политиками. И всех их одного за другим, так или иначе, нивелировали, ликвидировали, задержали, выкрали, посадили. И только тогда пришёл мир. Ни о какой «готовности к переговорам» теперь никто и ничего в России говорить не будет. Война пришла из Донецка и Белгорода в Москву. Она может закончиться не просто в Киеве. Она может закончиться только во Львове, в Ужгороде и во Владимире-Волынском» [2].

Даже несмотря на разные убеждения и мировоззрение среди бойцов еще во времена конфликта на Донбассе, все они сплотились ради общей цели: «За восемь донбасских лет мне довелось перевидать многие сотни людей, идущих воевать. У меня было время, чтобы составить представление об идеологическом портрете среднестатистического ополченца. Если в двух словах: портрета нет. Среди ополченцев имелись почти все. Были казаки со всеми вытекающими: высокая, даже нарочитая идейность, антибольшевизм, монархизм, культ императорской семьи. Были леваки, которые где можно и нельзя находили изображения не только Сталина или Ленина, но и товарища Артёма (он же – основатель Донецко-Криворожской советской республики Фёдор Сергеев), и немедленно размещали в красном углу. Так, расположение подразделения «Кальмиус» было увешано красными флагами и портретами советских вождей в необычайном многообразии. К моему удивлению, среди ополченцев оказалось реально много – до четверти личного состава – убеждённых язычников. Любую часовню, молельню, церковь они обходили стороной. Большинству же ополченцев было в целом всё равно. Если б кто-то повесил рядом с Лениным портрет Николая II, восемь из десяти ополченцев отреагировали бы благодушно или никак. Наибольшую симпатию в ополченской среде традиционно вызывала любая атрибутика, связанная с Великой Отечественной; Жуков и Рокоссовский, красное знамя над Рейхстагом – тут вообще никаких вопросов ни у кого не возникало: ни у язычников, ни у православных, ни даже у монархистов» [1, с. 49].

В книге Прилепина одним из основных тезисов представлено единство русского народа. Именно за счет того, что наше общество сплотилось перед врагом, Россия лишний раз докажет свою правоту, одержав победу не только военную, но и идейную, о чем и пишет автор: «Почему мы победим. Победим не всю Украину, а бесноватую её часть, большой аппендикс. Победим потому, что. Потому что мы тащим, не бросая, свою хворую и болезненную правду, а они лгут, лгут, лгут, и ложь – единственная форма подачи ими материала, новости, смысла

как такового. Потому что они – враги украинского, малорусского, русского народа и казачьего рода, а мы и есть этот народ, этот род. Потому что за нами стоят Гоголь, и его Тарас, и его Остап, а за ними – Андрий и Ях. Потому что за нами – Богдан Хмельницкий, матрос Кошка, маршал Рыбалко, и советский поэт, харьковчанин, участник Отечественной Михаил Кульчицкий, и его отец, русский офицер, автор «Кодекса чести русского офицера» Валентин Кульчицкий, а за ними – Мазепа, Петлюра и Бандера, общее имя которым – Иуда» [1, с. 39].

Список литературы

1. Прилепин, З. Координата Z. Серия «Уроки русского. Москва: АСТ, 2023. 352 с.
2. Захар Прилепин: ни о какой «готовности к переговорам» теперь никто и ничего в России говорить не будет: социалистическая политическая партия «Справедливая Россия – патриоты – за правду» [текст: электронный] // Официальный сайт Социалистической политической партии «Справедливая Россия – патриоты – за правду». URL: <https://spravedlivo.ru/14106410> (дата обращения 31.05.2024).
3. Захар Прилепин [официальный сайт]. URL: <https://zaharprilepin.ru> (дата обращения 31.05.2024).
4. Захар Прилепин: «Литература дает представление о реальности» [текст: электронный] // Рязанские ведомости [сайт]. URL: <https://rv-ryazan.ru/old/news/7741.html> (дата обращения 31.05.2024).
5. Цветова, Н.С. Захар Прилепин: «ночи нет» // Opera Slavica. 2016. № 1 С. 5–15.

ПРОСТРАНСТВО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В.П. КРАПИВИНА

*М.В. Комин, аспирант кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества, 2 год обучения, научная специальность 5.9.1. «Русская литература и литературы народов Российской Федерации»
Научный руководитель: С.Ю. Николаева – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой ФОИДиЛТ ТвГУ.*

Аннотация: в статье рассмотрено пространство православного храма в прозе В.П. Крапивина. Отмечено, что развитие принципов духовного реализма наиболее выражено в произведениях писателя, созданных в постсоветский период творчества. На примерах отдельных произведений показаны основные смыслы, вложенные писателем в образ православного храма: храм как «дом Божий», «корабль спасения», «духовный маяк», нерушимая твердыня, место молитвы.

Ключевые слова: «крапивинский мальчик», духовный реализм, православие, духовность, храм, молитва, обретение Бога.

Образ православного храма занимает значимое место в художественном мире Владислава Крапивина. По замечанию М.М. Дунаева, «важнейшее качество нашей отечественной словесности – ее православное миропонимание. Православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслять свое бытие, что он, даже видимо порывая с верою, не мог до конца отрешиться от православного мирозерцания» [1, с. 5].

В произведениях В.П. Крапивина, созданных в советский период творчества, церкви, часовни и переоборудованные под светские, хозяйственные объекты монастырские строения являются неотъемлемыми элементами пейзажа тихих провинциальных городков, в которых проводят летние каникулы «крапивинские мальчики»:

«И вдруг Виталка приключенческим шепотом сказал:

– Колокольня...

Вот это да! Как мы раньше не подумали? Как мы, летая над городом, вообще ни разу не догадались заглянуть на колокольню? Туда, где никого не было целых сорок лет!» [3, с. 73].

«Молчащие церкви и колокольни выступают хранителями древней тайны, которую хочется разгадать автору и его героям. На таком уровне отношения к церковным строениям еще нет собственно духовного, религиозного понимания христианского храма как «дома Божьего». В то время религия фактически запрещена в советской школе и пионерской организации, люди умалчивают о вере, опасаясь гонений. Первое знакомство крапивинских героев-школьников с отголосками православной культуры происходит через уцелевшие религиозные объекты, строения и артефакты. В этом ключе исследование «крапивинскими мальчиками» старинных церквей в поисках древней тайны, загадки выступает первой, начальной ступенью в их знакомстве с утерянной религиозной культурой» [2, с. 373].

В произведениях В.П. Крапивина постсоветского периода усиливаются тенденции духовного реализма, образу храма возвращается его первоначальное христианское понимание: храм – «дом Божий» на земле, место молитвы, совершения обрядов и общения людей с Богом. Вместе с тем процесс духовного возрождения страны после политического и информационного хаоса 1990-х годов не может быть простым и скорым, с советских времен многие церкви лежат в руинах. История восстановления разрушенной Детской церкви Петром Викуловым и отцом Венедиктом описана В.П. Крапивиним в романе «Кораблики, или «Помоги мне в пути...» (1993).

В романе «Топот шахматных лошадок» (2005) Белка Языкова обнаруживает на полупустынных Институтских дворах «могучий собор с похожими на русские шлемы куполами» [6, с. 42]. На Безлюдных пространствах, не впускающих в себя зло, Белка и ее друзья пытаются отыскать ключ к установлению гармонии в мире: именно на территории бывшего монастыря укрыто таинственное Колесо миропорядка (в рассматриваемом случае – авторское воплощение христианской концепции Промысла Божьего, управляющего земным миром). Тяжелые купола древнего собора в сравнении со шлемами витязей выражают идеи небесной защиты, православной веры как духовной опоры русского воинства и народа в непростую для страны постсоветскую эпоху.

В романе «Бронзовый мальчик» (1994) Даня Рафалов с дедом посещают Кирилло-Белозерский монастырь: «монастырь поразил Кинтеля. <...> Здесь стояла первозданная былинная крепость без всякой парадности, с замшелостью камней, с кустиками в бойницах. С нерастроченной мощью веков. Внутри крепости оказалась целая страна. Как в «Сказке о царе Салтане». Всюду поднимались купола, колокольни, башенки с маковками, манили к себе какие-то арки, переходы, запутанные дорожки. И лежала на всем этом тихая солнечная ласковость» [7, с. 53]. Намоленная северная обитель хранит старинный дух и древние тайны. Ощущая присутствие высших сил, крапивинские герои размышляют о Боге, духовных вопросах, спасении души, вспоминают свои поступки и задумываются над тем, все ли правильно устроено в их жизни. В монастыре Кинтель впервые видит деда молящимся: «При внуке Толич никогда не молился, в церковь он тоже не ходил. <...> А тут, в монастыре, что-то, видать, шевельнулось у него в душе...» [7, с. 54]. Дед, в обычной жизни несколько стеснявшийся и по возможности избегавший разговоров о религии, призывает внука скорее обратиться к поиску Бога: «Ты, Даниил, еще просто не дорос до истины, что Бог

настолько велик, что он в каждом человеке и что человек, если он хочет познать Бога, должен стремиться к нему душой...» [7, с. 55]. Монастырь выступает местом духовного перерождения героев: отныне Бог остается в их сердце навсегда.

В пространстве романа Кирилло-Белозерский монастырь противопоставлен бушующему вокруг него морю. Монументальная и незыблемая обитель под покровом Божественной благодати твердо противостоит страстям, искушениям и волнениям земного мира на протяжении веков. Монастырская твердыня предстает «островом спасения» для страждущих душ.

Герои В.П. Крапивина приходят в храм, чтобы получить от Бога помощь в решении своих проблем, избавиться от несчастий. Второклассник Вася из повести «Колесо Перепелкина» (2003) глубоко опечален тем, что его родители постоянно ругаются: «он подобрался недавно к часовне Святой Екатерины, что в конце Рябинового бульвара, посидел у ее задней стены в лопухах, огляделся, поставил на кирпичный выступ свечной огарок и, ломая от волнения спички, зажег фитилек. <...> Встал коленями в траву, тронул лбом прохладные кирпичи и прошептал: «Господи, пусть они перестанут ссориться. Или пусть не так часто. Ладно? Я очень прошу...» [5, с. 63]. «Крапивинский мальчик» искренне желает принести в мир добро и гармонию. Понимая ограниченность своих детских сил, он возлагает надежду на милость Божию: отчаянная молитва Васи Перепелкина на холодном крыльце часовни – неканоничная, сбивчивая и обрывистая – исполнена чистой веры в хороший исход.

Особенностью художественного описания В.П. Крапивинным православного храма является широкое использование элементов пронизывающей творчество писателя морской романтики. В романе «Кораблики ...» (1993) Петя Викулов отдал старинную икону Богоматери вместе с игрушечным корабликом в пустующую «Детскую» церковь, в которой после того события возродились службы: «с тех пор этот храм в народе прозвали «Корабельным». Дети несли к нему маленькие кораблики с записками к Богу и пускали их в плаванье: возле алтаря церкви пробили из земли святой ключ» [2, с. 376]. Описанный В.П. Крапивинным Корабельный храм выступает отсылкой к библейскому образу спасительного Ноева ковчега, «корабля спасения».

Основные действия повести «Рассекающий пенные гребни» (1998) разворачиваются в южном приморском Городе, прототипом которого выступает Севастополь. Смотритель по прозвищу Сильвер рассказывает Оське и Норику о том, как моряки построили на побережье церковь в

честь чудотворной иконы святителя Николая, явившейся людям в войну на месте обрушенных взрывами скал: «Любители романтики разнесли слух, что на бревна для церкви пошли мачты от старых парусников, собранные там и сям по всему побережью. <...> Церковь получилась непривычного для здешних мест вида. Будто перенесли ее сюда из края северных озер. С острой шатровой колоколенкой, с маковками, покрытыми деревянной чешуей. А колокола, конечно, – все корабельные, с названиями фрегатов и броненосцев, когда-то ходивших по водам Южного моря... К наружным углам площадки протянули две якорные цепи. <...> Цепи придали сооружению особую красоту. Подчеркивали, что церковь – морская. Так и стали ее называть – “Никола-на-Цепях”» [4, с. 82]. Образ протянутых возле церкви железных цепей символизирует нерушимую связь Бога и человека, небесного и земного миров, крепость и непоколебимость православной веры. По мысли писателя, приморская церковь выступает духовным маяком российского флота и в широком смысле – «ковчегом спасения» русского мира: «Когда солнце светило с запада, золоченый крест был виден все судам, входившим в бухту по линии Чернореченского створа. Крест горел правее створных маяков – на фоне желтых от вечерних лучей обрывов...» [4, с. 83].

Таким образом, в прозе Владислава Крапивина православный храм, с одной стороны, традиционно представлен как «дом Божий», «корабль спасения», место молитвы и единения человека с Богом. С другой стороны, особенностью художественного описания православного храма В.П. Крапивиным является наполнение его пространства элементами морской тематики – модели кораблей, корабельные мачты, якоря, цепи и т.д., при этом перечисленные детали в крапивинских текстах могут наполняться своеобразными духовно-философскими смыслами (кораблик, несущий детскую молитву к Богу; храм как звено духовной цепи, связывающей Бога и человека). Образ чудесно возродившейся «Детской» церкви в романе В.П. Крапивина «Кораблики...» (1993) аккумулирует основополагающие идеи авторской концепции Детства: по мысли писателя, Детство выступает источником и хранителем всего доброго, лучшего и светлого в человеке: «Детская» церковь становится символом духовного возрождения России.

Список источников:

1. Дунаев, М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. Москва: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 1056 с.

2. Комин, М.В. Обретение Бога в детско-отроческой прозе В.П. Крапивина // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21, № 4. С. 369–385.
3. Крапивин, В.П. Ковер-самолет. Москва: Центрполиграф, 2002. 156 с.
4. Крапивин, В.П. Рассекающий пенные гребни: приморская повесть. Москва: Центрполиграф, 2002. 285 с.
5. Крапивин, В. П. Колесо Перепёлкина. Москва: АСТ, 2003. 345 с.
6. Крапивин, В. П. Топот шахматных лошадок. Москва: Издательский дом Мещерякова, 2018. 244 с.
7. Крапивин, В.П. Бронзовый мальчик. Москва: Изд. Дом Мещерякова, 2016. 347 с.

КРИТИКА И ВЫМЫСЕЛ: ОПЫТ АВТОФИКСЕНА

Н.С. Лосевской, студент 5 курса специальности «Литературное творчество».

Научный руководитель: И.Л. Ефремова – к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в данной работе характеризуется жанр «автофикшен» и его отличия от автopsихологической прозы. Рассматривается концепция Сержа Дубровского.*

***Ключевые слова:** автофикшен, автopsихологическая проза, С. Дубровский, автофикция, жанр, стиль, самосочинение, автобиография.*

Теоретики литературы рассматривают автофикшен как инновационную форму автобиографии, где реальные и вымышленные события смешиваются и представлены от первого лица. Однако с расширением границ автофикциональной литературы возникает необходимость пересмотреть этот жанр, основанный на понятии «фикция». Мы попробуем пересмотреть традиционное понимание автофикшена как гибридного жанра, сочетающего вымышленные и автобиографические события. Появление автофикшена связано не столько с целью изменить автобиографический канон, сколько с формированием особой практики пись-

ма, которая позволяет представить прожитый опыт. Можно сказать, что концепция вымысла, к которой обращались Дубровский и Федерман, мало связана с проблемами, рассматриваемыми в современной теории вымысла. Автофикшен скорее является попыткой вербализации прожитого опыта, часто травматического, чем обновлением автобиографии через понятие «вымышленное».

Корни проекта по обновлению автобиографического канона, известного как «автофикшен», во Франции. Несмотря на то, что современная дискуссия о вымышленной автобиографии все чаще переходит в англоязычную среду, автофикшен долгое время рассматривался как явление, присущее преимущественно французской (франкофонной) литературе. Однако важно отметить, что первые тексты этого жанра и развитие теоретических дискуссий не ограничивались только французским контекстом. Первый роман, ассоциируемый с термином «автофикшен», был создан в трансатлантическом контексте: французский писатель еврейского происхождения Серж Дубровский работал над своим экспериментальным проектом «Сын» («Fils») с 1970 по 1976 год, переезжая между Парижем и Нью-Йорком. Проводя время в качестве преподавателя французской литературы в Нью-Йоркском университете, «отец автофикшена» внес в свою работу некоторые проблемы, активно обсуждавшиеся в американской литературной теории 1970-х годов. Дубровский постоянно размышлял о взаимосвязи между жизнью и текстом, реальным опытом и вымыслом.

В среде американской критики также обсуждались проблемы вымысла в литературе. В 1960-е годы появилось противопоставление между реалистическим романом и новыми формами антимиметической наррации, что привело к появлению таких терминов, как *metafiction*, *transfiction*, *parafiction* и других. Из всех этих концепций автофикшен, созданный Дубровским, оказался наиболее устойчивым и значимым. В итоге автофикшен стал ассоциироваться с экспериментальной автобиографией, сочетающей в себе вымышленные и фактические события в рассказе от первого лица. Однако важно понимать, что основная задача Дубровского заключалась не только в изменении автобиографического пакта, но и в создании специфической практики письма, которая отражала его прожитый опыт [1, с 28-32]. Как отмечают исследователи, «для автобиографа, как и для любого писателя, ничто, даже его собственная жизнь, не существует до текста; но жизнь его текста – это его жизнь в тексте. Для любого писателя <...> само движение и форма письма – это единственно возможная запись себя, подлинный неизгладимый и про-

извольный след, одновременно сфабрикованный и достоверный» [2, с105]. Живость представления жизненных событий, их осознанная неполнота и изменчивость, пронизывающая все аспекты текста – от нарратива до фонетики – становятся неотъемлемыми компонентами новой автобиографии, сближая проект автофикции с вербализацией опыта в ходе психоаналитической сессии.

Один из первых романов Сержа Дубровского «Рассеивание» (1969 год), опубликованный в *Mercur de France*, уже содержал элементы автофикционального подхода: автор пытался объединить в нем разрозненные фрагменты памяти, связанные с травмой еврейской семьи и сложными отношениями нарратора с родителями. Название романа – «La Dispersion» – не случайно, так как оно отражает «рассеивание» опыта и распад психики через нарративную структуру. Однако первым романом Дубровского, на обложке которого появилось жанровое определение «автофикция», стал «Сын», выпущенный в 1977 году.

Название романа имеет двусмысленность в исходном языке. С одной стороны, «Fils» может быть прочитано как [fis] – «сын», что позволяет рассматривать его как семейный роман, где нарратор-персонаж пытается переосмыслить сложные отношения с родственниками через анализ своего бессознательного во время психоаналитической сессии. С другой стороны, слово можно прочесть как [fil] – «нити» во множественном числе, что также мотивируется сюжетом, так как роман переписывает миф о лабиринте Тесея и нити Ариадны. Первая фраза, неоднократно повторяющаяся, – «cerf-volant d'images, je tire les fils» («воздушный змей образов, я тяну за нити») – создает многослойный семантический образ. Это и нити, соединяющие сознание с бессознательным, подобно тому, как нарратор тянет за ниточку воздушного змея своей памяти; это и нити, связывающие нарратора с городами, странами и людьми, отношения с которыми он пытается отразить в письме; это и движение, течение, которое воплощено в слове «fil» на французском языке. Дихотомия названия создает неопределенность в интерпретации всего автофикционального проекта Дубровского, где акцент делается на расщепленности субъекта и важности отношений нарратора с его бессознательным, роли письма в психоанализе и создании вымысла через практику описания психоаналитической сессии.

В настоящее время существует несколько подходов к определению автофикции, в основном англоязычных. Она рассматривается как смесь реальных и вымышленных событий. Однако в теориях Дубровского и Федермана fiction – это не просто вымысел, а способ вербализации

травматических событий. Fiction становится способом нарративизации расщепленного субъекта и вербализации травматического опыта. Изучение этих теорий позволяет глубже понять суть жанра и выявить его внутреннюю динамику.

Основными элементами, характеризующими рассказы в жанре автофикшен, являются переплетение реальности и вымысла, отказ от традиционных форм сюжета, нетипичное повествование, сплетение разных жанров и форматов, эмоциональная насыщенность, рефлексия и самоанализ, субъективность и эксперименты с формой. Эти элементы позволяют авторам создавать уникальные произведения, отражающие их личный опыт и переживания, а также экспериментировать с формой и содержанием, делая рассказы интересными и запоминающимися для читателей.

Автопсихологическая проза и автофикшен представляют собой два разных подхода к литературе, но иногда грани между ними размыты. Постараемся прояснить разницу.

Так, автопсихологическая проза характеризуется двумя особенностями. Во-первых, самоанализ – то есть, в основе автопсихологической прозы лежит исследование внутреннего мира автора через литературный текст. Автор использует литературу для изучения собственных мыслей, эмоций, опыта, исследуя свою психологию и самопонимание. Во-вторых, факт и вымысел: хотя автопсихологическая проза основана на личном опыте автора, она может включать элементы вымысла, чтобы лучше выразить эмоции или идеи. В этом смысле автор может дополнять и расширять свой реальный опыт для лучшего освещения темы. Таким образом, главная цель автопсихологической прозы – это исследование внутреннего мира автора и его взаимодействия с миром через литературный текст. Автор стремится к лучшему пониманию самого себя и своего места в мире.

Автофикшен также имеет две особенности, и они отличают его от автопсихологической прозы. Первой является смешение реальности и вымысла. В автофикшене автор использует элементы из своей реальной жизни в качестве основы для вымышленной истории. Он может включать реальных людей, места и события в вымышленный сюжет. Второй особенностью является игра с реальностью. Автор автофикшена часто играет с границей между фактом и вымыслом, иногда намеренно размывая их, чтобы создать более интригующий и захватывающий текст. Таким образом, автофикшен, по сути, это развлечение и создание художественного произведения, которое может вдохновляться реально-

ми событиями и персонажами, но при этом имеет свободу фантазии и творчества [3, с. 16].

Главное различие между автопсихологической прозой и автофикшеном заключается в том, что второй – это способ выговориться, разобраться, освободиться. В нем преобладают субъективизм, частные, индивидуальные переживания. И именно поэтому в эпоху теоцентризма автофикшена не было, а была теоцентричная автопсихологическая проза с ярко выраженной ментальностью и соборностью. И именно поэтому автофикшен появляется в эпоху эгоцентризма, то есть в двадцатом веке, когда в представлении писателей центр мироздания окончательно занимает человеческое «Я».

Список литературы:

1. Левина-Паркер, Маша. Введение в самосочинение: autofiction [Текст] // НЛО. 2010. № 3. С. 28–32.
2. Белогорцев, А.Д. Автофикшн, или Псевдоавтобиография: особенности жанра в современной русской литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. С. 23–33.
3. Wagner-Egelhaaf, Martina (eds.), Handbook of Autobiography/Autofiction, Volume 1: Theory and Concepts, Volume 2: History and Volume 3: Exemplary Autobiographical/Autofictional Texts.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗАИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ

*Е.В. Малинкина, аспирантка кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества, научная специальность 5.9.1. «Русская литература и литературы народов Российской Федерации»
Научный руководитель: С. Ю. Николаева – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой ФОИДиЛТ ТвГУ*

Аннотация: Особенности жанра современной прозаической миниатюры рассматриваются с точки зрения ее функциональной ценности. Проведена параллель между способом

воспроизведения картины жизни в форме миниатюры и функциональностью ее содержания. Определена функциональная роль поступающего сознания в миниатюре Ю. Бондарева, в противопоставлении с формой безличного повествования в стихотворении в прозе И. Тургенева. Выделена функция самовыражения в социальной миниатюре. образу-символу, организующему художественный мир миниатюры, отдана оценочная функция. В сравнении циклизации миниатюр Ю. Бондарева, произведений малого жанра В. Исакова и книг средневековой Руси выявлена функциональная особенность современного цикла миниатюр.

Ключевые слова: *прозаическая миниатюра, жанр, функциональное значение, картина жизни, оценка, познание, самовыражение, поступающее сознание, образ-символ, антропоморфизм, циклизация, хронограф, нравственная ценность.*

Функциональные особенности жанра миниатюры выполняют задачу литературы – осмысление жизни в ее «синкретичности, целостности, конкретности» [4, с. 10]. Чтобы воспроизвести картину жизни – от глобальных явлений исторических до бытийных, повседневных деталей – миниатюры собираются в цикл. Циклизацию можно рассматривать через концептуальную позицию, как книготворчество, берущее начало в литературе Средневековья: «...циклизация играла решающую роль в построении литературного пространства средневековой Руси посредством объединения мелких произведений в более крупные структуры – сборники, книги» [2, с. 349]. Поэтому обратимся к хронографическим литературным памятникам. Краткий свод «Хронограф по великому изложению» составили русские книжники на основе перевода греческих хроник в XI веке. По жанровому признаку Хронограф представлял сочетание династических перечней (родословных, в том числе в историческом эпосе) и сюжетных рассказов. Это первый опыт циклизации. В XVI веке в «Русский хронограф» была включена «Хроника Манассии» (переведенная с византийского на болгарский), выполненная в экспрессивно-эмоциональном стиле, и далее хронографическая история по жанровым особенностям уподоблялась своду нравоучительных новелл, как утверждает О.В. Творогов [8, с. 96–99].

Проведем своего рода мост от принципа составления хроник на Руси к современному методу циклизации. Прозаические миниатюры Юрия Бондарева включены в тома собрания сочинений наравне с крупными жанрами. Бондарев отбирает миниатюры к публикации не по хроно-

логии, а по соответствию «художественному исследованию бытия». Однако в рамках цикла миниатюр «Мгновения» принцип составления можно рассматривать как продолжение традиций Средневековой Руси – это хронологическое наполнение цикла новыми произведениями. Существенное отличие заключено в жанровой особенности миниатюр: эти произведения можно считать гранями выражения позиции писателя. С развитием личности меняется позиция, соответственно меняется форма и содержание миниатюры. Например, миниатюры «Мгновения» 2013 г. издания отличает содержание отношения писателя к литературному творчеству, оценка литературных течений и социальных явлений, а также форма философской миниатюры. Эти миниатюры дополняют ценность картины мира цикла «Мгновения», изданного ранее, и входят в его организующий центр, который по сути есть миропонимание писателя. Содержание миниатюр заставляет думать, микротемы служат ориентирами на пути мысли. Например, содержание размышления в миниатюре «Реальный вымысел» нацелено против натурализма в литературе: «Рискованно считать художником того, кто кричит о бессмертии порока, неудачах века, осуждая, приговаривая все и вся к плахе» [3, с. 685]. Оксюморон в названии позиционирует идею – неразрывную связь литературы и реальности, вымысла и его жизненной основы, вымысла как оценивания действительности, воспроизведения ее представителем эпохи, обладающим знаниями истории, литературы, опытом жизни кровавых военных лет и сложных лет послевоенного строительства государства. Эта философская миниатюра представляет собою процесс осмысления, сильна оценочная функция, оценка является самоцелью высказывания, субъект оценки выражен имплицитно.

Чтобы определить роль в функциональном содержании миниатюры субъекта оценки, выраженного эксплицитно, сравним изображение мотива правды в стихотворении в прозе и в прозаической миниатюре. Произведение Ивана Тургенева «Истина и правда» рисует понимание правды персонажем в кратком диалоге и в кульминации дает вывод: «Истина не может доставить блаженства... Вот Правда может. Это человеческое, наше земное дело...». Персонажи без имени и роли в жизни, краткий портрет нарисован интенцией личности, миропониманием. Стихотворения в прозе Ивана Тургенева, по мнению Д.М. Кузнецовой, представляют собой автопсихологическое высказывание [7]. Однако, согласно Бахтину, в художественной литературе познание и этический поступок неразделимы, содержанием является познавательно-этический момент. «Все познанное должно быть соотносено с миром свер-

шения человеческого поступка, должно быть существенно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение» [1, с. 37]. Мотив правды выражен в диалоге, но не в поступающем сознании. Нарисована только возможность поступка молодых людей в воображении персонажа. Нет этической связи между персонажами, только теоретизирование. Повествование безличное включает сознание персонажей в форму диалога.

Пример поступающего сознания мы видим в миниатюре Бондарева «После ливня»: писатель выходит в сад после ливня и видит красоту под ногами, в луже, а не в небе над головой. Это позволяет судить о том, что красота не внешнее проявление, а внимание внутреннего мира человека. И поэтому атрибут красоты находится там, куда обращает внимание человек, в той вещи, которая дает человеку ассоциацию красоты. Ливень ассоциируется в мире писателя с войной: «орудийные раскаты грома», «треск и обвальный шум воды», «дробный стук дождевых струй». А после ливня, как после боя лужа ассоциируется со «слепящим солнцем озерцом»: «Помню: я оцепенело стоял подле лужи и, будто случайно очарованный, видел под ногами отраженное небо, алмазный перелив блеска в воде, ее неизъяснимо синие бездонные лагуны, с медленно плывущей нежностью облаков в воздушной глубине безудержно уходившей в сказочный неизмеримый колодец вечности» [3, с. 691]. Об элементе воспоминания можно судить как об автопсихологическом высказывании, если бы оно не сопровождалось атрибутами социальной жизни, явлениями природы и, что самое главное, явлением прозрения героя в кульминации миниатюры. Герой-писатель вспоминает споры, «что есть литература, что есть правда и красота». Так, в пространство сада входит пространство культурной жизни эпохи, понимание сути искусства. Мотив правды воспроизводится в двух пространствах – бытовом и литературном. Глобальному образу «зеркало мира», символизирующему воспроизведение действительности в литературе, рассказчик-писатель противопоставляет «особое нечто», оно даже не названо, чтобы не нарушить его смысла, потому что «оно покоряет нас». Местом имени мы читатель введен в действие и чувствует это нечто вместе с автором «неуловимым смещением от зеркальной реальности жизни в сторону не до конца осязаемой и неопрошенной красоты» [3, с. 691]. Это и есть правда писателя. И она возникает в «поступающем сознании», которое не принимает зеркального, подробного воспроизведения мира. Следовательно, познавательная функция в миниатюре более выражена, чем в стихотворении в прозе, и принадлежит поступающему

сознанию. Более того, развита функция самовыражения, посредством инструментов сближения автора и читателя, обострения восприятия, что возможно благодаря «слитому двоевластию мысли и чувства», по выражению Бондарева. Писатель выбирает жанр миниатюры, чтобы обратить внимание читателя на «мгновения правды», «заставляя их задуматься о самих себе» [4, с. 198].

Познавательная функция сильна во всех жанровых формах миниатюры, это обусловлено тем, что в центре художественного мира стоит философия ценности. Так, благодаря лирическому рассуждению о зыбкости непонятого в миниатюре «Всесильная необратимость» символика цветка наполняется иным значением. Цветок мака наедине с могущественной силой природы, силой ливня – символ «скоротечной жизни, ее яркой молодости и ее непредставимого разрушения» [3, с. 668] – в лирико-философском изображении приобретает глубокую социальную наполненность: красота жизни молодого поколения разрушается, если смысл ее не понят старшим поколением. Это лирическая миниатюра.

В социальных миниатюрах особое значение принадлежит функции самовыражения. В миниатюрах Юрия Бондарева находит художественное самовыражение социальный слой писателей и молодежи. Форма миниатюры обусловлена функциональными особенностями ее содержания. Миниатюры тверского писателя, журналиста Владимира Исакова придают тематике рассказов в сборнике «Дом на берегу» мировоззренческое значение. Мысли и чувства, выраженные автором-рассказчиком, оказываются близкими деревенским труженикам. Читатель переживает моменты, которые становятся ключевыми в понимании народной мудрости. Эти моменты принадлежат поступательному сознанию. Миниатюра «Бобровый ручей» заставляет читателя задуматься о пользе труда и качествах, необходимых в труде, без инструмента художественной рефлексии. Владимир Исаков использует антропоморфизм так, что образ бобров наполняется по мере повествования философским обоснованием труда. Слово, номинирующее тип человеческого темперамента, в системе лексических средств выражения обретает большой вес, становится ключевым в архитектонике текста. Образ флегматика переносится на образ бобров, который и получает соответствующие качества – дисциплинированность, хладнокровие и стабильность только в одном деле, трудолюбии и терпении: «Они близоруко посмотрели в моем направлении, не торопясь, флегматично вспомнили про свои дела и, руля хвостами, поплыли к плотине» [6, с. 263]. Тема труда продолжается в повествовании о плотницкой работе («Сосновые бревна»),

смысловым центром которого является нравоучительное суждение: «Первое дело – не бояться работы <...> Ни тяжелой, ни черной. Вся работа белая, коли ты мастер» [6, с. 71].

Тяготение образа к символу в жанре миниатюры выполняет функцию оценочную. Автор воспроизведения жизни вносит в ее картину свою систему ценностей в образном выражении. Образ в названии миниатюры «Чертовы ворота» в композиции обогащается новым смыслом: образ пролива, пользующегося дурной славой, затем, в лирическом рассуждении героя-рулевого, осознающего свою вину перед командой, наполняется значением библейским – чертово искушение, искушение Сатаны. Описание бури на проливе метафоризировано: «Среди бела дня на озере стало темно, как ночью», – и завершается в изображении внутреннего мира человека: «Что мы чувствовали тогда? Было похоже на то, что все кончено. Команда молчала. Я сжимал руль и испытывал угрызения совести» [6, с. 75]. Совесть – переломный момент в композиции. Именно этому нравственному чувству ответственности в миниатюре дана функция спасения, акт совести предвещает спасительный момент в судьбе команды: «Мгновение наша судьба качалась в ту и другую сторону. Лодка стояла на месте, напрягалась от ветра и, вдруг вырвавшись из какой-то мертвой точки, медленно пошла вперед» [6, с. 75]. Мы видим, как сгущение образных и композиционных средств выражения психологизма вносит в картину оценку действительности, нравственную ценность.

Лирико-философский тезис в жанре миниатюры является связующим. Лирическое рассуждение в миниатюре Владимира Исакова «Дом на берегу» несет функцию миропонимания, это мысль о природе как о настоящем, естественном источнике жизни, в котором отражается жизнь человека и остается навсегда. «Мы думаем, что мир – это города, улицы, дома. Мир – это природа. Настоящее то, что бесконечно». Образ дома символичен: герой возвращается к дому-природе, к дому-памяти о родном человеке: «Все чудится – кто-то машет мне оттуда рукой». По сути, это возвращение в бесконечность, присущую природе человеческой только в пространстве природы земной. Согласно Бахтину, искусство не создает новой действительности, а преобразует преднаходимую действительность – воспоминает, восполняет, обогащает – и соединяет социальное человечество и природу [1, с. 30]. Миниатюра «Дом на берегу» составляет концептуальную основу сборника произведений малого жанра «Дом на берегу», потому вынесена в ее название.

Традицию сюжетных рассказов в составе Русского хронографа продолжает эпическая картина жизни цикла рассказов «Вечерние разговоры» (в начале композиции книги «Дом на берегу»), организованных по типу устного народного творчества. Эпическому художественному миру характерна невыделенность личности писателя из общности коллектива, писатель творит общее слово – эпос. Однако картину жизни сборника дополняет дидактическая функция очерков и оценочная функция миниатюр. Эти функции принадлежат личностному повествованию. Художественный мир миниатюры организует поступательное сознание автора-рассказчика. Поэтому мир, собранный мозаичным способом в цикле миниатюр, отличается от эпического мира, собранного в исторических сюжетах свода или хронографа. Современная циклизация выполняет задачу воспроизведения жизни во всех гранях ее восприятия и оценки.

Цикл, составленный в Средневековой Руси, задан исторически, нравоучительные новеллы в составе Русского Хронографа обращают вектор развития малого жанра на значимые моменты, нравственные. Функциональная задача современного цикла миниатюр берет начало в жизненном и литературном опыте писателя и также обусловлена нравственной ценностью в жизни человечества: путь человека к единению с природой у Владимира Исакова и путь к ответственности человека перед обществом у Юрия Бондарева. Более того, в современном собрании произведений понимание ценности, основанное на опыте и оценке явлений жизни, а значит, практическое, выполняет роль организующего центра либо незаменимого дополнения картины жизни, данной в эпосе, так как миниатюра несет в себе художественное сознание представителя картины мира. Это поступающее сознание в изображении этической ценности события, явления, это поток сознания в изображении процесса осмысления ценности. Причем через систематизацию изобразительно-выразительных средств в миниатюре достигается полнота и глубина выражения смыслового концепта. В составе цикла или сборника концепт подводит философский итог изображению ценности, поэтому миниатюра незаменима как жанр, включенный в своего рода современную хронологию художественных произведений.

Литература

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975.

2. Большакова, А.Ю. Средневековая традиция в прозе В.П. Астафьева: жанр и цикл // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18, № 1. С. 342–366.
3. Бондарев, Ю. Собрание сочинений: в 6 т. / [сост. В. Степанов]. Москва: Терра : Книжный клуб Книговек, 2013.
4. Бондарев, Ю. Хранители ценностей. Москва: Правда, 1987.
5. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособ. 10-е изд. Москва: Флинта; Наука. 2011. 248 с.
6. Исаков, В. З. Дом на берегу: рассказы и очерки. Москва: Московский рабочий, 1978. 280 с.
7. Кузнецова, Д.М. Цикл стихотворений в прозе как автопсихологическое высказывание (на материале русской литературы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара. 2012. 19 с.
8. Творогов, О.В. Литература Древней Руси: пособие для учителя. Москва: Просвещение, 1981. 128 с.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ОЛЬГИ АЛЕЩЕНКО КАК ЯВЛЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К.А. Матвеева, студентка 4 курса, направление «Издательское дело».

Научный руководитель: И. Л. Ефремова – к.ф.н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в данной статье даётся характеристика и рассматривается проблематика поэтического творчества регионального автора – О.А. Алещенко.

Ключевые слова: региональная поэзия, современная поэзия, О.А. Алещенко, Спирово.

Ольге Анатольевне Алещенко (в девичестве Волковой) посчастливилось родиться и жить в Тверском крае, в Спировском районе, в Выдропужске, там, где возможно «душою прижаться к родине»:

Душой я прижалась к родине,
Услышав дыханье её...
И вдруг... родилась мелодия,
Сердце пронзив моё! [1]

Ольга Анатольевна окончила математический факультет КГУ в 1979 году и, идя по стопам матери, Волковой Марии Александровны, более 40 лет проработавшей учителем Краснознаменной средней школы, связала жизнь с просвещением юных умов, преподавала физику, математику, черчение [2, с. 58].

«Свою творческую биографию Ольга Анатольевна начала на страницах газеты «Спировские известия» в 2008 году, где были напечатаны несколько её стихов. <...> Ольга Анатольевна не думает о долговечности своих стихов, она их просто пишет и по случаю, и просто так, когда ей радостно или грустно, когда на улице солнце или идёт тёплый летний дождь, когда в гости приезжает её любимая внучка, и они вместе идут на берег Тверцы разгадывать секреты окружающего мира. Так и рождаются её стихи, которые она и стихами не решается назвать – так, наброски» [2, с. 3–4].

На стихотворения автора написано несколько музыкальных композиций, создатель которых – М.И. Прошкин. Они доступны для прослушивания и просмотра на видеохостинге *YouTube* на канале «Ольга Алещенко» в 17 видео и на сайте автора «*svoi-stihi.ru*». Также Ольга Алещенко создаёт авторские сценарии посёлковых, школьных, православных мероприятий.

О чём пишут провинциальные поэты? Обо всём понемногу и заодно: о любви к родному краю, любви земной, о быстротечности и истине в простоте жизни, о счастье в вере.

Близки словом и чувством жителям тверской земли строки стихотворения:

Здесь все улочки нескладны.
Как стоят дома, так ладно:
То с горы бегут, то в гору,
Прямо или по косой.

Невозможно забыть повидавшему раз:

Берега тверецкие
И забавы детские,
Божий дар – источники,
Острова цветочные.

Или выпустить из памяти Тверцу:

Как Тверцою душа очарована!
Словно ликом святым поцелована.
К шелковистым прильнуть бы её берегам,
Дать покой и усладу уставшим ногам...

Затем:

Как легко здесь дышать, а закат как горит,
И у самой воды шмель мохнатый жужжит,
А Тверца не спеша продолжает свой бег.
Я смотрю не дыша на родной оберег.

Карельские корни и близость культур явили себя в творчестве Ольги Анатольевны:

Я русская с карельской каплей крови.
Дербужье, Васильки и Карачи...

И позднее в стихотворении:

Деревня Бор с Медведицей рекою...
Я помню с детства её тихий свет,
И пироги карельские с крупую,
И белый пол, что солнцем был согрет.

Размышления о Родине большой приводят к мыслям о родине малой, о родном доме:

Хранит он минуты безбрежного счастья
И горечь утраты хранит.
А коль изорвут мне всю душу на части,
Обрывки мои сочленит.
Мы с домом слились воедино давненько
И воздухом дышим одним.
Под небом бездонным живёт деревенька,
А с нею – мы с домом моим.

Родной край близок. И можно найти причины вернуться в «уходящие» деревни, обрести покой, любить и жить душой:

А над прахом деревни читает молитву
Молодых тополей покаянно листва,
Ждёт, когда человек отыграет все битвы
И вернётся домой, где тоскует трава.

«Современной поэзии свойственно возвращение к традиционной христианской национальной культуре. И здесь показательней, пожалуй, не стихи людей, непосредственно связанных с церковной жизнью, а тех, кто к ней тянется, находится в стадии духовного поиска и возрождения, как и вся Россия. <...> Многие поэты обращаются к христианству, рассматривая его как духовную основу державности и патриотизма» [3, с. 18].

Неразлучны любовь к Родине и вера, естественна любовь к родным храмам души, в коих жив Бог:

Какое чудо: колокольный звон!
Вмиг ожил храм над речкою Тверцою.
Назло ветрам расправил крылья он
И воспарил сияющей главою.

Столь окрылённые храмы России:

Храмы России, в небо смотрящие,
Храмы России, над бездной парящие.
Гордость России и символ падения...
Храмы России – души возрождение.

Природа благостна и одухотворена:

Нежная зелень мой взгляд обнимает,
Запах рождённой листвы так пьянит.
Свечи во славу Творца зажигает
Тихо сосна и молитву творит.

Через окружающий мир и символы православия отомкнуты чувства
лирической героини:

Матвеевские зори. Два храма на погосте...
И вечность здесь, и горе с любовью пополам.
Поблескивают слёзы кладбищенской берёсты,
И синеву пронзают надежды купола.

Автором освещено важное для края событие: возвращение иконы
Божьей Матери Одигитрии Выдропужской на Спировскую землю в
июле 2018 года:

Богородица вернулась,
Приснодева, в дом родной,
Взглядом каждого коснулась,
Всё наполнила собой!

Напоминание о цене нашей жизни:

Мы идём по земле и сливаемся жизнью с отцами,
К нам врывается в память знойный ветер
военных дорог,
И тогда на себя надеваем мундиры мы сами,
Чтобы так же хранить своим сердцем
Отчизны порог.

Есть стихотворения у Ольги Алещенко, где строки дарят тепло и
душевный покой, проблемы отпускают читателя, становится проста
жизнь, понятен смысл её: быть счастливым. Вместе с лирической ге-
роиней мечтается:

Пробежать бы босиком по росе,
Раствориться в тумане над речкой.
Ранним утром в лесной бирюзе
Отогреть земляничкой сердечко.
И среди хоровода берёз
С шелковистой травой бы слиться,
И до боли любить, и до слёз
Эту землю с ромашкой из ситца.
Пробежать бы босиком по росе
И, подставив рассвету ладошки,
Крикнуть в небо: «Эй, здравствуйте, все!
Посмотрите: вот счастья лукошко!»
Как же славно прозреть в суете,
Только мигом одним насладиться!
Мудрость жизни в её простоте!
Лишь водой студёной можно напиться.

И продолжение стихотворения, ставшего песней:

«Нет на свете роднее земли,
Где ласкает нам сердце травинка,
И кружат над осокой шмели,
И бежит нам навстречу тропинка.
Это счастье – иметь отчий дом,
Где любимые ждут и родные
И склоняет ольха над прудом
Красноватые серьги резные.
Пробежать бы босиком по росе
И, подставив рассвету ладошки,
Крикнуть в небо: «Эй, здравствуйте, все!
Посмотрите: вот счастья лукошко!»
2012

О философии, свободе и жизни с разумом и сердцем в согласии:

Я уеду, сбегу от мирской суеты и тревоги,
Медуницы лиловой пьянящий вдохну аромат.
И, куда захотят, понесут застоялые ноги:
Лишь туда, где глаза в одну сторону

с сердцем глядят.

Щедрость в крошках счастья:

Держала счастье на ладошке,
Такое маленькое – всего одну крошку.

Не знаю, как оно вдруг свалилось.
Ведь даже ночью во сне не снилось.
А вдруг оно не моё – чужое,
А я его второпях присвою?
И будет тот человек без счастья,
Без этой, может быть, главной части,
И пазл не сложится, распадётся.
Быть может, кто-то за счастье бьётся,
А мне вот так оно вдруг свалилось?
Такая просто мне Божья милость?
Нет. Я не верю. Отдам дождинке.
Пусть она смоем чью-то слезинку,
А, уходя, поцелует в ладошку
И незаметно оставит в ней крошку:
Крошечку счастья, что я не посмела
Взять и на чёрном закрасить всё белым.
2024

Поэтическое творчество помогло пережить потерю сына и создать строки, которые отделились от автора и смогли «... стать частицей духовного бытия людей, войти в их кровь и плоть», представить собою «... непосредственное воплощение реальной жизни личности» [4, с. 271]:

Я качала его,
Прижимала к груди,
Но не знала того,
Что он ждёт впереди.
Ветерок, ветерок,
Сбереги бугорок,
Здесь сердечко моё,
Тут лежит мой сынок.
Ветерок, ветерок...

Позднее горсть расцветает надеждой:

Мысли блуждают, но нет им ответа,
Только в душе отчего-то тепло:
То ли от ласки притихшего ветра,
То ли согрело ушедших крыло,
Или шиповник, огнём согревая,
Душу пронзил до замёрзшего дна.
И встрепенулась душа, оживая,
Словно воскресла из мёртвых она.

И душа, пусть «отгоревшая», вновь раскроет свой бутон:

Маковый костёр под окном горит,
Согревая взгляд уставший.
Тихо над душой ветер всё ворчит,
Что нельзя цвести дважды.
Протяну ладонь к алым лепесткам:
«Вот оно и есть чудо!»
Как игривый конь, эхо к небесам:
«Я ещё цвести буду!»

Любовь бывает разная, и вечная:

Нам хорошо с тобой и без камина:
Твоё тепло мне шалью на плечах.
И может, только в том душа повинна,
Что не щедра в затейливых речах.
Пусть на двоих уже нам мало века,
Морщинок вовсе мне не сосчитать.
Как мало надо в жизни человеку.
Как много ему надо понимать.

И порою не дожившей до седин:

Я дрожу, я себя объяснить не могу
И смеюсь над собой – вот такая ещё незадача.
Жизнь замкнулась на встрече с тобой на бегу.
Этот трепет... Он – боль или, может быть,
жизни удача?
Я глоток синевы у весны отхлебнул невзначай,
И пробился вдруг к жизни любви моей ранней
подснежник.
Ты вошла в моё сердце как прежде, сказала:
«Встречай», –
И раскинула крылья навстречу тебе моя нежность.
Я тебя закружил в вихре прожитых дней и тревог,
Под ногами у нас облака, облака закачались.
Но венчать нас с тобой серебристый апрель бы
не смог –
Ведь шептала трава, что давно мы, давно
распрощались.
Сколько лет без тебя отцветала весна янтарём,
Сколько осень мне встреч не с тобою, увы,
пролистая...

И другой ты очаг без меня разожгла угольем,
И женою чужой, не моею любимой, ты стала.
То, что было, в тумане по каплям росы растеклось,
Быстрокрылой волною к созвездьям далёким
взлетело.

Отчего же ты, сердце, вдруг в вальсе, как прежде,
зашлось?

Это всё ведь прошло. Это было.

Давно отгорело.

2011

В стихотворении Алещенко отразилась пора учительства:

«Спасибо, дети, за урок!» –
Я напишу когда-нибудь над вами,
Когда земной окончится мой срок
И поплыву я вслед за облаками.

Через «Математику жизни» Ольга Алещенко отвечает:

Радость умножается делением –
Солнце делит радугу на всех.
Гордость сокращается смирением –
Это Бог послал тебе успех.
В степень высшую любовь возводится,
Корень извлекается из бед.
К знаменателю дела приводятся,
И держать за всё один ответ.
Из шагов твоих тропа слагается,
По которой жизнь свою пройдёшь.
Только болью всё и проверяется –
За что больно, так ты и живёшь.
Только время наше вычитается –
Оглянулся, а его уж нет.
Если сердце сердца не касается,
То и света в его жизни нет.

2016

О. А. Алещенко просто пишет о себе:

Я математик с уклоном лирическим,
Профиль естественный, математический.
Взгляд философский, улыбка доверчива.
Больше сказать о себе пока нечего.

2016

И заключает:

Сколько жизни судьба отмерила,
Я не знаю.
Я ещё бы к себе примерила
Зелень мая,
Нарядилась в лесное кружево
Среди лета,
Насладилась покоем плюшевым
Первоцвета.
А зимой согревалась шубою
Снеговзвёздной.
Вот такая ещё я глупая.
Несерьёзно.
2024

Стихотворения Ольги Алещенко целомудренны, искренни и ясны читателю. Автор, глубокий и самобытный человек, через творчество своё старается найти ответы на судьбоносные вопросы, вернуться к жизни после потери, обрести покой, подарить теплящуюся в душе любовь к родному краю всем его населяющим, покинувшим и вновь возвратившимся. Ибо, как подытожил Кожин В. В. : «... вся суть поэзии – в её человеческом обаянии, в том, что в поэтическом слове заключена и бьётся живая человеческая душа и реальная человеческая судьба» [4, с. 17].

Вера в жизнь, счастье и радость. Такова лирика Ольги Алещенко.

Список литературы:

1. Алещенко, О.А. Стихотворения: Из архива писателя / Сост. О.А. Алещенко. Спирово: [б.и.], 2024. 208 с.
2. Алещенко, О.А. «России тихий уголок»: стихотворения. Спирово : Спировский краевед. Вестник общества краеведов им. Е.М. Николаевой. 2009. №5–6 (31–32), 68 с.
3. Редькин, В.А. Тверская поэзия на современном этапе // Филологическая регионалистика: научный информационно-аналитический журнал / учредитель и издатель: Общественная организация «Тамбовское областное филологическое общество». Тамбов: Тамбовское областное филологическое общество, 2013. №2. Вып. 10. С 13–24.
4. Кожин, В.В. Стихи и поэзия. Москва: Сов. Россия, 1980. 304с., 1 л. портр.

СОЦИАЛЬНЫЙ ПЕССИМИЗМ
В РАССКАЗАХ Р. СЕНЧИНА

*Д.С. Пиунов, студент 4 курса специальности
«Литературное творчество».*

*Научный руководитель: С.Ю. Николаева –
д. филол. н., профессор, заведующая кафедрой
филологических основ издательского дела и ли-
тературного творчества.*

Аннотация: статья посвящена исследованию такого феномена, как социальный пессимизм в современной русской литературе, который наиболее органично представлен в малой прозе (рассказах) Романа Сенчина. Художественно-выразительные средства, идейно-тематический ряд и способ построения литературного произведения анализируются на примере рассказов последних лет: «Остановка», «Кот», «Елка».

Ключевые слова: Р. Сенчин, новый реализм, одиночество, смирение, атомизация, социальный пессимизм, злободневность, документальность.

Роман Сенчин (р. 1971) принадлежит к поколению «сорокалетних» и «пятидесятилетних» авторов, вошедших в современную русскую литературу на стыке веков. Проживший долгое время в Тыве и Красноярском крае, он поступил на литературные курсы в Москве, однако, по собственному признанию, «писать пробовал с детства, затем таскался по абаканским и минусинским газетам, пока не напечатали» [1]. Сенчин как нельзя лучше демонстрирует очевидную, замеченную многими исследователями тенденцию: современный писатель все чаще и чаще приходит не из столиц и даже не из крупных городов.

Роман Сенчин вышел из Сибири, чей топос играет немаловажную роль как в рассказах и повестях, так и в романах писателя. Однако те проблемы, которые высвечивает Сенчин, безусловно, актуальны для многих регионов, если не для всей страны, о чем сам автор не перестает говорить и на страницах произведений, и в немногочисленных интервью. Также можно обнаружить однородность лексической и образной тональности в его малой прозе, потому что большинство произведений Сенчина пронизаны духом тоски, апатии, скуки, утраты веры в лучшее.

Стиль, по замечанию критика Сергея Белякова, должен соответствовать художественному миру писателя, а последний у Сенчина максимально реалистичен, близок «правде жизни» [2, с. 51].

Имеет смысл раскрыть более детально, что же следует подразумевать под социальным пессимизмом применительно к современной русской литературе. По причине различных социальных катаклизмов в современном российском обществе (высокий уровень коррупции, атомизация, неравенство доходов и возможностей, неудовлетворенность уровнем образования и медицины, качеством экологической обстановки и пр.) малая проза вслед за оживляющейся дискуссией о насущных проблемах становится местом для рассуждений на эти же темы. Возможно, по этой причине последнее десятилетие отмечено неугасающим интересом к поэтике «русской хтони», провинциальной запущенности и неустроенности. Это видится одним из способов коллективной рефлексии, представленной в художественной форме и помогающей понять, насколько актуальна та или иная социальная проблема, поднятая писателем.

Социальному пессимизму свойственен следующий набор художественных идей, получающих воплощение в конкретных произведениях:

- 1) конфликт с системой (государственной, общественной) обречен, а потому не имеет смысла;
- 2) общество глубоко порочно, архаично, косно, не способно принять передовые идеи и изменить собственную жизнь к лучшему;
- 3) окружающая действительность изображается мрачной: в ней утрачены надежды, атрофированы смыслы и какая-либо философия;
- 4) герои литературных произведений часто заботятся лишь о материальном достатке, а их духовное начало оказывается «выдавленным».
- 5) конкретный индивидуум, пытающийся преодолеть порочный круг социальных проблем, остается в одиночестве, подвергается остракизму.

Стоит допустить, что социальный пессимизм приобретает законченные, воплощенные прежде всего в малой форме идеи, постулаты, посредством которых реализуется определенная философия. По признанию Романа Сенчина, он поднимает «невеселые темы», «не жизнеутверждающие», потому что «искусством невозможно жизнеутверждать» [3].

На сегодняшний день Сенчин – литературный факт, так как за долгие десятилетия писательского труда он неоднократно публиковался в толстых журналах («Знамя», «Новый мир», «Юность» и др.), становил-

ся лауреатом престижных, уважаемых премий («Ясная Поляна», «Русский Букер» и пр.). Однако закрепившийся статус в литературе продиктован не только популярностью в среде критиков и исследователей современной литературы. Издания и переиздания произведений Сенчина, внимание к творчеству «тувинского мигранта, московского дворника, ленинградского строителя» [4, с. 231] продиктовано остротой и болезненностью тех тем, которые освещает писатель.

Главная и постоянная тема произведений Романа Сенчина – заедание человека средой, бытовое рабство, безволие, бессильная деградация, беспросветность и косность [4, с. 231]. Будучи родом из бедной, удаленной от мегаполисов Тувы, Сенчин с первых произведений ощущал потребность описать и художественно констатировать факт медленного умирания российской провинции. За прошедшие десятилетия ситуация во многих регионах если и не ухудшилась, то осталась практически на том же уровне. Литература, как любое искусство, отражая противоречия действительности, помогает понять, из чего соткана ткань современности. Проблемы, которые постоянно волнуют Сенчина, на самом деле гораздо старше, чем он и его произведения, однако они получают новое развитие и особенное художественное звучание в малой прозе автора. При создании рассказов писатель не стремится обобщить, вывести непреложные социальные законы в произведениях. В то же время при чтении нескольких рассказов подряд нельзя не заметить, как по-разному интерпретируются темы русской тоски, безволия, падения на социальное дно и невозможности выбраться с него.

Творчество Сенчина неразрывно связано с таким литературным направлением, как «новый реализм». Название этому направлению дал один из его ярчайших представителей Сергей Шаргунов, выступивший в 2000 году в журнале «Новый мир», в которой провозгласил появление «нового реализма» [5, с. 72]. Исследователи выделяют несколько писательских групп новых реалистов [6, с. 31], однако сходятся в одном, что современная проза сорокалетних-пятидесятилетних авторов призвана обновить русскую литературу. Сенчин, как и другие, не отказывается от традиции русского реализма, а перерабатывают исходные темы и идеи на новой политической и социальной почве. «Вечные» русские проблемы сопрягаются с новыми, в результате чего образуется синтез реалистического и модернистского начал. Рассказам Сенчина свойственны и ирония, и документальность, и злободневность, и автопсихологизм. По мнению ряда исследователей, образ страны у Сенчина однозначно мрачен и, главное, безнадежен, что позволило называть

творчество прозаика депрессивным [5, с. 73]. Таким образом, можно утверждать, что социальный пессимизм – константа творческого метода Романа Сенчина.

Прежде всего писателя интересует феномен русской покорности, которая изучается им в типичных бытовых сюжетах. Например, в рассказе «Остановка» в самом начале заморозков пассажиры автобуса жалуются на холод. «Водитель, включите печку, – потребовала одна из женщин.

– Да включена.

– Колотун страшный просто.

– Может, форточка открыта где. Поглядите.

Никто из пассажиров не двинулся проверить...» [7, с. 312]. Небольшой рассказ пронизан темой смирения русского человека перед обстоятельствами, нежеланием изменить то, на что можно оказать влияние. Автор нарочито лишает героев имен и личностей: все они – «пассажиры». Безликая масса, толпа, население, но не граждане и не личности. Именно поэтому они, хоть и возмущаются тем, что кондукторша не пустила замерзающую женщину на остановке, все же принимают этот факт как неизбежный закон жизни.

«Нам такие штрафы за это... *Есть маршрут с определенными остановками. Что я, по своей воле, что ли. Не надо из меня зверя какого-то делать*» [7, с. 314] – отвечает кондукторша в собственное оправдание. Она является собирательным образом «человека из системы», вроде бы облеченного властью, но в то же время «самого бесправного». Рассказ «Остановка», таким образом, является развернутой метафорой. Писатель строит повествование на локальном противостоянии: пассажиры призывают впустить женщину с холода, а кондукторша и шофер отказывают в этой просьбе. Все действующие герои – представители так называемого «простого народа», самые обыкновенные люди. Под этим определением стоит понимать следующее: типичные герои сенчиновской малой прозы ничем не примечательны, несчастны, бедны, забиты и временем, и обществом. Тем острее чувствуется назревающий конфликт между представителем «власти» в этом транспорте и остальными, который не разрешается. Он изначально оказывается «непродуктивным», лишенным смысла, идеи и понятного итога. Рассказ заканчивается следующими словами: «Пассажиры повздыхали осуждающе, повозились, прячась в свою одежду, и затихли» [7, с. 314]. Движение автобуса можно трактовать как движение страны, нации, а попытку восстановить справедливость – как желание защитить небольшие, но

все же законные права. Сенчин демонстрирует общую привычку долготерпения и примирения с реалиями даже на таком маленьком, незначительном уровне. Люди придавлены теми, кто стоит выше: пассажиры – кондукторшей, а она – начальством. Таким образом, в «Остановке» по-новому интерпретируется «русский бунт в миниатюре», может быть, не беспощадный, но точно бессмысленный. По крайней мере, именно эту идею проводит в своем творчестве Сенчин.

В рассказах последних лет довольно часто можно встретить тему одиночества. Оно рассматривается автором с двух позиций: одиночество физическое и духовное. Часто они перекликаются, становятся олицетворением еще одной социальной проблемы современного российского общества – атомизации, то есть распада социальных связей.

Одинока и главная героиня рассказа «Кот» – Анна Анатольевна. Пожилая женщина живет в деревне, в которую давно не приезжают дети и внуки. Сама же она не хочет переезжать в город, не понимает такого «существования»: «Покидать свой дом Анна Анатольевна не хотела. Вернее, никогда у нее не возникало серьезной мысли, что переедет, что навсегда или хотя бы надолго окажется здесь. Два раза была в областном центре у младшего сына, и эти дни показались ей длинными и пустыми, и даже нянченье с внучкой не радовало. Как жить в квартире, она просто не представляла...» [7, с. 323–324].

Биография главной героини – типичная история о «полусчастливом» браке. Автор замечает, что муж Виктор не пил, не дрался, исправно работал и содержал семью, однако «ходил налево». Анна Анатольевна не смогла оставить его, подтолкнуть Виктора к разводу: «немало было в деревне подобных треугольников. Да и главное – детей любил» [7, с. 327]. Сенчин разворачивает драму одинокой деревенской женщины, изолированной от «большой земли» и по собственной воле, и ввиду жизненных обстоятельств. Именно за мужем в молодости она поехала «поднимать деревню», но именно там «любовь к мужу пропала» [7, с. 327]. Героиня незаметно стареет, у нее появляются проблемы со здоровьем, и единственным счастьем, которое озаряет ее жизнь, становится ничейный кот – Серый. Именно благодаря ему старуха приобретает новый смысл жизни. Она заботится о Сером, кормит и поит молоком, пускает к себе в ноги, разговаривает с ним, как с человеком.

Духовное и физическое одиночество на время преодолевается, однако через несколько недель Анна обнаруживает, что Серый ходит и ластится к Ольге. К ней в свое время «ходил» и Виктор, и в финале рассказа старухи устраивают «передел собственности». Они вступают

в словесную перепалку, предъявляют права на Серого, которого Ольга зовет совершенно по-другому – «Витуся». Кот, подобно умершему давно мужу, вновь сталкивает Анну с Ольгой, вновь обрекает ее на страдания и одиночество, потому как в конце «кидается в сугроб и исчезает» [7, с. 337].

«Старухи остались одни» [7, с. 337] – сухо и строго подводит итоги Сенчин. Писатель лаконично и точно характеризует вечное, увя, непреодолимое состояние души таких старух, как Ольга или Анна. Несмотря на попытку добиться «счастья», кот оставляет их. Сенчин тоже оставляет своих героинь, не давая прямого ответа на вопрос, какое будущее их ждет. Скорее всего, такое же безрадостное и одинокое. Открытый финал свойственен малой прозе писателя. За счет данного композиционного приема удастся подчеркнуть состояние неопределенности, неясности, томительного ожидания чего-то лучшего, которое еще теплится в душах героев его произведений.

В такой же тональности как на лексическом, так и на идейно-смысловом уровне выдержан и один из рассказов ушедшего десятилетия – «Елка». Зоя Сергеевна, нищая пенсионерка, позабытая всеми, радуется лишь одному – прекрасной елке рядом со своим участком: «Не погибла – вымахала высокой, пушистой. Давно нет старшего сына, нет мужа, четыре года назад умер младший, и елка осталась ее единственным близким существом. Где-то есть внучата, но где они...» [8, с. 299]. Героиня рассказа наделяет елку сакральным смыслом: для нее она остается последним связующем звеном с прежней, еще счастливой жизнью, в которой она была не одинока. В этом произведении Сенчину удастся соединить сразу несколько своих основных проблем: одиночество пожилых людей, провинциальная скука и тоска (действие рассказа происходит в «крошечном городке»), вторжение в жизнь ситуации-триггера. Срубленная в отсутствие пенсионерки ель становится украшением площади маленького города. Взрослые и дети веселятся, пока одинокая, брошенная старушка пытается добиться справедливости: «– Взяли и срубили... Это ведь для меня... Это ведь память...» [8, с. 301].

Несмотря на то что в рассказе не содержатся описания физического насилия, нет неприятных натуралистических сцен, что характерно для раннего Сенчина, писателю удастся создать жуткую по своему виду картину. В мире России последних лет, художественно воссоздаваемом писателем, почти не осталось места для сочувствия, сопереживания, сострадания. Обреченная умирать в одиночестве, Зоя Сергеевна лишается единственной радости – елки, которая излучала

хоть какой-то свет в ее тусклой, серой жизни. Но и Зоя Сергеевна, попытавшись вернуть ель, в конечном счете смиряется, не в силах обратить время вспять. Уникально, что старушка не только смиряется с тем, что любимая елка будет стоять на центральной площади, но и укоряет саму себя: «Жалости к себе не чувствовала, наоборот, какое-то презрение: не только елку не сберегла, но и этому Диме ничего не ответила – выслушала объяснения-плевки, утерлась и пошла» [8, с. 303]. Так Сенчин отмечает, что где-то в глубине души русского человека существует социальный протест, однако одиночество и духовная сокрушенность не позволяют защититься в полной мере. Рассказ кончается типично, и последние строчки в рассказах Сенчина, как всегда, за счет лаконичности звучат гораздо сильнее, создавая эффект судебного приговора без права на обжалования: «В груди было пусто и темно. Смяла бумажку, сунула в карман пальто. Пошла дальше. Пирожки остывали» [8, с. 305].

Таким образом, идеи, проводимые в малой прозе Романа Сенчина, продолжают находиться в русле «социального пессимизма». По большей части его герои одиноки и если не пьют, то страдают от тоски, тревоги, скуки, придавленные жизнью. Жизнь по Сенчину не лишена ярких красок, однако они уступают место серости и обыденности унылых, однообразных будней. Образ будущего в рассказах Сенчина стерт, а образ прошлого – мифологизирован: его герои с тоской вспоминают про советские годы, в которые ощущалась «стабильность». Выходит, что единственное, с чем остаются герои писателя, это бесконечное настоящее. В нем нет надежды на духовное перерождение, которое можно встретить в классической литературе, где также наблюдалось обращение к социальной проблематике. Голос автора при этом не дидактичен, не поучителен. Писатель сострадает собственным героям, вместе с ними переживает горечь жизни, однако относится ко многим перипетиям по-философски, понимая, что можно изменить, а что нельзя.

Список литературы:

1. Роман Сенчин. Если слушать писателей, все развалится [текст: электронный] // Захар Прилепин [официальный сайт]. URL: <https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatele-i-vse-razvalitsya.html> (дата обращения 15.03.2024).
2. Беляков, С. Роман Сенчин: неоконченный портрет в сумерках // Урал. 2011. №10. С. 51–57.

3. Роман Сенчин: Запрет на книги и авторов только подогревает к ним интерес [текст: электронный] // Сайт национальной литературной премии «Большая книга» [официальный сайт]. URL: <https://bigbook.ru/novosti/roman-senchin-zapret-na-knigi-i-avtorov-tolko-podogrevaet-k-nim-interes> (Дата обращения 07.04.2024).
4. Ганиева, А.А. Серым по серому. Роман Сенчин / А.А. Ганиева // Вопросы литературы. 2010. №3. С. 230–240.
5. Вавжинчак, А. «Новый реализм» как попытка преодоления мифопоэтики традиционализма. Валентин Распутин и роман Сенчин // Сибирский филологический форум. 2018. №4 (4). С. 71–80.
6. Кусаинова, А.М. Современная русская литература: Учебное пособие. Костанай: Костанайский филиал ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет», 2020. С. 31.
7. Сенчин, Р.В. Остановка. Неслучившиеся истории [повесть, рассказы] Москва: Издательство «АСТ»: редакция Елены Шубиной, 2023. 409 с.
8. Сенчин, Р.В. Десятые. Проза недавнего времени [рассказы] / Роман Сенчин. Москва: Издательство «АСТ»: редакция Елены Шубиной, 2023. 381 с.

АЛЛЮЗИИ НА ГЕРОЕВ В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «ТУРЕЦКИЙ ГАМБИТ»

*А.А. Савельева, студентка III курса бакалавриата, направление «Отечественная филология»
Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье исследуются аллюзии на героев романа Бориса Акунина «Турецкий гамбит». Для систематизации используется классификация аллюзивных единиц по семантике, предложенная М. Д. Тухарели. Выявляются аллюзии на героев романа Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», а также романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир». Также выявлены исторические аллюзии на Федора Ивановича Толстого и Эразма Роттердамского, а также на героя древнегреческих мифов Ахиллеса.*

Ключевые слова: аллюзии, Борис Акунин, герои, Турецкий гамбит, тип

Как известно, для массовой литературы характерны совпадения с классическими протекстами, эпосом, а также историческими событиями. Именно поэтому романы Б. Акунина представляют интерес для исследователей, занимающихся выявлением аллюзий в художественных текстах. В данном исследовании мы проанализируем его роман «Турецкий гамбит» с целью выявить аллюзии на героев, используя классификацию аллюзивных единиц по семантике, предложенную М.Д. Тухарели.

Наше исследование мы начнем с главного героя – Эраста Фандорина. С данным персонажем связано сразу несколько аллюзий разных типов.

Первый из них встречается читателям в начале романа, когда Варя Суворова и Эраст Петрович добираются до штаба армии. Во время поездки главная героиня в мыслях сердится на своего спутника в следующих выражениях: «И так бог знает на кого похожа, а тут еще изображай Санчо Пансу при Рыцаре Печального Образа». То есть перед нами наглядная иллюстрация к роману Мигеля Сервантеса «Дон Кихот». Разберем данную сцену подробнее. Эраст Фандорин, отличающийся высоким ростом и стройной фигурой, что делает его похожим на Дон Кихота, едет верхом на «сивке», то есть на старой лошади, которая соответствует описанию в произведении Сервантеса, а именно к Росинанту – тому, что в соответствии с переводом, «когда-то было лошадью». Варя Суворова же путешествует верхом на осле, которого для нее выиграл титулярный советник в кости. Поэтому перед читателем появляются визуально зашифрованные Санчо Панса и Дон Кихот. Стоит также учесть, что Фандорина действительно можно считать Дон Кихотом, так как на войну он поехал, чтобы в подвигах заглушить боль утраты своей возлюбленной. Следовательно, в данном случае перед нами литературная аллюзия.

Следующая отсылка встречается в пятой главе «В которой описывается устройство гарема». В данной части произведения вводится новый персонаж Ипполит Зуров, друг Фандорина, которой называет его не иначе как Эразмом: «Мне сказали, здесь бывает мой давний приятель Эразм Фандорин», «Это, брат Эразм, долгая история», «Я тут Эразму свою шахерезаду рассказываю». Подобное обращение является прямой отсылкой к Эразму Роттердамскому, то есть перед нами историческая

аллюзия. Данное сопоставление сочетается и с предназначением Фандорина. Как и Эразм Роттердамский, прозванный «князем гуманистов», Эраст Фандорин смотрит на жизнь с философской точки зрения, а также по-своему распространяет гуманистические идеи против войны и насилия: «А потом вдосталь набродился по горам, настрелялся. Слава богу, к-кажется, ни в кого не попал».

Теперь разберем аллюзии, связанные уже непосредственно с самим Ипполитом Зуровым. Все характеристики о данном герое мы узнаем в первые же моменты его появления в повествовании:

1. «... Варя увидела у входа статного гусарского офицера, черно-волосого, с лихими усами, бесшабашными, чуть навывкате глазами и новеньким «георгием» на ментике».
2. « – Как же, помню, – кивнул генерал. – Вас, кажется, под суд отдали за карточную игру в походе и дуэль с каким-то интендантом».
3. « – Заикаешься? Контузия? Ерунда, пройдет. Меня под Кокандом взрывной волной так об угол мечети приложило – месяц зубами клацал...»
4. «...остался без гроша, один-одинешенек и с вдребезги разбитым сердцем (снова взгляд в Варину сторону)».

Учитывая генетическое сходство «Турецкого гамбита» и «Войны и мира», мы можем сопоставить Ипполита Зурова с Денисовым. Однако приведенные выше характеристики больше соответствуют не герою, а родственнику Л.Н. Толстого, а именно его двоюродному дяде графу Федору Ивановичу Толстому. Факты его биографии мы можем проследить и в приключениях героя Акунина.

Так, например, оба гусара награждены за храбрость Георгиевским крестом, Толстой за героизм, проявленный в Отечественной войне 1812 года, а Зуров – за покорение Кокандского ханства. Соответствует также и второй пункт с разжалованием за недостойное поведение во время несения службы: «Американец граф Толстой наплевал на полковника Дризена. Была дуэль, и Толстого разжаловали. Тогда он отправился в кругосветное плавание под командой Крузенштерна».

В других приключениях Зурова мы также можем найти много общего с графом Толстым. Например, в эпизодах морских странствий. Направляясь из Неаполя в Одессу, Ипполит предложил корабельным товарищам партию в карты, что обернулось для него полнейшей катастрофой: «... по дороге бес меня попутал соорудить банчок с капитаном и штурманом. Обчистили, шельмы, до копейки. Я, натурально,

заявил протест, нанес некоторый ущерб корабельному имуществу и в Константинополе был выкинут... без денег, без вещей и даже без шляпы». С полковником Толстым произошла точно такая же история, только геолокация данного исторического деятеля несколько отличалась. За карточную игру, а также за многочисленные пакости как то: напоил корабельного дьячка и приклеил его бороду сургучом к бочке, выдрессировал обезьяну пролить чернила на судовой журнал, – Федор Иванович Толстой был оставлен на Алеутских островах: «он такую развёл игру и питьё на корабле, что Крузенштерн решил от него отделаться. Сделана была остановка на Алеутских островах; все сошли и разбрелись по берегу. Сигнал к отъезду был подан как-то неожиданно; все собрались и отплыли, как бы не найдя Толстого».

Оба героя отличаются вспыльчивостью, желанием превратить упорядоченный быт, военный и морской, в хаос, за что неизбежно практически сразу же получают наказание. Но так же неизменен и исход каждой их авантюры: обоих всегда прощают за их храбрость, о чем свидетельствуют заслуженные ими Георгиевские кресты. Таким образом, перед нами еще одна историческая аллюзия.

В романе «Турецкий гамбит» есть еще один персонаж первого плана, который имеет исторический прототип – это генерал-лейтенант Михаил Дмитриевич Соболев, у которого в реальности отличается лишь фамилия – Скобелев. С этим героем связан ряд закономерностей, которые отсылают читателя к мифологическому типу аллюзий.

Итак, анализ того, как герой появляется в произведении: «...впередил летел некто в широкополой американской шляпе; следом догонял иноходью белый мундир с золотыми плечами...». Данное описание свидетельствует о фантастической неуязвимости Соболева. Дело в том, что в отличие от своих боевых товарищей, одетых в темное, он единственный сражается в ослепительно белом мундире, что делает его идеальной мишенью для башибузуков. Но из стычки он выходит целым и невредимым – ни одна пуля или сабля не задела Белого Генерала. Чуть позже читатель узнает о прошлых победах генерала, к которым тот шел, преодолевая фантастические преграды и тяжелейшие условия, выдержать которые обычному человеку невозможно: «В газетах писали про то, как Соболев в одиночку отбил от целой орды текинцев, получил семь ран, но не отступил; как с маленьким отрядом пересек мертвую пустыню и разгромил вдесятеро превосходящее войско грозного Абдурахман-Бека...». Перед читателем предстает действительно заговоренный от поражений человек, который даже носит характерное

прозвище – Ахиллес. Это подтверждает эпизод со штурмом Плевны, которая фактически предстает перед читателем неприступной Троей, которую и удается покорить Ак-паше: «И у всех на устах было имя Белого Генерала, неуязвимого Ахиллеса – Соболева-второго, который в решительный момент, на свой страх и риск, ударил через оставленную турками Плевну, прямо Осману в неприкрытый бок». Даже когда он вместе с небольшим отрядом попадает в эквивалентную ситуацию в конце романа и оказывается заблокированным в Сан-Стефано (после очередной своей авантюры), Соболеву удается разбить неприятеля, что дает читателям неоспоримые доказательства правдивости фактов из прессы. Из любой ситуации он выходит победителем и без единой царапины, в то время как его ближайшие помощники попадают под удар:

« – Где Мишель? – испуганно спросила Варя. – Убит? Ранен?

– Жив и здоров, – ответил Эраст Петрович, внимательно ее оглядывая. – Он в своей стихии – преследует неприятеля. А бедного Перепелкина снова ранили – ятаганом пол-уха отхватили».

Однако, как и у мифологического Ахиллеса, у Соболева есть уязвимое место – личная жизнь. Несмотря на блеск славы и на огромный список побед, генерал-лейтенант оказывается просто одиноким человеком, у которого нет верной и любящей спутницы жизни, а есть просто жена с совершенно другими взглядами на жизнь: «Так и жили – я в походах, она в столице. Кончится война, потребую развода». Даже Варя Суворовой он не успевает сделать предложение – прямо на полуслове его прерывает адъютант Перепёлкин со срочным донесением. Подводя итог всему вышесказанному относительно данного героя, мы можем выявить мифологическую аллюзию на героя древнегреческого эпоса.

Перейдем к анализу следующего героя. Одним из персонажей, который в определенный момент начинает открыто действовать против главных героев, выступает румынский полковник Михай Лукан. Его сюжетная линия постоянно соприкасается с линией Вари Суворовой, поэтому проанализируем Лукана именно в рамках данного пересечения. На протяжении всего произведения полковник оказывает главной героине знаки особого внимания, начиная чрезмерным восторгом («Гасите свечи, господа! Они больше не понадобятся – взошло солнце!»), и заканчивая грубыми нарушениями светских приличий. Так, в шестой главе « В которой Плевна и Варя выдерживают осаду», Лукан подстраивает свидание тет-а-тет, ставя репутацию Вари под удар: «Зашел попрощаться и заодно угостить вас завтраком.

Он хлопнул в ладоши, и из-за угла выехала щегольская коляска. На козлах сидел денщик в застиранной форме, но белых перчатках.

– Прошу, – поклонился Лукан, и Варя, поневоле заинтригованная, села на пружинящее сиденье.

– Куда это мы? – спросила она. – В офицерскую кантину?

Румын лишь таинственно улыбнулся, словно собирался умчаться спутницу по меньшей мере за тридевять земель».

И он действительно увозит Варю, но не в офицерское собрание, где они были бы у всех на виду, и их общение выглядело бы прилично, а в лес, то есть намерено ведет скрытую игру, всеми силами старается остаться с героиней наедине. Если бы об этой поездке стало известно, то репутация Вари Суворовой была бы очернена. Но, что удивительно, она не видит в этом ничего предосудительного, наоборот, даже оказывается польщена таким вниманием: «Все-таки за Луканом следовало признать определенные достоинства». Как и Наташа Ростова, Варя Суворова не видит в подобном обращении ничего неприличного.

Эквивалентной ситуации с катанием в коляске, но уже в Букареште, является апогеем намерений Лукана окончательно завладеть Варей, когда он открыто объявляет о своих планах веселящейся компании офицеров: «-Угощайтесь, господа, пейте, – широким жестом пригласил Лукан и порывисто поднялся. – Все пойдет на мой счет. А мы с госпожой Суворовой едем кататься». Точно так же ведет себя герой романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир» Анатолий Курагин. Перед сценой сорвавшегося побега с Наташей он точно так же в лихорадке кутит и публично объявляет, что увезет девушку. От катастрофы обоих героинь спасает лишь случайность – оказавшийся в нужном месте и в нужное время друг. Таким образом, в образе Михая Лукана мы можем выявить литературную аллюзию.

Таким образом, мы рассмотрели аллюзии не героев и токак они реализуются в романе «Турецкий гамбит». По итогам нашего исследования мы можем сделать вывод, что описания действий героев и их характеристики практически полностью совпадают с их литературными, историческими и мифологическими прототипами, что характерно для массовой литературы.

Список литературы

1. Тухарели, М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дис. канд. филол. наук: 10.01.08. Тбилиси, 1984.
2. Грудев, Г.В. Русский архив. 1898. №11. С. 437–449.

3. Акунин, Б. Турецкий гамбит. Москва: Захаров, 2017. 224 с.
4. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 20 томах. Москва, 1984.

АЛЬБОМ «ТРЕУГОЛЬНИК» ГРУППЫ «АКВАРИУМ» КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

П.Э. Спиридонова, студентка II курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин»

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматривается специфика рок-альбома как синтетического текста. На примере песни «Поручик Иванов» показываются особенности взаимодействия трёх субъектов: вербального, музыкального и пластического.

Ключевые слова: синтетический текст, субтекст, рок-поэзия, альбом, «Аквариум».

В конце XX века в России появляется тенденция к вербализации таких типов синтетических текстов, как авторская песня и рок-поэзия. Начинают публиковать субтекст вербальный: выходят сборники стихов и песен В.С. Высоцкого, В.Р. Цоя и др. Очевидно, вербальный субтекст способен функционировать и самостоятельно, становясь отдельным произведением, однако песня как синтетический текст теряет часть своих смыслов [4]. В этом же и заключается проблема исследования рок поэзии в целом: анализируя только вербальный субтекст, мы упускаем из виду музыку и пластику, добровольно ограничиваем себя.

Рок-поэзия имеет синтетическую художественную природу. Текст складывается из нескольких субтекстов: музыкального, вербального и пластического [3]. Они относятся к единому тексту как структуры низшего порядка к структуре высшего порядка, взаимодополняя друг друга.

В рок-поэзии альбом является важнейшей циклической формой. Цикл является жанровым образованием, а значит, он же суть и единый

полноценный художественный текст (в то же время – сумма текстов, сохраняющих самостоятельность) [2].

Альбом «Треугольник» группы «Аквариум» является одним из самых необычных в русском роке. На примере одной из песен я попытаюсь показать синтетическую природу цикла и его особенности.

Для начала стоит упомянуть о специфике самого альбома. Вот что говорил сам Борис Гребенщиков, лидер группы «Аквариум»: «В репертуаре «Аквариума» все композиции делились на более или менее серьезные и те, которые можно было назвать песнями абсурда. Многие из них копились давно... Такого рода неоголливудскими вещами я начал заниматься еще во времена обучения в университете. Но только теперь у меня появилась возможность со спокойной совестью выпустить накопившийся абсурдистский пар – при условии, что параллельно будет еще записываться что-то серьезное». «Треугольник» записывался одновременно записывался с двумя другими альбомами группы – «Акустика» и «Электричество», которые воспринимались как программные; «Треугольник» был своеобразной отдушиной и полем для экспериментов [1]. Гребенщиков также назвал альбом «от начала и до конца продуманным музыкальным цирком» – абсурдистский характер цикла заметно выделялся на фоне всё тех же «Акустики», «Электричества» или «Синего альбома».

Абсурдистское начало объясняется тем, что половина песен («Марш», «Хорал», «Крюкообразность», «У императора Нерона», «Мой муравей») была написана на стихи Анатолия Гуницкого, одного из основателей «Аквариума», чье творчество поэт и критик Ян Шенкман описал так: «Беккет, обэриуты, смешанные с городским и хипповским фольклором».

Альбом делится на две части: «сторона жести» и «сторона бронзы». Официального комментария о принципе деления альбома нет; однако могу предположить, что разделение идет на основе музыки: песни «стороны бронзы» стилистически напоминают музыку эпохи Средневековья (и не случайно – Гребенщиков является поклонником творчества Толкина, чье творчество вдохновлено средневековыми мифами Северной Европы).

К числу обязательных признаков цикла относится авторское заглавие. Альбом изначально должен был называться «Инцест» (возможно, чтобы эпатировать публику), однако Гребенщиков сменил заглавие на «Треугольник». Эта геометрическая фигура обычно является символом гармонии и воспринимается как самая устойчивая. Треугольник также

является символом Троицы, а лучезарная дельта (изображение глаза – Всевидящего Ока – внутри треугольника) выступает в качестве масонского символа. Потому вероятно, что заглавие было выбрано не просто так – абстрактный символ вобрал в себя определённый культурный контекст и может работать как реминисценция.

«Поручик Иванов» является одной из самых известных песен альбома. На её примере покажем то, как работает синтетический текст:

Где ты теперь, поручик Иванов?
Ты на парад выходишь без штанов;
Ты бродишь там, божественно нагой,
Ты осенен троллейбусной дугой.

Когда домой идешь с парада ты,
Твои соседи прячутся в кусты.
Твой револьвер, блестящий, как алмаз,
Всегда смущал мой нежный глаз.

И по ночам горит твоя свеча,
Когда клопов ты душишь сгоряча,
И топчешь мух тяжелым сапогом...
Не дай Господь мне стать твоим врагом.[5]

Музыкальная канва теперь сложнее, напоминает не то водевиль, не то фри-джаз (Сергей Курёхин, который принимал участие в записи альбома в качестве клавишника и аранжировщика, увлекался этим жанром и даже был участником фри-джазового ансамбля) и заранее настраивает слушателя на несерьёзность того, о чём будет петься далее.

В общем-то, песня о сумасшествии и её власти: главный герой (вероятнее всего, поручиком он был в далёком прошлом, иначе как объяснить сосуществование военного звания Российской империи и «троллейбусной дуги») выходит на парад, соседи его остерегаются и не зря – если револьвер блестит, значит, он в ходу. Более того, никто не предпринимает попыток его остановить, даже главный герой – тот является скорее сторонним наблюдателем, недостаточно сильным для того, чтобы иметь дела с поручиком (револьвер «смущает нежный глаз» – герой понимает, что происходит нечто не в порядке вещей, но предпочитает оставить всё как есть, остерегаясь Иванова).

Стоит отметить, что поручик Иванов воспринимается высшим существом: он «божественно нагой» (наверное, это можно считать отсылкой к библейскому сюжету об Адаме и Еве), троллейбусной дугой

он осенён – крестное знамение совершает над ним неживая материя, настолько он чудесен.

В третьем куплете поручик представляется некой разрушительной силой, однако она подвергается осмеянию: уничтожать он может только мух и клопов, и то сгоряча. Примечательно то, что третий куплет повторяется два раза, и между повторами звучит соло на казу – духовом инструменте, дающим необычный гнусавый звук, и настраивающем слушателя на абсурдистский характер песни, и напоминающем как раз жужжание мухи. После казу следуют три сыгранных подряд аккорда на пианино, имитирующие удары. Лирический герой иронизирует над поручиком: строчка «Не дай Господь мне стать твоим врагом» поётся Гребенщиковым без какого-либо выражения страха, наоборот – приподнято, насмешливо. Тем не менее мы понимаем, что ирония – всё, на что способен герой. В противостояние с поручиком он не входит, предпочитая смеяться над ним со стороны.

Таким образом, анализ песен как синтетического текста позволяет глубже понять суть и не ограничиваться интерпретацией только вербального субтекста. Его музыканты «Аквариума» с помощью музыкального и пластического субтекста раскрывают глубже и ярче, расставляя акценты и расширяя пространство для интерпретаций.

Список литературы

1. Кушнир, Александр. 100 магнитоальбомов советского рока. Москва: Крафт+, 2003. 400 с.
2. Свиридов, С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. Тверь, 2003.
3. Свиридов, С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып.6. 173 с.
4. Ярко, А.Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2008. Вып. 10. 302 с.
5. Текст песни «Поручик Иванов» [текст: электронный] // БГ-Аквариум [сайт]. URL: <https://bg-aquarium.com/ru/album/treugolnik> (Дата обращения: 13.04.2023).

История зарубежной литературы

«ИМЯ РОЗЫ»: ДАНТОВСКАЯ АЛЛЕГОРИЯ И СИМВОЛИЗМ В РОМАНЕ XX ВЕКА

*О.В. Анисимова, студентка II курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин»
Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматривается влияние «Божественной комедии» Данте Алигьери на структуру повествования и систему персонажей романа Умберто Эко «Имя розы». Проводится анализ использования Эко дантовских образов, символов и мотивов для создания многоуровневого повествования, которое исследует различные темы.*

***Ключевые слова:** роза, лабиринт, символизм, Данте, аллегория, аллюзия*

«Имя розы» Умберто Эко – роман, который погружает читателей в загадочную средневековую обитель, где происходит серия убийств, параллельно с расследованием которых раскрывается сложный мир средневекового знания и веры. Роман напитан дантовскими аллегориями и символизмом, которые придают тексту глубину и многослойность.

По мнению Елены Гинак, Эко во многих работах обращается к творчеству Данте. Он предлагает несколько подходов к «Божественной комедии». Чаще всего встречается обращение к Данте как величайшему поэту, творящему на переломе двух эпох, и авторитетному мыслителю. Эко не спекулирует на тему гениальности Данте, а на основе семиотического анализа обращает внимание на конкретные стратегии и механизмы, которые обеспечили преодоление традиционных художественные моделей Средневековья [2, с. 26].

Так, в романе «Имя розы» есть аллюзия на «Божественную комедию» [1, с. 544] эпическую поэму, которая описывает путешествие Данте через ад, чистилище и рай. Как и в «Божественной комедии», в «Имени розы» читатель следует за главным героем, францисканским монахом по имени Вильгельм Баскервильский, который отправляется в путешествие через лабиринт монастыря, встречая по пути различных людей и преодолевая многочисленные препятствия. История разворачивается в аббатстве как в лабиринте метафорическом (запутанные отношения) и буквальном (библиотека как лабиринт), который является аллегорическим представлением Дантовского ада.

Механизмы создания многоуровневого прочтения, которые задействованы в романах У. Эко, неоднократно объяснены самим автором. Основа – сочетание различных жанровых маркеров, среди которых преобладают элементы исторического, интеллектуального романа, романа-становления, триллера и детектива. Каждое произведение сочетает черты разных жанров одновременно. В романе «Имя розы» дополнительный уровень прочтения задается за счет карнавально-гротескной традиции Средневековья. Этот элемент У. Эко позаимствовал у Данте. Итальянский писатель заложил традицию смешения жанров в итальянской литературе.

Путешествие главного героя можно рассматривать как аллорию духовного путешествия, подобно Данте. Монастырь представляет собой мир, полный греха и заблуждений, в то время как Вильгельм олицетворяет собой мудрость и просвещение. Как и Данте, ему приходится столкнуться с враждебностью и искушениями, но несмотря на это, он решительно стремится найти правду и раскрыть тайны монастыря.

Кроме того, персонажи романа часто олицетворяют собой различные черты человеческой природы. Вильгельм воплощает собой рационализм и логику, в то время как его ученик, Адсон Мелькский, представляет собой веру. Аббат монастыря, Хорхе Бургосский, является воплощением коррупции и ереси. Его слепой библиотекарь, Хорхе из Бургоса, воплощает опасности запрещенного знания.

Аббатство как Ад: Лабиринтоподобные коридоры, мрачные камеры и запрещенные библиотеки аббатства напоминают круги ада Данте, каждый из которых представляет собой наказание за определенные грехи.

Монахи как грешники: Монахи аббатства – это олицетворения человеческих пороков – гордыни, алчности, похоти и т. д., за их преступления скрываются их тайны.

Путь к знанию: Расследование Вильгельма символизирует духовное путешествие от незнания к знанию. По мере того как он проникает в тайны аббатства, он сталкивается с опасностями и соблазнами, подобно Данте в его путешествии по аду.

Дантовская аллегория в «Имени розы» также служит для исследования ряда тем, в том числе:

Борьба между верой и разумом: Роман ставит под сомнение традиционные религиозные догмы и подчеркивает важность рационального мышления.

Опасности ереси: Роман предостерегает от опасностей ереси и экстремизма, которые могут привести к насилию и разрушению.

Поиск истины: Путешествие Вильгельма и Адсона по монастырю – это метафора поиска истины и знания.

Таким образом, роман читается как двойной текст, где каждое слово и буквально, и аллегорично.

Роман наполнен многочисленными символами, как очевидными, так и скрытыми, которые раскрывают его глубинные темы. Перечислим основные символы:

Роза: Название романа отсылает к мистической розе, которая является символом Божественной любви и знания.

Книга: Запрещенная книга, содержащая Аристотелевскую теорию смеха, становится предметом споров и желаний, представляя силу и опасность знаний.

Зеленый цвет: Повторяющееся использование зеленого цвета в романе символизирует молодость, обновление и надежду.

Число семь: Часто встречается в романе, считается священным в иудаизме, христианстве и других религиях, представляя совершенство и полноту.

Роза является многозначным центральным символом в романе Умберто Эко «Имя розы». Она появляется на протяжении всего повествования, воплощая различные аспекты жизни, смерти, любви, красоты и тайны. В романе автор использует образ розы как многогранный символ, который проводит параллели с классическими литературными произведениями, в частности, с «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Роза в «Божественной комедии» представляет собой Рай, конечную цель странствия Данте; символизирует божественную любовь, совершенство и блаженство, к которому стремится душа. Цветок в «Имени розы» также связан с Раем, но значение гораздо более сложное и неоднозначное. В романе Эко эта символика проявляется в сцене, где Адсон

и Вильгельм Баскервильский входят в тайную комнату библиотеки, где они находят фреску, изображающую рай. На фреске изображена роза, окруженная ангелами.

Помимо того, образ розы тесно связан с образом Беатриче – представляющей собой в творчестве Данте объект практически сакрального поклонения. Для Данте любовь к Беатриче была проводником в Рай. В «Имени розы» эта связь между розой и любовью сохраняется, но она более неоднозначна раскрывается. Герой романа, Адсон Мелькский, испытывает запретную любовь к девушке по имени Анна. Эта любовь в конечном итоге приводит его к беде и напоминает ему о том, что даже самые чистые чувства могут иметь разрушительные последствия.

Роза часто ассоциируется с жизнью и смертью. По ходу повествования она появляется то как красивый цветок, то как цветок увядший и умирающий. Это отражает циклическую природу жизни и смерти и тот факт, что даже самые прекрасные вещи в конечном итоге увядают.

В романе розы часто появляются в контексте смерти и насилия. Например, когда Уильям расследует смерть монаха, он находит розу на его теле, указывая на то, что роза может быть знаком убийства.

Францисканский монах Вильгельм Баскервильский считает, что задача ученого – найти и раскрыть правду. Роза выступает как метафора этого процесса: ее лепестки можно отрывать по одному, чтобы раскрыть ее тайны. Эко также использует розу, чтобы подчеркнуть хрупкость знаний. Роза часто засыхает или увядает, что символизирует то, как истина может быть легко искажена или потеряна. Напоминание о том, что человеческий разум подвержен ошибкам и что даже самые тщательно продуманные теории могут быть подорваны. Цветок является ключом к разгадке таинственных убийств в монастыре. Это имеет связь с запретной книгой, которая содержит опасные идеи. Это отражает идею Данте о том, что Рай может быть достигнут только через страдания и испытания.

Роза, с ее шипами и лепестками, может рассматриваться и как метафора лабиринта, предупреждающая об опасностях, которые подстерегают тех, кто отважится войти в него.

Таким образом, роза в «Имени розы» Эко служит отсылкой к «Божественной комедии» Данте, в разных контекстах проводится ассоциация с Раем, поиском истины, хрупкостью знаний, загадочностью, запретными знаниями, любовью и страстью, а также акцентируя внимание на метафоре лабиринта.

Список литературы

1. Данте, А. Божественная комедия. Санкт-Петербург: Азбука, 2013. 544 с.
2. Гинак, Е.С. Рецепция «Божественной комедии» Данте в романах Умберто Эко // Веснік БДУ. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. Мінск: БДУ. 2016. № 3. С. 26–30.
3. Корнеев, А. Умберто Эко в контексте постмодернизма // Эко У. Имя Розы. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997. С. 395–408.
4. Лотман, Ю.М. Выход из лабиринта // У. Эко. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001. С. 650–670.
5. Паремузян, Г.О. Рецепция творческого наследия Умберто Эко в современной русскоязычной критике / Г.О. Паремузян // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха. Сборник материалов VI международной молодежной научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Рудаковой. 2020. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2020. С. 313–317.
6. Эко, У. Имя розы. Москва: АСТ, 2021. 677 с.
7. Эко, У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / У. Эко. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001. С. 650–677.

**МОТИВ ЛУНЫ В РОМАНЕ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА
«ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»**

В.Е. Бочарникова, студентка 4 курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин»

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** в статье рассматривается реализация мотива света, в том числе мотива луны, его семантика на материале романа Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» в русском переводе.*

***Ключевые слова:** Властелин колец, мотив луны, Толкин*

В письме к Мильтону Уолдману в 1951 году Толкин писал: «Если говорить о символическом или аллегорическом значении, Свет – на-

столько основополагающий символ в природе вселенной, что проанализировать его вряд ли возможно» [4; с. 19]. Уже из этого можно заключить, насколько большое значение для романа «Властелин колец» будут иметь мотивы солнца, луны и звезд. Однако заранее стоит оговориться, в этом же письме, от 1951 года, в котором Толкин излагает синопсис своего эпоса «Сильмариллион», он пишет: «Свет Солнца (или Луны) был взят от Дерев лишь после того, как их осквернило Зло» [4; с. 19], и указывает на характерное отличие солярного и лунарного мифа мира «ВК» от его более распространенных версий. В толкиновской мифологии «Солнце – не божественный символ, но вещь «второго порядка», и «солнечный свет» (мир под солнцем) становятся понятиями для обозначения «падшего мира и искаженного, несовершенного видения». Исканная природа небесных светил является символом падшего мира, в котором это действие происходит.

Рассмотрим эпизоды из романа, где присутствует связь с глобальной мифологией Толкина. Важным для нашей работы персонажем будет Элберет Гилтониэль (Варда) – божество, создавшее звезды и прозревающее все пространства Средиземья. Первый разлуна возникает в песне эльфов об утраченном рае:

Мы помним твой предвечный свет
За дальними морями! [1; с. 111]

Кроме того, что это еще одно указание на различие «света» до и после падения (то есть до и после создания Луны и Солнца) это еще и песня-молитва и, соответственно, образ Элберет Гилтониэль связан со светом Валинора (божественным светом). Вышесказанное приближает нас к пониманию двух следующих сцен: когда на Фродо и его спутников нападают Назгулы (существа, всецело подчиненные власти темного властелина), Фродо «сам не зная почему, вдруг вскричал: «О Элберет! Гилтониэль!» – и ударил кинжалом в ногу подступившего врага» [1; с. 263]. В данном случае подсознательное желание отгородиться от тьмы, спасти себя заставляет героя назвать не просто священное имя, но имя, напрямую связанное с Валинорским светом. Этот же боевой клич Фродо использует в сцене переправы (и очередной схватки с Назгулами): «– Именем Элберет и прекрасной Лучиэль клянусь, – проговорил Фродо, воздев меч, – Кольца вы не получите. И я не ваш!» [1; с. 288]. Первозданный свет, даже если это всего лишь словесная формула, защищает героя, отгораживает его от сил тьмы.

Далее обратимся к эпизодам, напрямую связанным с луной и лунным светом. Самым очевидным является тот факт, что зло в Средиземье творится в темноте. Будь то разговор Гендальфа с Фродо о Голуме:

«Любой свет – что лунный, что солнечный – был ему нестерпим и ненавистен, это уж, наверно, так с ним и будет до конца дней» [1; с. 79], появления Назгулов, множество раз сопровождающиеся указанием на отсутствие луны («наверху вызвездило, но луны не было» [1; с. 110], «в беззвездной и безлунной мгле блеснул обнаженный клинок» [1; с. 237], «и не было ни звезд, ни луны» [1; с. 284]), описания битв («Арагорн взглянул на тусклые звезды, на заходящую луну, золотившую холмистую окраину излога, и сказал:– Ночь эта длится, словно многолетнее заточение. Что так медлит день?» [2; с. 187]). Описание того, как повлияло на Минас Итиль (Башню восходящей луны) нахождение там Назгулов – прямо отсылает к разлагающему, умертвляющему влиянию зла, далеко ушедшего от истинного света: «Над темной землей застыло темное небо, а крепость светилась, но не тем оправленным в мрамор лунным сияньем, каким лучились некогда стены Минас-Итила, озаряя окрестные горы. Теперь ее свет был болезненно-мутным, лунно-белесым; она источала его, точно смрадное гниение, светилась, как гниющий труп, не освещая ничего» [2; с. 425].

Однако не только зло, исходящее от Саурона и Мордора, лишено света. Разрушения и жестокость в мире Толкина также происходят во тьме, подтверждение тому – эпизоды с хуорнами (одушевленными деревьями), жестоко расправившимися с орками («Луна зашла. Блистали звезды, но темнее ночи вскрылась темнота – и пролилась по обе стороны реки, и уползала к северу» [2; с. 210]) или Энтами (также одушевленными деревьями), разрушившими Изенгард (это положительное событие для войны, однако никакой практической пользы это так и не принесло, потому как Саруман смог сбежать). Заметим также, что Голум ведет Фродо и Сэма именно в безлунные ночи, потому что это спланированная ловушка, которая должна была закончиться для героев смертью.

Исходя из вышесказанного, наличие лунного и звездного света будет связано с положительными коннотациями. Луна и звезды действительно маркируют покой, дом и безопасность. Эпизоды в доме Тома Бомбадила, Ривенделе и Лотлориене обязательно включают описание небесных светил. Один из самых показательных эпизодов в данном случае можно выделить в главе «Кролик, тушенный с приправами», где Сэму с Фродо наконец-то удается немного отдохнуть от своего страшного путешествия. В этом эпизоде с помощью полнолуния не только маркируется небольшой эпизод умиротворения, но и в очередной раз подчеркивается, что пораженные тьмой существа не могут выносить света: «Луна уже почти округлилась, высыпали звезды; воздух благоухал все гуще, и Горлуму это было явно не по нутру» [2; с. 349]. Неудивительно,

что в описании эльфов или во время нахождения героев в эльфийских городах устойчиво присутствуют образы луны и звезд. В тексте «ВК» представлен фольклор Средиземья, рассказывающий о Берене и Лютиен и Нимродель. Важным элементом будет выступать в первом случае встреча под луной (предрекающая вечную любовь героев), а во втором сравнение с лунным светом. В описании эльфов мы видим «только глаза, глубокие, словно Море, но острые, как лучи Вечерней Звезды» [1; с. 502], «Галадриэль ехала на белом коне, и ее белоснежное одеяние казалось мгlistой поволокой луны, излучающей тихий свет» [3; с. 410], «У ворот Гавани встретил их Корабел <...> глаза его струили звездный свет» [3; с. 412]. Даже в стереотипах об эльфах, которые пересказывает Сэм («Раньше я думал, – пробормотал Сэм, – что если эльфы, то надо, чтоб ночь... чтобы темный лес, и луна, и звезды...») [2; с. 496]) основными элементами будут являться небесные светила.

Еще одна важная часть сюжета, которая связана со светом луны и звезд – магия. Конечно же, большинство магических событий происходит ночью, будь то прибытие героев к древним вратам гномьего царства, которые можно открыть, только если прочесть письмена, видимые лишь в свете полной луны, или возможность заглянуть в зеркало Галадриэль.

Наиболее интересен в данном случае эпизод с палантиром. Пинн, маленький любопытный хоббит, крадет у Гендальфа камень, с помощью которого можно связываться с владельцем другого такого же камня, и заглядывает в него, не зная, что таким образом раскроет их местоположение врагу. Эта сцена наполнена описаниями лунного света, и почти каждое действие героя отмечено соответствующей ремаркой («Бледная полная луна блистала на востоке» [2; с. 264], «Ярко-белая луна холодно озаряла лощину, кусты отбрасывали угольно-черные тени» [2; с. 267], «Луна вдруг выглянула из-за края лощины» [2; с. 268]). Стоит заметить, что эльфийская магия в мире Толкина – это скорее искусство, «вторичное творчество» по отношению к созданному божеством миру. Поэтому четко разграничено волшебство, которое использует Враг – оно всегда «связано с заклятием, а заклятие – с проклятием» и то, что создают все остальные существа средиземья. Так, магия, лишённая света – это Унголиант, гигантская паучиха в логово которой «ни солнце, ни луна, ни звезды не проникали» [2; с. 449].

Темным магическим предметом является кольцо всевластия. Его постепенное влияние на Фродо можно заметить на протяжении всего романа, но для нас особенно значимыми будут его слова на Роковой горе обращенные к Сэму: «Я не помню вкуса яблок или воды, не пом-

ню, как вест ветер, какие бывают деревья, цветы и травы, ни звезд, ни луны не помню» [3; с. 273]. Луна и звезды здесь не только символы света, от которого Фродо постепенно отдаляется, но и прямое противопоставление Божеств и Саурана. Отдаляясь от Первозданного света звезд, от того, что было создано Божествами, Фродо постепенно оказывается во власти заклятия кольца, и в финале это, конечно, оборачивается для него катастрофой.

Еще одна сцена, относящаяся к Фродо и важная для понимания философии романа, – это эпизод спасения Голума. Фарамир приглашает Фродо к водопаду и спрашивает, что делать с Голумом. Эта сцена происходит в полнолуние, что сигнализирует о значимости выбора, который совершает Фродо. Он, так же как Бильбо, милует Голума, спасает его и они вместе продолжают путь к Роковой горе. Фродо милосерден, и это подчеркивает свободу, которой он пока еще обладает, и превосходство доброй воли.

Таким образом, отсутствие или наличие лунного и звездного света в ключевых эпизодах романа Толкине только указывает на силу, главенствующую в эпизоде, но и подчеркивает искушение, которому подвергаются герои.

Список литературы

1. Толкин, Дж.Р.Р. Властелин Колец. Хранители кольца. [пер. с англ. В. Муравьева, А. Кистяковского]. Москва: АСТ, 2009. 574 с.
2. Толкин, Дж.Р.Р. Властелин колец. Две твердыни. [пер. с англ. В. Муравьева, А. Кистяковского; стихи в переводе А. Кистяковского]. Москва: АСТ, 2022. 477 с.
3. Толкин, Дж.Р.Р. Властелин Колец. Возвращение короля. [пер. с англ. В. Муравьева, А. Кистяковского]. Москва: АСТ, 2009. 439 с.
4. Толкин, Дж.Р.Р. Сильмариллион. [пер. с англ. С. Лихачевой]. Москва: АСТ. 445 с.

ГЕРМЕНЕВТИКА КАК МЕТОД ПОНИМАНИЯ ТЕКСТА (на примере произведения Джорджии Бриггс «Икона» и митрополита Тихона (Шевкунова) «Гибель империи. Российский урок»)

Е.Ю. Васильева, аспирант I курса, направления «Русская Литература и литература народов РФ».

Научный руководитель: С.Ю. Николаева – д. филол. н., профессор, заведующая кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** В современных исследованиях православной прозы часто встречаются слова о том, что стоит исследовать не только феномен русской современной православной прозы, но и зарубежной, чтобы исследователи смогли выявить закономерности и различия. В данной статье, используя метод герменевтического круга, мы рассмотрим произведение зарубежного писателя Джорджии Бриггс и русского автора митрополита Тихона (Шевкунова).*

***Ключевые слова:** герменевтика, православная литература, иностранная литература, Джорджия Бриггс, православие, Тихон (Шевкунов)*

Герменевтику можно поделить на четыре вида: богословская, филологическая, философская и юридическая. Под философской герменевтикой подразумевается способ философствования, другими словами – это метод понимания и анализа текста. Текст же в этом контексте не только рукописное творение автора, но и произведения искусства, исторические события и т.д.

Говоря об истории герменевтики можно выделить три этапа ее развития: **Перевод.** В него входит Античность (толкование священных писаний, текстов оракулов, мифов). Средние века (толкование и комментирование). Возрождение (толкование античных текстов). Реформация (теологическая герменевтика). **Реконструкция.** Новое время (воссоздание исторической ситуации и смысла исторического источника). Просвещение (филологическая и философская герменевтика). Сюда относят Ф. Шлейермахер, А. Бёк, В. Дильтей. **Диалог культур.** Философия XX века. Диалог, как порождение новых смыслов. Философская герменевтика. Мартин Хайдеггер, Ханс-Георг Гадамер, Поль Рикёр, Эмилио Бетти, Густав Шпет.

Герменевтика начинает свое развитие с трактовки Священного писания и продолжает развиваться на протяжении своего времени, расширяя свои границы.

Основными понятиями в герменевтики являются:

Герменевтический треугольник – у нас получается такая схема: автор – текст – читатель.

Герменевтический круг – чтобы понять целое, нужно понять частное, а самого понимания частного исходит из понимания целого.

Герменевтическая ситуация – данный метод применяется, когда необходимо правильное понимание текста.

Как говорилось выше освоение религиозной литературы происходит на трех уровнях: как звучит, как понятие и как идея. Исходя отсюда мы можем охарактеризовать произведения следующим образом.

Джорджия Бриггс родилась в США и является прихожанкой православного храма преподобного Симеона Нового Богослова. Ее книга «Икона» вышла в 2017 году на родном языке, а в России в 2020. Это повесть о маленькой православной двенадцатилетней девочке Ефросинье, которая лишается родителей и оказывается в совершенно новом мире, который ей не знаком. Перед нами антиутопия, которая изображает картину мира, где власть решила запретить христианство и приравняло его к секте, все прихожане и священники подлежат немедленной смерти, а храмы к сожжению. Люди, которые смогли избежать мучительской смерти, пытаются выжить в новом мире, где Рождество заменили Зимние праздники, где каждому человеку дали новое имя, которое никак не связано с христианством, начинается уничтожение книг, где есть упоминание религии, а новая эпоха называется – Эрой Толерантности, которая «провозглашает свободу для всего, кроме традиционных убеждений» [2].

Но что мы имеем на самом деле? Семью Ефросиньи убивают в Великую Субботу – это один из важнейших дней церковного года, когда сама смерть была побеждена и стала переходом в новую жизнь. Считается, что пока телом Христос был в гробу, его душа спустилась в ад, чтобы вывести души оттуда. Семья Ефросиньи, умирая в этот день и прямоком отправляется в рай, в то время как девочка борется за свою жизнь в мире, где таким как она уже не место. Убегая от преследователей, которые стреляют в нее, Ефросинью спасает икона святителя Николая. Преследователи предполагают, что девочка мертва и уходят, а она, придя в себя, вытаскивает пулю и видит: «Тонкая струйка крови вытекает из груди святителя» [2, с. 39]. Мы видим, что новая эпоха начинается с крови и разрушений. Девочку отдают бабушке и дедушке, прописывают ходить к психологу, дают новое имя.

Как говорилось выше – это делается для того, чтобы в мире осталось как можно меньше напоминаний о религии. Ведь имя в христианстве – это не только название разумно-свободного творения Бога, но и «словесная форма, обозначающая (отображающая) ту или иную осо-

бенность Бога, Его бытия, сущностных или личностных свойств, отношения к творению» [6]. Эта еще одна попытка оторвать человека от Бога, забрав то, что он дал. В Эре Толерантности распространены такие имена как Мими, Мили, Коннор, Грейлин и т.д. Главной героине суждено стать в новом мире Хиллари, но девочка сопротивляется, т.к. это не ее имя и все ее нутро сопротивляется. Она продолжает неосознанно подписывать школьные работы своим настоящим именем, что беспокоит учителей и психолога, который делает на этом акцент: *«Меня очень беспокоит, что ты всё ещё ощущаешь дискомфорт с той девочкой, которую зовут Хиллари. Ты всё ещё не чувствуешь себя полноправной хозяйкой этого имени. <...> Это часто случается с людьми, пришедшими из оккультизма или деструктивных сект, им сложно найти свой собственный голос, свою индивидуальность»* [2, с. 32, 33]. Мы можем заметить, что пропаганда абсолютной свободы, имеет пометку «если это не относится к религии». Таким образом мы уже замечаем двойственность принципов, и мир, который делит людей на своих и чужих. У людей нет свободы вероисповедания, нет права выбрать себе имя, нет права жить с верой в Бога, нет возможности свободно получать информацию, читать любимые книги. И тут мы видим первый признак провальности новой Эпохи Толерантности. Проповедуя абсолютную свободу – власть накладывает ряд запретов.

Второй признак связан с именем. Хиллари противится своему новому имени ровно до того момента, когда библиотекарь ей говорит: *«Они не могут отнять твое имя, которое дал тебе Бог, – говорит Мими, – а, кстати, знаешь, что самое смешное? <...> Хиллари – это ведь тоже православное имя, – говорит Мими со смехом, – и Мими – это сокращенно от Мириам, просто другая форма имени Мария. А Хиллари – это Илларион. Просто кто-то не очень глубоко изучил эту тему»* [2, с. 54].

Данный эпизод показывает нам, что избавиться полностью от религии невозможно, т.к. *«И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их»* [1] и *«Человек – икона Бога... Богочеловек – икона человека»* – это слова, которые принадлежат преподобному Иустину Сербскому, именно эти две цитаты автор выбрал эпиграфами своей повести, как еще одно напоминание о том, что человек рождается по образу Бога, но своей волей он получает бытие. Когда человек грешит, то икононический образ размыт и затемнен грехом, в то время как в святости он проявляется ясно.

Что же происходит с теми, кто не подходит новой эпохе? Взрослые пропадают, что с ними происходит остаётся за кадром, но мы можем

предполагать, что они лишаются жизни. Детей отправляют в «исправительный» класс (автор говорит нам о том, что класс переполнен, и брать новых учеников уже невозможно), где пытками пытаются заставить их принять новые правила, отказавшись от веры родителей. Нечто сокровенное пытаются натянуть на реальность, но понять бытие невозможно, как говорил М. Хайдеггер, бытие невозможно понять, не испытывав самого настоящего ужаса. Через боль детям пытаются внушить те истины, которые по мнению этих людей правильны, и которые даруют абсолютную свободу.

Повесть заканчивается кольцевой экспозицией, то, что началось со смерти, заканчивается смертью. Ефросинья умирает от пули, также, как и ее родители, если в начале ее спасла икона Николая, то уже в конце сама Ефросинья выступает, как икона, закрыв своим телом священника. Данный эпизод вновь отсылает нас к эпиграфу.

Фейербах в свое время говорил: *«Быть без религии – значит думать только о себе; иметь религию – значит думать о других»*. А именно культ личности, эгоистичной личности и стараются породить в новом мире: *«Если ты позволишь другим людям устанавливать внешние рамки в отношении себя, ты упустишь возможность попробовать много прекрасных вещей в жизни. Самое главное – прими других и саму себя такими, какие мы все, и ты в том числе, если на самом деле, и это принесет тебе счастье»* [2, 34].

Автор хотел продемонстрировать нам пагубность идеи мира, где религия под запретом. Он нарисовал нам начало эпоху, как кровавую веху, после чего постепенно стал показывать, что мир свободы, к которому все так стремятся в нем, всего лишь недостижимая иллюзия. Ведь может ли быть свобода, где все твои переписки читают, книги прячут, неугодных людей убивают, а вера твоей семье приравнивается к оккультизму.

Рассматривая произведения митрополита Тихона «Падение империи. Российский урок» сразу стоит отметить, что автор применил идею герменевтического круга уже на моменте написания книги. Начиная от частного, мы осознаем целое. Что же в этом произведении мы можем выявить как целое. Целым здесь будет выступать история государства. 1917 год, кровавый бунт, свержение царя, падение Российской империи. Все это знакомо людям еще со школы. *«Что мы знаем о Февральской революции? «Долой царя!», «Да здравствует народ!», «Свободу!», «Хлеба!», «Земля и Воля!»*. Очевидно: свободы в стране отсутствовали, земли у крестьян не было, народ жил ужасно. Что и подтверждается еще совсем недавно изданными школьными и вузовскими учебниками исто-

рии: «Жизнь в России характеризовалась нищетой, отсталостью, тяжёлым гнетом самодержавия, военной разрухой». Но действительно ли все было именно так? Не праздный вопрос» [9, с. 5]. Автор задает вопрос читателю, на который ответил в книге, но не только автор задает вопрос, но и сама история: «А что было бы, если бы люди пошли другим путем?» Ответ на поставленный вопрос нужно искать в жизненном опыте всего человечества. Сейчас в своем распоряжении мы имеем очерки того времени, исторические исследования, которые могут помочь нам в размышлении: «если бы не предательство генерал-адъютантов, то возможно ли было бы избежать бунта?», «если бы не два маленьких человека в лице Т. Кирпичникова, который приступил черту, поправ священную воинскую присягу [9, с. 224] и А.А. Бубликова, который с маленьким отрядом захватил министра путей и сел на его место, то как быстро можно было прекратить бунты, или не будь их, то на их месте были бы другие?» Именно люди выступают, как движущая сила истории. М. Хайдеггер полагал, что именно человек является бытием, и именно поэтому познать его невозможно, т.к. человек имеет свойство меняться, а значит вместе с ним меняется и бытие. «История учит даже тех, кто у нее не учится: она проучивает их за невежество и пренебрежение» [10, с. 3] и «История – не учительница, а надзирательница... она ничему не учит, а только наказывает за незнание уроков» [11, с. 393]. И если бытие – это человек, то сферой ее выступает историчность. И сейчас история задает нам новый вопрос, оглядываясь на прошлое: «Можно ли избежать повторения событий?»

Под частным же мы подразумеваем исторические события, которые привели нас к целому, чтобы рассмотреть эти события. Еще во введение автор цитирует лозунги, от которых в дальнейшем и начнет отталкиваться. Лозунги выступают как тезисы, которые нужно либо подтвердить, либо опровергнуть. Начиная с лозунгов, автор постепенно переходит к человеческому бытию, ведь митрополит Тихон считает, что общество было одной из причин падения Российской Империи. Автор сравнивает их душевное состояние на тот период с подростковым, используя термин «подростковый негативизм» [12], из которого элита общества к моменту революции так и не смогла выйти. Вера в бога и в царя была заменена на веру в революцию, а устремление лежали не в будущем, а в отрицании настоящего и прошлого.

Свою книгу митрополит поделил на три части. В первой, как и говорилось выше, автор развеивает мифы о пагубном состоянии России. «Земля – крестьянам!» Но по документам, на которые ссылается автор

мы видим, что 90% пашенных земель принадлежало крестьянам. По размерам ВВП Россия находилась на 3 месте, уступив США и Германии. «Фабрики – рабочим!», но что тогда, что после фабрики так и не перешли в руки рабочим, а школ, училищ, институтов было открыто больше, чем за весь предшествующий период. Данная глава демонстрирует нам о ложности воззрений, которая процветала не один год. Всеми привычный образ Николая II, как слабого правителя, который довел страну до поражения и развала так же подвергается переосмыслению. Перед нами рисуется картина не «подкаблучника», «слабака», а монарха, который любил свою страну и делал все возможное, для ее процветания: *«Нет той жертвы, которую я не принес бы во имя действительного блага и для спасения родимой Матушки России»* [9, с. 254]. Император отказывается от престола во имя страны, ведь главнокомандующие его предали, и хоть он мог призвать верные себе войска – это означало бы гражданскую войну – он выбирает Россию, которую любит всей душой, которую готов отстаивать.

Итогом всех действий стало падение империи за пару дней, которую предки создавали в течение нескольких поколений. Неспроста митрополит для завершения выбирает слова А.С. Пушкина: *«Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка»* [12, с. 556]. Ведь не только русский писатель отмечал, что Россию могут погубить только сами русские. Например, Карл фон Клаузевиц говорил: *«Россия может быть побеждена лишь собственной слабостью и действием внутренних раздоров»*.

Список литературы.

1. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета: канонические [Текст]. Москва, 1994. 298 с.
2. Бриггс, Джорджия. Икона: повесть / перевод с английского С. Халберт. Москва: Вольный Странник, 2020. 240 с.: ил.
3. Кузнецов, Валерий. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления [текст: электронный] // Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления [сайт]. URL: https://ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm (дата обращения: 01.06.2024).
4. Владыкина, Е.Ф. Идеи философской герменевтики // Философия и методология науки. 2007. С. 19–25.

5. Герменевтика философская [текст: электронный] // Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия» [сайт]. URL: iphlib.ru (дата обращения: 01.06.2024).
6. Имя. Библейский словарь [текст: электронный] // Православная энциклопедия «Азбука веры» [сайт] URL: azbyka.ru (дата обращения: 01.06.2024).
7. Сергей Марков. Герменевтика [текст: электронный] // Творческий абсолют [сайт]. URL: creativeabs.com.
8. Соколов, В.В. Философия как история философии: Учебное пособие. Москва: Академический проект, 2015. 863 с.
9. Тихон (Шевкунов Георгий Александрович; митрополит). Гибель империи. Российский урок / митрополит Тихон (Шевкунов). Москва : Вольный Странник, 2024. 400 с.
10. Орлов, А.С., Георгиев, В.А., Георгиева, Н.Г., Сивохина, Т.А. История России: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. Москва : Проспект, 2024. 712 с.
11. Гибель империи. Российский урок [текст: электронный] // Православие.Ru [сайт]. URL: pravoslavie.ru (дата обращения: 01.06.2024).
12. Пушкин, А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1950. Т. VI. Художественная проза. С. 556

КАК *ROLLING STONES* ПОДПЕЛИ ДЬЯВОЛУ ИЗ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Е.А. Веселова, студентка II курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин»

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы

Аннотация: в статье рассматривается интерпретация образа дьявола из романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» в песне «Sympathy for the Devil» рок-группы Rolling Stones. На примере песни показано как автор преобразовал события из романа в своё собственное видение источника зла на земле.

Ключевые слова: образ, дьявол, Воланд, Люцифер, человек, проблема песни, роман Булгакова

В конце 60-х годов XX века в Великобритании бушевало противостояние двух полярных по своей натуре рок групп: *The Beatles* и *Rolling Stones*. «Роллинги» в тот момент проигрывали по популярности своим соперникам, поэтому активно пытались найти способ их обогнать. Решение пришло к Мику Джаггеру, солисту *Rolling Stones*, когда он услышал от Джона Леннона, что *The Beatles* популярнее Христа. Об этом периоде Мик вспоминал так: «Нам нужно быть злее «Битлов», раскованней, свободней. Музыка должна быть жестче, а тексты непристойней. Они – от Бога, мы – от чёрта. Эти – хорошие мальчики... Их отправляют с урока в парикмахерскую, а нас скоро вообще выгонят из школы... Мы напишем другую сказку, и в ней поиграем немного с самим Его Величеством Сатаной!» [1].

Как раз в 1967 году вышел английский перевод «Мастера и Маргариты», выполненный Майклом Гленни и опубликованный в издательстве «Harvill Press». Книга попала в руки Мику Джаггеру, и уже в следующем 1968 году на свет появилась одна из самых популярных песен группы «*Sympathy for the devil*», что в переводе означает «Сочувствие дьяволу». Эту песню Мик Джаггер написал в одиночку и сначала заявлял, что вдохновлялся произведениями Шарля Бодлера, так как стеснялся признаться в своём увлечении русской классикой. Однако позже сказал, что источником был именно роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: «А ещё Марианна подарила мне книгу [...] «Мастер и Маргарита» русского писателя Булгакова. Там Дьявол – фактически главное действующее лицо. Джентльмен, одет с иголочки, понимает толк в поэзии и вине. Называют его Воландом, ну, так, чтоб совсем очеловечить. Как он там отрывается! [...] А настоящего художника он понимает, и настоящий художник понимает его. И вот что я подумал: мы же настоящие художники? А давайте-ка напишем про него песню. Такую настоящую, как подземный гул, с нарастанием, с огнем и серой ...» [2].

Песня является повествованием от лица Люцифера, заявляющего с первых же строчек: «Please allow me to introduce my self, I'm a man of wealth and taste» («Пожалуйста, разрешите представиться, я человек богатый и со вкусом»), что отсылает нас к эпизоду, в котором Воланд начинает диалог с Берлиозом и Бездомным. В переводе М.Гленна реплика Воланда выглядит так: «Please excuse me, for permitting my self, with out an introduction» («Пожалуйста, извините, что я, не представившись, позволяю себе»). Сама необходимость дьяволу представляться и заявлять о себе показывает, что люди не знакомы с ним или же не верят в него.

Мик Джаггер начинает песню с обозначения факта существования Люцифера в нашей реальности; он очеловечивает его, используя формулировку «I man» (слово «man» имеет два значения, первое из которых – «мужчина», а второе – «человек»), точно так же, как и Булгаков очеловечивает Воланда. Джаггер приближает Люцифера к слушателям, которые явно не готовы были встретиться с ним в жизни, столкнуться с тем, что он может быть таким же человеком, а не мифическим дьяволом, изображаемым в виде непонятной сущности, пышущей огнём и серой. Следующие две строчки из первой строфы усиливают эффект «знакомства с дьяволом»: «I've been around for a long, long year Stole many a man's soul and faith» («Я был рядом на протяжении долгих, долгих лет, Завладел множеством человеческих душ и людским доверием»). Автор опять отсылает нас к Воланду и продолжает устрашать образ самого Люцифера, который смог завладеть душами и доверием людей; и сделать это он сумел благодаря тому, что никто не был с ним знаком, не верил в его существование, а человеческая оболочка позволила окружающим подпустить его к себе, ибо облик человека не воспринимался как дьявольский. С первых же строк мы обнаруживаем проблему, которую ставит Джаггер: живёт ли дьявол в человеке?

Во второй строфе автор прямо отсылает нас на события из романа Булгакова:

And I was 'round when Jesus Christ
 Had his moment of doubt and pain,
 Made damn sure that Pilate
 Washed his hands and sealed his fate
 (Я был рядом с Иисусом Христом
 В час его сомнений и страданий,
 И убедился в том, что Пилат
 Умыл руки и решил его судьбу).

В данной строфе описывается эпизод казни Пилата. И в первую очередь нужно определить, был ли в Ершалаиме на тот момент сам Воланд, чтобы провести параллель с Люцифером М. Джаггера. Никаких прямых указаний в «Мастере и Маргарите» на пребывание Воланда в Ершалаиме нет, за исключением его слов о том, что он находился там «инкогнито». Это означает, что Воланд не был невидим (как изначально можно было бы предположить, основываясь на всеобщем убеждении, что дьявол – это нечто мифическое, ирреальное), наоборот, он присутствовал там не в своём облике, а в некотором травестирированном, изменённом образе. Это предположение даёт нам связь с Джаггеровским дьяволом и постепенно раскрывает суть проблемы песни: подобно Воланду Люци-

фер пребывает в нашем мире не только в одном лице. И подтверждение тому мы находим в следующей строфе: «I was puzzling you I sthenature of my game» («Я сбил тебя с толку, – Это суть моей игры»).

Сбивает с толку нас не только Люцифер, но и сам Джаггер. Он разделяет облик дьявола на две сосуществующие части: первая – образ конкретного героя, очеловеченного дьявола, который представляется и называет своё имя; и вторая – невидимое, не замечаемое никем воплощение зла в человеке:

I stuck around St. Petersburg
When I saw it was a time for a change
Killed the Czar and his ministers
Anastasia screamed in vain
I rode a tank
Held a general's rank
When the Blitzkrieg raged
Andthebodiesstank
(Я был недалеко от Санкт-Петербурга,
Когда понял, что настало время перемен.
Убил Царя и его министров,
Напрасно кричала Анастасия.
Я ездил на танке,
Был в чине генерала,
Когда бушевал блицкриг
И смердели тела)

Таким образом Джаггер говорит нам о дуальности дьявола. Он присутствует и в лице самого себя, то есть как субъект, и в лицах множеств людей: «я убил царя» или «я был в чине генерала». Убийца царя и генерал – это два разных человека, но объединяет их наличие внутри дьявольского начала, а это и есть Люцифер. И подобно дьяволу сам текст делится на две реальности. Первая – это событие, о котором нам рассказывает Люцифер: свержение царской власти в Российской империи; а вторая – событие самого рассказывания: «Я ездил на танке, был в чине генерала». Данные события происходят в разных местах и в разное время, однако сама фигура Люцифера объединяет их, склеивает в единое сложное событие, которое представляет из себя текст. Мы наблюдаем так называемую «катеорию нарративной стратегии», которую описывал В.Тюпа [3]. Подобно тому, как Воланд соединяет несколько слоёв романа (прошлое (Ершалаим), настоящее (Москва) и вечность), Джаггеровский Люцифер соединяет не три, а два слоя: его

рассказывание, непосредственное взаимодействие со слушателем (настоящее) и события из прошлого, участником которых он был.

Как было сказано выше, Люцифер объединяет не только временные события, но и дьявольское начало с человеком. Он говорит, что мнение людей о нахождении дьявола вне реальности ошибочно, и показывает на конкретных исторических событиях, что зло соединено с человеком. Восьмая строфа прямо отвечает на поставленный в начале вопрос (живёт ли дьявол в человеке?):

I shouted out,
«Who killed the Kennedys? »
When after all
It was you and me
(Явыкрикнул:
«Кто убил Кеннеди?»
Хотя, в конечном счёте,
Это был ты и я)

Автор говорит, что убийца – это «ты», то есть человек, люди в целом, и «я» – дьявол, кроющийся внутри каждого.

Таким образом, создавая текст, Мик Джаггер не просто посочувствовал русскому дьяволу, а дал завершённую интерпретацию роману Булгакова и собственные размышления о корнях зла.

Список литературы

1. Мик Джаггер и Булгаковский след [текст: электронный] // ФОМА: [сайт]. 2013. № 1. URL: <https://foma.ru/mik-dzhagger-i-bulgakovskij-sled.html> (дата обращения: 12.04.2024).
2. The Master and Margarita – The Rolling Stones [текст: электронный] // Master&Margarita [сайт]. URL: <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/stones.html> (дата обращения: 12.04.2024).
3. Тюпа, В.И. Нарративная стратегия романа «Мастер и Маргарита» [текст: электронный] // Михаил Афанасьевич Булгаков: [сайт]. URL: <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/kritika/tyupa-narrativnaya-strategiya.html> (дата обращения: 12.04.2024).

ПАТРОКЛ И АХИЛЛЕС В РАЗНЫХ ПЕРЕВОДАХ «ИЛИАДЫ»

А.Г. Новоселецкая, студентка II курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *в данной статье рассматриваются два героя «Илиады» – Патрокл и Ахиллес – в разных переводах на русский язык, сравнение этих текстов и их анализ. Изучается влияние перевода на восприятия сцен произведения.*

Ключевые слова: *Илиада, разница переводов, сравнение, Патрокл и Ахиллес, образгероя.*

«Илиада» Гомера – одно из важнейших произведений античной литературы, однако в России первый перевод был сделан К.А. Кондратовичем только в 1758–1759 гг. прозой и с латыни, а не древнегреческого. Николай Иванович Гнедич в 1829 году перевел поэму гекзаметром, его работа до сих пор считается классической.

Спустя более чем полвека, в 1896 году, Николай Максимович Минский публикует свой перевод. В предисловии автор говорит об «обветшалости» перевода Гнедича, который зачастую слишком сложен для читателей и не передает дух давнопрошедшей эпохи, цель нового варианта – на ошибках создать новый текст, соответствующий современному русскому языку. Похожую цель преследовал и Викентий Викентьевич Вересаев, публикуя свой перевод в 1949 году. Переводчик признает значимость Николая Ивановича, однако хваля его работу не может проигнорировать недостатки – архаичную лексику. Комментируя издание Николая Минского, он подмечает значимость использования современного языка, но сам текст считает слишком блеклым. Викентий Вересаев упоминает коллективное сотрудничество переводчиков сквозь время, его работа – совокупность лучших фрагментов текстов Гнедича и Минского, а также собственная работа по анализу и улучшению.

На сюжет «Илиады» значительно влияет образ Ахиллеса, его импульсивность, гордость и сила приводят ко многим ключевым моментам. Единственный человек, который сам может влиять на своего сына Пелея – Пелида – Патрокл. Товарищ и лучший друг Ахиллеса играет роль его правой руки, обладает более спокойным характером и эмпатией, что компенсирует грубость и неумную гордость сына Фетиды.

Их связь прослеживается на протяжении всей «Илиады» – Патрокл зачастую находится рядом с Ахиллесом, в греческом лагере знают, что

только сын Менетия – Менетид – может повлиять на решения Пелида. Именно попытка изменить мнение насчет вступления в бой с троянцами и приводит к гибели Патрокла. Это событие меняет ход всех последующих событий – Ахиллес, ранее не стремившийся к сражению с Гектором, утверждая, что тот ему ничего не сделал, решает вступить в бой, чтобы отомстить за друга.

Патрокл сам неоднократно говорит о своей дружбе с Ахиллесом, даже перед смертью, язвительно обращаясь к Гектору, он говорит о смерти троянца от руки сильнейшего греческого война. Однако в разных переводах этот момент отличается. Патрокл Гнедича предупреждает Гектора о близости Смерти и суровой Участи – «пасть под рукой Ахиллеса, Эакова мощного внука» [2; с. 271]. В этом моменте отважный Менетид предупреждает своего убийцу, что тот тоже не долго будет живым, ведь скоро за него отомстят. По-другому этот момент видит Минский – Гекторне скроется от всемогущего рока и смерти, погибнув из-за сына Эака. По сути, это ошибка, ведь Ахиллес сын Пелея, а не Эака, но стоит ознакомиться с семейным древом Патрокла – если верить Пиндару [4; с. 43], получается, что Эак не просто дед Ахилла, а еще и дядя самого Менетида. В таком контексте за убитого будет мстить не просто близкий друг, а родственник, что возвеличивает вражду до кровной. Вересаев в этом моменте почти не отступает от Гнедича – Гектор в его версии падет от Эакова внука, ведь уже рядом смерть и могучая судьба.

Один из самых эмоциональных моментов всего произведения – реакция Ахиллеса на смерть Патрокла. В переводе Гнедича великий герой «быстро» [2; с. 291] хватается пепел, начиная посыпать им голову, подчеркивается импульсивность и скорость реакции, в остальных текстах этого нет. Важный момент этого фрагмента у Николая Ивановича передан так: Антилох, сам горестно рыдающий, держит за руки Ахиллеса «в страхе, да выи железом себе не пронзит иступленный» [2; с. 291]. Возвышенность слога Гнедича может запутать читателя, пропустившего строчку со сложными словами. Суть этой строки – переживание за то, что Ахиллес, потерявший самообладание, может убить себя, от горя проткнув мечом горло. У Минского эта сцена более ясна: «В страхе, чтоб не перерезал он горла блестящим жезлом» [3], однако теряется часть эмоций – Ахиллес уже не иступленный, нет упоминания каких-либо чувств героя. Ту же ситуацию можем наблюдать и у Вересаева: «Сильно боясь, чтоб жезлом себя не резнул он по горлу» [1; с. 364].

Месть Ахиллеса не заставляет себя ждать, и вот он уже сражается с Гектором. Он спрашивает у него, действительно ли тот думал, что

сможет просто продолжать жить дальше. Ахиллес Гнедича называет троянца «врагом безрассудным» [2; с. 351], но в других переводах противостояние теряется – у Минского Гектор «безрассудный» [3], Вересаев переводит «глупец безрассудный» [1; с. 475]. Значительное отличие присутствует в дальнейших строчках – Николай Иванович делает Пелида мстителем за Патрокла, открыто говорящем, что сын Фетиды сильнее троянца. Этот же моменте Минский переводит так, что Ахиллес получается «мстителем, несравненно сильнее Патрокла» [3], что совершенно меняет картину, такая же ситуация и у Вересаева. Их Пелид угрожает Гектору, подчеркивая, что его победить он не сможет, ведь он сильнее прежде убитого мирмидонца. Ахилл Гнедича уважает мощь павшего Патрокла, возвращая нас к факту того, что троянец добил уже прежде раненного грека, а не справился самостоятельно.

Диалоги двух героев помогают понять настоящий уровень ярости Ахиллеса через его угрозы. В переводе Гнедича он устрашает: «Сам я, коль слушал бы гнева, тебя растерзал бы на части, / Тело сырое твое пожирал бы я...» [2; с. 351]. От совершения столь ужасающего действия Ахиллеса останавливает лишь необычный для него самоконтроль. У Минского от каннибализма греческого героя останавливает сердце, знающее человеческие нормы. Другую картину можно наблюдать у Вересаева – Ахиллеса останавливает самоконтроль, однако сама сцена еще более жестокая, ведь упоминания убийства нет, только угроза срезания и поедания мяса, судя по всему, с еще живого Гектора.

Трогательный момент прихода духа Патрокла к Ахиллесу очень важен, но не менее важна реакция последнего на него. Пораженный Пелид в переводе Гнедича сначала пытается убедиться, что перед ним его павший друг. Просьбы Патрокла он называет заветами, радостно обещая их исполнить. У Минского Ахиллес уверен в том, кто перед ним, однако не понимает почему тот находится здесь. Пелид в этом переводе называет просьбы приказаниями, что подчеркивает привязанность этих двух героев – гордый Ахилл не подчинился даже пастырю народов Агамемнону, но охотно готов выполнить все, о чем просит его друг. Такая же ситуация и у Вересаева, однако у него есть другая особенность Патрокла он называет «головой дорогой» [1; с. 486], подчеркивая его ценность.

Похороны Патрокла – достаточно большой фрагмент истории. После завершения всех основных действий одинокий Ахиллес поливает землю вином. У Гнедича – вызывая Патрокла, с надеждой снова увидеть его, у Минского и Вересаева – с четкой целью снова увидеть возлюбленного друга. Самая большая разница – в сравнении горя Пелида

с другими ситуациями. Для Гнедича это словно горе отца, хоронящего сына, «в гроб женихом» [4; с. 361] восходящего – то есть парня, еще толком не познавшего жизнь, но приблизившегося к этому. У Минского это скорбь отца по новобрачному сыну – юноше, только начавшему свой путь. Ахиллес Вересаева скорбит как отец по сыну, погибшему до брака – парню, не видевшему взрослую жизнь. Во всех переводах подчеркивается связь настолько глубокая, что сравнивается с кровной, а также наставнические взаимоотношения (отец и сын), невинность и молодость погибшего. В двух последних переводах Ахиллес слишком обессилен своим горем, он может лишь тяжело вздыхать, у Гнедича он, пресмыкающийся возле костра, уже не выражает свои эмоции в действиях, лишь сердце его стонет.

Переводчики всегда стараются передать суть текста с наибольшим соответствием оригиналу, однако могут преследовать разные цели. Для кого-то важно придать произведению возвышенности, для другого же важен актуальный язык. Такие особенности переводов могут придать героям дополнительные качества, незначительно изменить их характер или атмосферу определенных сцен. Глобальные и значимые части сюжета не смогут полностью измениться даже в разных переводах. И именно такой неизменной частью «Илиады» и является соотношение героев Ахиллеса и Патрокла.

Список литературы

1. Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. В. Вересаева. Москва. Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 553 с.
2. Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. Н. Гнедича; Предисл. А. Нейхард; Прим. и словарь С. Ошерова. Москва: Правда, 1984. 432 с.
3. Гомер. Илиада [текст: электронный] / пер. с древнегреч. Н. Минский // Facetia [сайт]. URL: <https://facetia.ru/node/2935> (дата обращения 10.04.2024).
4. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Пер., ст. и комм. М. Л. Гаспарова. Москва: Наука, 1980. 504 с.

БРОДЯЧИЙ СЮЖЕТ О СПЯЩЕЙ ЦАРЕВНЕ В СКАЗКАХ НАРОДОВ МИРА

*Д.В. Садикова, студентка 3 курса, направление
«Отечественная филология».*

Научный руководитель: А.Ю. Сорочан – д. филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *В статье исследуются варианты бродячего сюжета о спящей царевне, обнаруженные исследователями-фольклористами в нескольких странах мира. Особое внимание уделяется региональным культурным особенностям вариантов и реальным историческим корням сказки, восходящим к временам существования мужских домов, объясняются основные неотъемлемые сюжетные составляющие сказок о спящей царевне.*

Ключевые слова: *бродячий сюжет, спящая царевна, фольклор, мужской дом, народная сказка.*

Каждому из нас известны знаменитые «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина, «Спящая царевна» В.А. Жуковского, «Спящая красавица» Шарля Перро, однако незаслуженно забыты народные варианты этого бродячего сюжета о спящей царевне, которые и послужили основой для упомянутых литературных сказок. Народные сказки о спящей царевне были обнаружены исследователями-фольклористами в разных частях нашей планеты: в Западной, Южной и Северной Европе, в нескольких странах Восточной Европы, в Восточной Африке, в Южной и Передней Азии. В данной работе мы постараемся осветить многообразие вариантов известного сюжета в сказках народов мира.

Зарождение рассматриваемого нами сюжета относится к временам существования и активного функционирования так называемых «мужских домов», в которых особыми коммунами проживали юноши, начиная с момента половой зрелости и до вступления в брак. В сказках численность такой коммуны обычно колеблется от 2 до 12 человек.

Важной в рамках исследования данного сюжета особенностью мужских домов является запрет для женщин на посещение таких домов. Однако женщина в мужском доме не запрещена, даже очень важна.

Несколько сдвинуты и размыты границы брачных и братских отношений в таких домах. В текстах сказок попавшая в дом царевна обычно называется «сестрицей», кроме того, резко отрицается даже возможность каких-либо брачных отношений: например, братья договарива-

ются зарубить (убить) того из них, кто посягнёт на сестрицу. Однако в этом отношении в текстах наблюдается вариативность. Например, в монгольской сказке семь братьев-царевичей предлагают девушке стать их женой, а в вятском варианте изгнанная падчерица и вовсе «приживает» ребёнка с двумя братьями: «А она уже с ними прижила девчоночку малиньку» [3, с. 98–102].

Женщины, жившие в мужских домах, пребывали в них временно. Это же видим и в рассматриваемом бродячем сюжете: девушка каким-то образом попадает в мужской дом, а потом покидает его, пережив смерть через сон. Зачем же девушка должна умереть перед тем, как покинуть мужской дом? Это связано, прежде всего, с тем, что всё происходящее в мужском доме должно было оставаться тайной для женского пола и внешнего мира, т.к. в мужских домах совершались ритуалы, ритуальные пляски, хранились особые ценности племени и т.д. Так, временная смерть – своеобразное посвящение, прохождение которого должно было гарантировать сохранение тайн дома.

Сказка несколько изменила вид этого ритуала: в реальности женщина намеренно проходила посвящение, чтобы выйти из мужского дома и вступить в брак, в сказке же смерть и оживление происходят неожиданно, от рук человека, не вхожего в дом или руками самой девушки, при её неведении.

Из того, каким образом умерщвляется девушка в сказочном варианте, можно определить, какие из вариантов сказки зародились раньше. Самые частотные предметы, от которых умирает девушка, были распределены И. Больте и Г. Поливкой на три группы: предметы, вводимые под кожу (иголки, шипы и т.п.); средства, вводимые внутрь (яблоки, напитки); надеваемые предметы (рубашки, чулки, платья, кольца).

Так, варианты сказки, в которых девушка умерщвляется с помощью предметов двух первых групп, возникли во времена шаманства и колдовства, т.е. раньше остальных. Реальная историческая основа этих двух ритуалов имеет следующие значения: наличие постороннего предмета в теле – болезнь, его извлечение шаманом – выздоровление, или, в случае со средствами, вводимыми внутрь, отравление до потери сознания и восстановление – смерть и оживление. Например, в итальянской сказке «Красотка Венеция» спящей красавице вводится под кожу шпилька, после её извлечения девушка оживает.

Надевание на девушку предметов одежды – признак того, что сказка довольно позднего происхождения. Этот ритуал – обряжение мертво-

го, в процессе которого на посвящаемых надевали одеяния мёртвых. Наличие на человеке такой одежды равно наступлению его смерти. Например, из сказки «Спящая девица» из сборника Д.Н. Садовникова: «На, понеси к ней да ей и отдай! Она тебя не узнает. Вот, мол, это тебе матушка на смерть рубашку прислала» [4, с. 88–93].

Важно, что не всегда способ умерщвления совпадает с причиной пробуждения. Мы назвали варианты, в которых реальная ритуальная основа соблюдена, однако, например, в восточноафриканском варианте привычное соотношение «смерть – пробуждение» нарушено: девушка сначала умирает от надевания на неё предмета одежды и оживает от воздействия на неё условно волшебного вещества, а во второй раз умирает от отравления и оживает благодаря целебным травам.

Далее мы рассмотрим более детально несколько вариантов данного бродячего сюжета с точки зрения региона происхождения и его культурных особенностей.

Интересны чисто культурные особенности текста из самого отдалённого среди обнаруженных нами регионов распространения данного бродячего сюжета – Восточной Африки. В тексте встречаются отголоски культовых верований и представлений, например, культ ветров-духов и культ дождей: «Дул ветерок, зеленели травы, деревья обнимали друг друга – был сезон дождей гу», – упоминание самого тяжёлого из сезонов дождей предвещает оставление падчерицы мачехой в лесу [2, с. 31–46].

Кроме того, в африканском тексте встречаются и отголоски христианства, что неудивительно (в восточноафриканской Танзании христианство исповедует около 50% населения): бездыханную девушку оживляют с помощью «смолы лубан», что, видимо, смола олибанум (ливан) дерева босвеллия, произрастающего в пустынях Восточной Африки, или ладан – ароматическая смола и религиозный атрибут [1, 5]. Листьями этого же дерева юноши прикрывают деревянный ящик с телом умершей названной сестры, видимо, с целью отогнать злых духов (бесов – в христианстве).

Таким образом, бродячий сюжет о спящей царевне широко вариативен, отражает богатое культурное разнообразие регионов и периодов своего зарождения и бытования.

Реальные исторические корни сказки, несомненно, шире, чем описанное нами, однако и установленные факты могут значительно помочь при установлении времени возникновения текста отдельно взятой сказки, региона её бытования.

Список литературы

1. Библейская энциклопедия Брокгауза / Ринекер Ф., Майер Г. Москва: Российское Библейское Общество, 1999 [текст: электронный] // Азбука.ру [сайт]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/biblejskaja-entsiklopedija-brokgauza/2322> (дата обращения: 06.03.2024).
2. Волшебное зеркало: Сказки Восточной Африки / Пересказ для детей Ж. Каневской и Е. Катасоновой; Сост. Ж. Каневской; Рис. А. Владимирской. Москва: Дет. лит., 1980. 48 с.
3. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Москва: Издательство «Лабиринт», 2000. 336 с.
4. Садовников, Д.Н. Сказки и предания Самарского края. Санкт-Петербург: Тропа Троянова, 2003. 447 с.
5. Шатохина, В.С. Система верований Восточной Африки через призму пословиц языка суахили [текст: электронный] // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2022. № 2; Киберленинка [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-verovaniy-vostochnoy-afriki-cherez-prizmu-poslovits-yazyka-suahili> (дата обращения: 06.03.2024).

**«ТОСКА» И «СКРИПКА РОТШИЛЬДА» А. П. ЧЕХОВА
КАК ВОЗМОЖНЫЕ ПРЕТЕКСТЫ
РАССКАЗА ХЁН ЧЖИНГОНА «УДАЧНЫЙ ДЕНЬ»**

П.А. Яковлева, студентка 3 курса, бакалавриата, направление «Филология», программа «Отечественная филология».

Научный руководитель: А.Г. Степанов – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы

Аннотация: в данной статье рассматриваются традиции русской литературы в корейской прозе начала XX века. Объектами исследования являются рассказы «Тоска», «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова и «Удачный день» Хён Чжингона. Актуальность данной работы заключается в изучении чеховских традиций в корейской литературе.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Хён Чжингон, влияние, рассказ, проза, реализм, корейская литература.

Знакомство с русской литературой у корейцев началось в конце XIX – начале XX века. В период японской колонизации главные темы и образы русской литературы были близки корейцам, так как страна испытывала национальный подъем. Корейцев интересовали образ героя-борца, тема свободы.

Примером для корейских писателей стали Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, А.П. Чехов. В это время русскую литературу переводили больше, чем какую-либо другую зарубежную литературу [3].

А.П. Чехов стал образцом для корейской реалистической драмы. Пьеса «Чайка» была опубликована в 1920 году, пьеса «Вишнёвый сад» поставлена в 1930-е годы. Рассказы Чехова стали основой для новелл Хён Чжингона, Ким Донина, Ли Хесока.

Большую популярность получил Хён Чжингон, которого многие критики называют «корейским Чеховым» за его ёмкость, яркий слог и глубину. Именно его рассказ мы будем анализировать.

Рассмотрим рассказ Чехова «Тоска» и рассказ Хён Чжингона «Удачный день». Оба рассказа – образцы реалистического письма. В них затрагиваются общие темы – равнодушие и одиночество.

Рассказ Чехова «Тоска» написан в 1886 году. «Удачный день» Хён Чжингона появился значительно позже, в 1924 году, когда в Корее стали активно переводить русскую литературу.

Обратимся к композиции:

А.П. Чехов «Тоска»

Завязка: извозчик Иона Потапов переживает смерть сына

Развитие сюжета: в течение недели много раз пытается поговорить о своём горе с людьми

Кульминация: извозчик пытается рассказать седокам об утрате сына

Развязка: Иона рассказывает лошади о своей беде

Хён Чжингон «Удачный день»

Завязка: у рикши Ким Чхочжи день начался с прибыли

Развитие сюжета: он охвачен жадной прибылью и забывает о большой жене

Кульминация: пропивает все заработанные деньги, боится идти домой из-за тревожного предчувствия

Развязка: смерть жены

Сходства:

Время года – зима.

А.П. Чехов: «Крупный мокрый снег лениво кружится около только что зажженных фонарей...» [1].

Хён Чжингон: «Серое и низкое небо, казалось, вот-вот разродится снегом...» [2].

Главные герои сходны по роду занятий: один – извозчик, другой – рикша (в странах Южной и Восточной Азии: человек, который, впрягшись в двуколку, перевозит седоков).

С точки зрения типологии литературных героев и Иона Потапов, и Ким Чхомчжи – маленький человек. Оба принадлежат к беднейшему социальному слою. Герои зарабатывают на жизнь тяжелым трудом и не обладают талантами.

А.П. Чехов: «Иона ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами, как угорелый». «И Иона больше слышит, чем чувствует, звуки подзатыльника» [1].

Хён Чжингон: «Когда он покидал вокзал, в ноги словно налили свинец, и, казалось, он может упасть на землю, сжавшись в комок, прямо здесь и больше не подняться» [2].

Оба героя стали вдовцами. Из семьи у героев теперь только их дети. У Ионы осталась дочка Анистья, а у Чхомчжи – маленький сын.

Причина смерти родных: сын Ионы и жена Чхомчжи умерли от болезни. И в обеих ситуациях не было денег на лечение.

Оба героя сталкиваются с горем и чувством одиночества от потери близкого человека.

А.П. Чехов: «Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но, тем не менее, ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...» [1].

Хён Чжингон: «Словно сумасшедший, Чхомчжи упал на тело и завыл навзрыд». «В этом взгляде читалась мольба о помощи, словно он искал того, кто мог бы задержать его, спасти от той неминуемой трагедии, что ожидала его дома». «Переживания все больше сдавливали грудь» [2].

Наличие богатого клиента, который подчеркивает социальную ущербность главного героя.

В обоих рассказах повествование заканчивается открытым финалом, читатель сам делает вывод о том, как сложилась дальнейшая судьба героя.

Чехов: «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей всё...» [1].

Хён Чжингон: «Словно сумасшедший, Чхомчжи упал на тело и завыл навзрыд» [2].

Таким образом, мы можем увидеть сходство:

На уровне сюжета: два героя сталкиваются со смертью члена своей семьи, что заставляет их испытать чувство горести и утраты. События происходят зимой. Рассказ заканчивается открытым финалом.

На уровне главного героя: в обоих произведениях герой – типичный маленький человек.

На уровне авторского описания: ситуации и чувства описаны с установкой на достоверность. Произведения объединяет реалистический тип письма.

На уровне проблематики: равнодушие, одиночество, жестокость.

Различия:

На уровне хронотопа: У Чехова смерть сына Ионы, будучи мотивировкой фабулы, находится за пределами сюжета, у Хён Чжингона смерть жены главного героя входит в сюжет, являясь его кульминацией.

На уровне системы персонажей:

Разный характер у главных героев: Иона более робкий и спокойный, в отличие от Чхомчжи, который довольно агрессивный.

Чхомчжи более меркантильный и алчный, в отличие от Ионы, для которого «что рубль, что пятак — для него теперь всё равно».

Также мы можем увидеть перекличку рассказа Хён Чжингона с другим рассказом Чехова «Скрипка Ротшильда». В них прослеживаются общие темы: переоценка ценностей, осознание того, что допущенные ошибки уже не исправить.

Обратимся к композиции:

А. П. Чехов
«Скрипка Ротшильда»

Хён Чжингон
«Удачный день»

Завязка: заботы о материальном благополучии

Завязка: у рикши Ким Чхомчжи день начался с прибыли

Развитие сюжета: смерть Марфы

Развитие сюжета: он охвачен жаждой при-
были и забывает о больной жене

Кульминация: переосмысление
своего существования, сожаления о
прошлом

Кульминация: пропивает все заработанные
деньги, боится идти домой из-за тревожного
предчувствия

Развязка: смерть Якова от тоски,
завещание скрипки Ротшильду

Развязка: смерть жены

Сходства:

Бедность.

А.П. Чехов: «...жил он бедно...». «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки» [1].

Хён Чжингон: «Вот уже почти десять дней он не держал вообще никаких денег у себя в руках». «У них не было денег даже на самый дешевый рис, что уж говорить о лекарствах» [2].

Скупость и меркантильность главных героев.

А.П. Чехов: «И Яков был очень доволен, что всё так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно» [1].

Хён Чжингон: «Жадность до денег на миг затмила его разум и заглушила голос совести, волнующийся за больную жену» [2].

Равнодушие и бессердечность по отношению к своей жене.

А.П. Чехов: «Яков почему-то вспомнил, что за всю жизнь он, кажется, ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками». «Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду» [1].

Хён Чжингон: «От нахлынувшей на него злости Чхомчжи ударил жену по лицу». «Чхомчжи был полностью уверен, что болезни нельзя потакать и баловать ее лекарствами» [2].

Смерть жены от болезни.

А.П. Чехов: «Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла. Старуха тяжело дышала, пила много воды и пошатывалась... к вечеру же слегла» [1].

Хён Чжингон: «Женщина не могла не то, что толком подняться с постели, но даже лежать на боку ей было тяжело» [2].

Оба героя сожалеют, что не подарили своим жёнам достаточно любви.

А.П. Чехов: «Вспомнилось опять, что за всю свою жизнь он ни разу не пожалел Марфы, не приласкал. Пятьдесят два года, пока они жили в одной избе, тянулись долго-долго, но как-то так вышло, что за всё это время он ни разу не подумал о ней, не обратил внимания, как будто она была кошка или собака» [1].

Хён Чжингон: «Чхомчжи почувствовал, как предательски краснеют и его глаза». «Вешать таких надо, как я, убить меня мало...» [2].

Дом, состоящий из одной комнаты.

Чехов: «В небольшой старой избе, где была одна только комната» [1].

Хён Чжингон: «Дом у них не был ни новым, ни даже целым домом: они всего лишь снимали у хозяйки одну небольшую комнату» [2].

Таким образом, мы можем увидеть сходство:

На уровне сюжета: ослепленные меркантильностью главные герои равнодушны к своим жёнам и теряют их.

На уровне системы персонажей: главный герой – маленький человек.

На уровне авторского описания: произведения восходят к такому направлению, как реализм. Есть сходства в описании похожих ситуаций и явлений.

На уровне проблематики и темы: семья, черствость души, равнодушные, жестокость.

Различия:

На уровне системы персонажей: разный род деятельности героев.

На уровне сюжета: в рассказе Чехова три смерти: Марфы, Якова, их дочки (упоминается в сюжете), а также отсутствует открытый финал.

Следовательно, мы можем заметить, что сходств и перекличек творчества Хён Чжингона с Чеховым намного больше, чем различий. У рассказа «Удачный день» (1924) Хён Чжингона может быть несколько претекстов. Но влияние Чехова, бесспорно, так как в начале 20-х годов XX века каждый второй кореец слышал фамилию русского писателя. И Хён Чжингон как основатель корейской реалистической прозы не мог пройти мимо рассказов классика мировой литературы.

Список литературы:

1. Человек в футляре: Избранное / Антон Чехов. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. 960 с.
2. Хён Чжингон. Удачный день: сборник рассказов [пер. с кор. Ким Сонмён и И. Белякова]. Москва: Издательство АСТ, 2019. 224 с.
3. Хан-госка, или почему корейцы любят русскую литературу [текст: электронный] // Информационный портал фонда «Русский мир» [сайт]. URL: <https://russkiymir.ru/publications/85365/> (дата обращения 01.06.2024)/

Лингвистика

АКЦЕНТНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СУФФИКСАЛЬНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ. СТАНОВЛЕНИЕ АКЦЕНТНОЙ, КАТЕГОРИАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Я.С. Алёхин, студент 1 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика».

Научный руководитель: М.Л. Логунов – кандидат филол. н., декан филологического факультета, доцент.

Аннотация: в статье излагается ход становления просодической системы современного русского языка. Указывается роль суффиксальных морфем как ведущего элемента, определяющего ударение, в образующихся морфологических категориях. Дается сравнение современного и древнего языкового состояния с объяснением процессов переакцентовки.

Ключевые слова: ударение, русский язык, древнерусский язык, парадигматическая система, категориальная система, суффикс, морфема, морфология, словообразование, просодика.

Акцентная система русского языка развивалась, как писал в своей работе Владимир Дыбо, «от парадигматической к категориальной» [1], или от системы, где ударение производного слова исходило от акцентного рисунка производящей основы, к системе, определяющую роль в которой играла отнесённость произведенного слова к той или иной морфологической категории слов, выраженной, в частности, аффиксом.

Эта перестройка происходила за счёт акцентного выравнивания слов, принадлежащих к одному морфологическому типу. С древнерусского периода по современный разные типы продвинулись в этой тенденции в разной степени. На начальном этапе эволюции наблюдается акцентное уподобление производных от «правоударных» слов, т. е. слов, которые согласно базисному правилу Андрея Зализняка имеют «плюсовый» слог, определяющий последующий за ним слог ударным [2, с. 123], производным от энклиноменов или таких слов, все слоги

которых были «минусовыми», и несли на себе ударение лишь в тех случаях, когда оно выпадало на них во фразе [2, с. 181]. Этот эффект начал развиваться уже в древнерусском и в современном русском стал «нормой». Пример обратного, можно выявить лишь в отдельных случаях, когда производящее слово относится, даже пусть факультативно, к словам с подвижным ударением или к словам с ударением на флексию, исходная словоформа которого имеет акцент на основе [2, с. 58].

В дальнейшем к словам исторически правоударным и энклиноме нам присоединяются некоторые слова баритонированного типа, ударение которых падало на первые слоги основы. Таковы, прежде всего те из них, которые входят в особые группы, как, например, глаголы с основой, включающей тематический гласный, *резать, мазать и хвастать*, производные которых, уже с усечённой основой, демонстрируют подвижность ударения, существительное с односложной основой мужского и женского рода типа *рак, нитка*, за несколькими исключениями ряд двусложных существительных мужского рода первого склонения, оканчивающихся на сонат и с, а также имеющих некоторую подвижность ударения при склонении вроде *якорь, купол, вечер*; отсюда новые ударения *резной, маzóк, хвастли́вый, рачи́шка, нитево́й, якорёк, куполо́к, вечеринка* и т. п. [2, с. 51]. В современном языке для освоенных производных с самоударными и правоударными суффиксами эта особенность стала нормой.

Далее, к указанным особым группам могут присоединиться все слова исторической, баритонированной, односложной основой сопряжённые с суффиксами *-лив-*, *-арь* (отыменного), *-ец* (не уменьшительного); ср. исторически новые ударения типа *драчли́вый, пушка́рь, сыре́ц* [2, с. 57].

В случае, когда акцентное выравнивание в какой либо суффиксальной категории, затрагивает вообще все вообще производные от баритонированных основ, суффикс становится доминантным. Большое число суффиксов прошло эту эволюцию до конца, т. е. достигло чистой доминантности, например: *-ят-а, -ат-, -оват-, -ит-, -аст-*. Среди таких суффиксов много заимствованных: *-ист, -изм, -абель-н-, -оз-н-* и т. д. Заимствованные суффиксы быстрее подчинились обретающей господство тенденции [2, с. 66]. Однако всё ещё встречаются слова со старым ударением, как, например, *ми́лостивый, чи́стильщик, мно́житель* с суффиксом *-ив-* или с морфом *-и-* в составе последовательностей *-и-л-, -и-тель* (подавляющее большинство слов имеет ударение на суффиксе: *правди́вый, фальши́вый, плави́льщик, морози́лка, мучи́тель, действи́тельный*).

Движение суффиксов в сторону доминантности также столкнулось со следующим особым обстоятельством. Именные приставочно-корневые комплексы (*проказ-, навоз-, охот-, бесчест-* и т. п.), получившие ударение на корне [2, с. 153], сохраняют это ударение при дальнейшем словопроизводстве с повышенной устойчивостью. Например, в составе отыменных *i*-глаголов ряд корней, в древности самоударных, со временем утрачивает ударение (ср. *язвить, умалить* и др.), но с именными приставочно-корневыми комплексами этого никогда не происходит (ср. *проказить, унавозить, охотиться, бесчестить* и т. п.). Вероятно, по предположению Андрея Зализняка, эта особенность складывается как средство дифференциации именных и глагольных приставочно-корневых комплексов. Так, глагольные комплексы такого рода чрезвычайно часто бывают безударными (ср. *проказить, навозить, захотеть* и т. п.); в противоположность этому за именными комплексами закрепляется неподвижное корневое ударение, обладающее повышенной устойчивостью. Логично предположить, что этот феномен стал преградой для всеобщего развития суффиксов в сторону доминантности. Например, в старовеликорусском суффикс вторичных имперфективов *-a-ti* интенсивно двигался в сторону доминантности [2, с. 356]. Но при образовании вторичного имперфектива, скажем, от глагола *обесчестити* возникла конфликтная ситуация: ударение *обесчещати* не соответствовало бы движению суффикса *-a-ti* к доминантности, ударение *обесчещати* нарушало бы принцип корневого ударения в именных приставочно-корневых комплексах. Такие конфликты были разрешены дифференциацией моделей по сочетаемости. Вместо доминантных моделей стали употребляться синонимичные им комплексы, содержащие суффиксы, не обнаруживающие столь сильного стремления к доминантности; например, в данном случае вместо *обесчещати* использовалось *обесчещивати*. Со временем этот принцип превратился в так называемое «синхроническое правило», при котором с доминантным базовым компонентом мог слагаться только недоминантный суффикс и напротив: недоминантный базовый компонент сопрягался как с доминантными, так и с недоминантными суффиксами [2, с. 54]. Таким образом, для русского языка сохранение какого-то числа недоминантных суффиксов оказалось необходимым.

Акцентное обособление именных приставочно-корневых комплексов сделало актуальным для акцентологии разделение суффиксов на первичные (с исторической точки зрения отглагольные или универсальные) и вторичные (с исторической точки зрения отыменные) [2,

с. 41]. Вторичные суффиксы, даже если они в ходе истории были переосмыслены и с семантической точки зрения стали отглагольными (как, например, *-чив-* в *забывчивый*, *-к-а* в *выставка* и т. п.), с акцентологической точки зрения ведут себя так, как если бы они присоединялись к именным приставочно-корневым комплексам (*забыв-*, *выстав-* и т. п.). Только в одном случае это противоречие между семантикой и морфонологией со временем было частично устранено: исторически отыменный суффикс *-н-* постепенно переходит из категории вторичных в категорию первичных. Это выражается в том, что при отглагольном (с семантической точки зрения) словообразовании ударения типа *исходный*, *обводный*, *зажимный* во все большей степени уступают место ударениям типа *входной*, *обводной*, *зажимной* [2, с. 96]; первые примеры такого сдвига относятся к XVII в.

В словообразовании, как и в словоизменении, заметную роль в акцентной эволюции сыграл прагматический фактор. Основной принцип состоит здесь в том, что при неосвоенности производного слова оно получает ударение, грубо говоря, совпадающее с ударением исходного слова. Такое ударение достаточно прочно удерживается за устаревшими, книжными и т. п. словами (например, *дэдина*, *храмина*, *дьяконница*, *соннице*, *идолице*); оно зафиксировано литературной нормой также за большинством редких и узкоспециальных слов (например, *пэлтусина*, *членистый*, *шрамистый*, *лаистый*). Характерно, что книжное слово *благостыня*, для которого нормой является древнее ударение, люди, недостаточно знакомые с этим словом, произносят как *блáгостыня* [2, с. 56]. Этот эффект наблюдается также у неосвоенных слов с определенными суффиксами (прежде всего *-н-* и *-ов-*); например: притяжательные прилагательные фамилии *Нóсов*, *Гóлубев*, *Сéргеев* *Посад*, качеств. прил. *тэремный*, *плóскостный*, *вётошный*, *кузовный*, устар. и книжные *чёрмный*, *хлáдный*, *грóбный*, но совр. *скоростной*, *штабной*, *зеркальный* [2, с. 58].

Существенным элементом акцентной эволюции многих суффиксов было «расщепление» совокупности слов с данным суффиксом на группы, различающиеся семантически или по характеру деривации. Дальнейшее развитие характеризовалось акцентным выравниванием внутри каждой из групп и акцентной поляризацией групп между собой. Примеры (из современного языка): *-ушк-а* (левоударное, ласкательно-почтительное): *голóвушка*, *жéнушка*, *травушка*; *-ушк-а* (самоударное, доминантное, ласкательно-пренебрежительное, а также неласкательное): *комнатúшка*, *собачúшка*; *-н-я* (флексионное, до-

минантное, собирательное и в именах действия): *солдатня, ребетня, мазня, возня* и *-ня* (в прочих случаях, левоударное); *бóйна; трóйна, пáшня*: *-арь* (флексионное, отыменное): *вратáрь, дика́рь, слова́рь* и *-арь* (левоударное, отглагольное); *ле́карь, пе́карь, зна́харь*; *-от -а* (флексионное, доминантное, отадъективное); *лепотá, чернотá, пустотá* и *-от-а* (самоударное, отглагольное): *зевóта, икóта, потягóта*. При расщеплениях такого рода нередко обнаруживается влияние близких по значению суффиксов друг на друга. Так, большой ряд адъективных суффиксов при качественном значении получил маркировки, обеспечивающие наосновное ударение в полных формах: *стрóйный, тринóжный, ствóльный, стра́шный, кра́йний, языко́вая (колбаса), пухóвый* [2, с. 90]; напротив, при чисто относительном значении суффиксы *-н- -ов-* получили маркировки, ведущие к флексионному ударению: *ножнóй, пушнóй, мяснóй, языко́вой, строево́й, краевóй, страхо́вой, стволово́й*. Другой пример: акцентное единообразие отадъективных имен качества с суффиксами *-ин-а, -изн-а, -от-а, -ев-а*; ср. *глуби́на, белиз́на, чернотá, синевá*.

Рассмотрим также коротко, отвлекаясь от вопроса о доминантности, соотношение между древними самоударными, правоударными, и «несамоударными», т. е. такими, кто нёс на себе ударение лишь в соседстве с правоударными — и современными самударными, право- и левоударными суффиксами. У без гласных (в современном языке) суффиксов древняя самоударность и несамударность обычно превращаются в левоударность: *льгъкъ (лъгъка, -о) – лёгкий-ая/ое, коротъкъ (корóтъка, -о) – корóткий-ая/ое, женъскъ (жéньска –о) – жéнский-ая/ое*; древняя правоударность дает лево- и правоударность (без четких правил): *оръшькъ-а, сапожькъ-сапóжька, городъкъ-á – орéшек-а, сапожо́к к-á, городо́к-á*. У суффиксов, содержащих гласную, древняя само- и правоударность обычно сохраняются (но суффиксы *-еж* и *-ич* сменили древнюю самоударность на правоударность): *пра́вило, чьрн́ило, кади́ло, ста́рикъ-а, ключи́къ-а, мужи́къ-á, грабе́жь-а, мятéжь-а, пльскови́чь-а, тьхвьри́чь-а – пра́вило, черн́ило, кади́ло, стари́к-á, ключи́к-а, мужи́к-á, грабё́ж-ежа́, мятéж-ежа́, псковичи́, твERICИ́*. Суффиксы «неударные», которые, в случае, если ударение должно было пасть на них, передавали его влево (например, уменьшительное *-ик -, -ость*) получают на современном уровне левоударность: *ключи́к-а, прути́к-а, сла́бость, мждрость/ мждро́сть – му́дрость, гржбость* (ударение определялось тактовой группой) – *гру́бость*. Наиболее пеструю картину дают бывшие несамударные суффиксы

(содержащие гласную): *-ив-о* (левоударность): *моlóзиво, огнiво, ва-риво, круживо, сочиво* (как «*гржбость*») – *моlóзиво, огнiво, ва́рево, кру́жево, со́чиво*; *-ом-* (самоударность): *несо́мый, ведо́мый пасо́мый*; *-ав-* (самоударность, доминантность): *ла́скавъ, лука́въ, рѣжа́въ, крѣ-вавъ-а́* – *ла́сковый, лука́вый, рѣжа́вый, крова́вый*; *-ов* (ударение как в форме Р.П. ед. производящей основы): *бра́товъ, кiтовъ, льво́въ, ко-не́въ, ледо́въ, джбо́въ* (как «*гржбость*») – *бра́тов, кито́вый, Льво́в, конё́вый, ледо́вый, но дубо́вый*; *-от-а* (самоударность/флексионность, доминантность): *пра́вота, вы́сота, теплота́, доброта́, тла́гота (тла́готу) сирота́ (сироту)* – *правота́, высотá, теплотá, добротá, сиротá*, но *тя́гота*; сложному расщеплению подверглись суффиксы *-н-, -ов-, -ян-, -и-, -ян-е*. Часть бывших несамоударных суффиксов до сих пор не полностью вписалась в современную акцентную систему; так, в частности, *-н-, -ов-* [3], а также *-ск-* в определенных случаях могут становиться правоударными; ср. *лес, лёса*, но *лесно́й*.

У нескольких суффиксов, развивших ударение на примыкающий к ним слог базового компонента основы, в большинстве случаев отражена тенденция к частичному выравниванию ударения по счету от начала у слов с одним и тем же суффиксом. Особый вид усложнения первоначальных акцентных правил составляет развитие производных, где с акцентологической точки зрения суффикс не прямо добавляется к базовому компоненту, а замещает другой суффикс в уже готовом производном. Так суффикс *-уц* заменяет окончание глагола *-ут* в слове *бе́гут*, что в результате даёт *бе́гущий*. Или суффикс *-ец* в слове *го́рец*, который заменил собой комплекс *-ский* в прилагательном *го́рский*, а в противном случае, встав на место окончания существительного *гора́*, дал бы *горе́ц* [2, с. 61].

В приставочном словообразовании и в словосложении акцентные правила в целом мало изменились по сравнению с древнерусским. Приставки *су-* и *пра-* (древняя самоударность) в большей части случаев уподобились обычным приставкам, ср. новые ударения типа *суноста́т* вместо *су́постат*, *праба́бушка* вместо *пра́бабушка*. Приставка *вы-* прошла эволюцию от постоянной ударности к нынешнему сложному распределению, основанному на различении именных и глагольных приставочно-корневых комплексов и противопоставлении совершенного и несовершенного видов [2, с. 44].

Опираясь на вышеизложенное, сжатое представление акцентных превращений, можно сделать главные выводы: 1) система ударения, базирующаяся на типе производящей основы, переориентировалась

и продолжает переориентироваться на суффикс, как на «дирижёра», определяющего место ударения в слове; 2) d ходе акцентной эволюции производящие основы разделились на доминантные и недоминантные, что привело к развитию и закреплению суффиксальных пар, идентичных в значении, но различных в способности к взаимодействию с доминантной основой; 3) е отдельных суффиксов выработалась дифференциация значения через ударение. Таким образом, ударение в русском языке обрело морфологическую значимость, что отличает русский язык от прочих, в том числе западно- и южнославянских, и обуславливает важность изучения русского ударения при описании и исследовании морфологической стороны русского языка.

Список литературы

1. Дыбо, В.А. Морфонологизованные парадигматические акцентные системы: Типология и генезис. Москва: Языки русской культуры, 2000. Т. I. 736 с.
2. Зализняк, А.А. От праславянской акцентуации к русской. Москва: Наука, 1985. 428 с.
3. Устинова, Е.Г. К вопросу об ударении относительных прилагательных с суффиксом -ов- (-ев-) в современном русском языке / Е.Г. Устинова. В кн.: Языковая практика и теория языка. Вып.1. Москва, 1974. С. 245-265

АВТОРСКАЯ ОБРАБОТКА ПАРЕМИЙ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

О.В. Анисимова, студентка II курса бакалавриата направления «Филология», профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: И. В. Гладилина – к. филол. н., доц., зав. кафедры русского языка.

***Аннотация:** Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» является ярким примером использования паремии в художественном тексте. Паремийный состав романа отличается богатством и разнообразием, что обусловлено широтой тематики и глубиной проблематики произведения. Писатель широко*

использовал выражения для создания ярких и запоминающихся образов. В данной статье будет рассмотрена обработка паремии Ф. М. Достоевским

Ключевые слова: *сходство, различие, Достоевский, паремии*

Паремии (пословицы, поговорки, крылатые выражения) играют важную роль в произведениях Ф.М. Достоевского, в том числе романе «Братья Карамазовы». Писатель творчески перерабатывает паремии, придавая им новые смыслы и оттенки, что помогает в раскрытии характеров персонажей. Достоевский часто использует традиционные паремии, однако переосмысливает их, помещая в новый контекст или придавая им неожиданное значение. Например:

Фома поверил. В исходном значении – фома неверующий будет иллюстрировать контексты из событий, описанных в Библии. В Новом Завете рассказывается о том, как один из учеников Иисуса, апостол Фома, не поверил вести о воскресении распятого Христа. Апостол Фома – это имя, уже давно стало нарицательным, используется для обозначения человека, которого трудно в чем-либо убедить, заставить поверить во что-либо [3, с. 358–380]. Пример: Фома поверил не потому, что увидел воскресшего Христа, а потому, что еще прежде желал поверить [1, 896]. В контексте произведения иллюстрируется вера не из-за объективных доказательств, а из-за собственных желаний и убеждений.

Человек жив не единым хлебом. Исходное значение – Не хлебом единым жив человек. восходит к Библии, а именно к книге Второзаконие (8:3): «Не одним хлебом живет человек, но всяким словом, исходящим из уст Господа» [3, с. 358–380]. Для полноценной и осмысленной жизни человеку нужны не только материальные блага (хлеб), но и духовные и нравственные ценности. Пример: Ты возразил, что человек жив не единым хлебом, но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли, и сразится с тобою, и победит тебя, и все пойдут за ним, восклицая: «Кто подобен зверю сему, он дал нам огонь с небеси!» [1, с. 896] В романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского фраза используется для обозначения поиска духовных ценностей и смысла жизни.

«Чистый херувим». Выражение «честнейшую херувим» является частью молитвы, которая восхваляет Богородицу Марию и подчеркивает ее превосходство над всеми другими созданиями, включая херувимов. «Чистый херувим» – возможно, цитата из «Демона» М.Ю. Лермонтова (1839): Блистал он, чистый херувим... Пример: Ты «чистый

херувим». *Тебя Дмитрий херувимом зовет. Херувим... Громовый вопль восторга серафимов!* [1, с. 896] Исчезновение чёрта с появлением Алеши здесь поставлено в связь с традиционным мотивом исчезновения нечистой силы от лица святости. Дмитрий Карамазов называет его херувимом, то есть существом, обладающим ангельской чистотой и невинностью. Это указывает на его духовную чистоту и близость к Богу.

Не огорчайте детей своих. Цитата из Послания апостола Павла. Родители должны жить в соответствии с заповедями Христа, чтобы иметь моральное право учить своих детей. Пример: «Отцы, не огорчайте детей своих! Да исполним прежде сами завет Христов и тогда только разрешим себе спрашивать с детей наших. Иначе мы не отцы, а враги детям нашим. А они не дети наши, а враги нам, и мы сами себе сделали их врагами» [1, с. 896].

«Распятым человеколюбцем». Достоевский ссылается на Иисуса Христа, который был распят. Термин «човеколюбец» используется для описания Бога, который любит и заботится о человечестве. Называя Христа «распятым человеколюбцем», автор подчеркивает его божественную природу и его сострадание к людям. Пример: Распятым человеколюбцем, собираясь на крест свой, говорил: „Аз есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает душу свою за овцы, да ни одна не погибнет...“ [1, с. 896]. В романе выражение иллюстрирует другое значение. Защитник удостоивает назвать лишь «распятым человеколюбцем». Он рассматривает Христа как человека и не признает божественной его природы.

По мере надобности, всё по размеру надобности. Достоевский вкладывает в речь прокурора слова, ранее сказанные им самим об адвокатах «Мне всё представляется какая-то юная школа изворотливости ума и засушения сердца, школа извращения всякого здорового чувства по мере надобности...». Достоевский писал это в связи с делом С.Л. Кронеберга и защитой В.Д. Спасовича [3, с. 358–380]. Фраза выражает идею о том, что действия и ресурсы должны соответствовать конкретным потребностям и обстоятельствам. Пример: – А завтра из колесницы телегу, «по мере надобности, всё по мере надобности». – *Ловкий народ пошел. Правда-то есть у нас на Руси, господа, али нет ее вовсе?* [1, с. 896]. Выделенная фраза из романа «Братья Карамазовы» является глубоким и многозначным высказыванием о природе человека и общества. Она выражает идею о том, что люди непостоянны, они приспосабливаются и часто готовы отказаться от своих принципов ради выгоды.

Жить на шаромыжку. Достоевский заимствовал с иносказательного выражения «на шеромыжку» – поживляться на чужой счёт; с устаревшего выражения «на шарамыгу» – за чужой счёт. Помнишь, как мы с тобой бедствовали, обедали на шеромыжку не думай, чтобы мы на шаромыгу!.. П.И. Мельников-Печерский, «На горах» Пример: «Но я не завидую чести жить на шаромыжку, *я не честолюбив*» [1, с. 896] В произведении раскрывается таким же образом, засчет слова «не завидую» приобретает коннотацию сочувствия.

Как у датской собаки. По народному поверью, нечистая сила может принимать любое обличье; чаще всего она является в образе собаки или кошки. Пример: Герой с ненавистью говорит о нем: «Раздень его и, наверно, отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной будет...» [1, с. 896]. Иван Карамазов использует данное выражение для описания черта. Иносказательность придает употреблению «датской собаки».

Завопил неистовым воплем. Слово «неистовый» в сочетании со словом «крик» означает очень сильный по накалу. Исходит из Деяния апостолов, гл. 8, ст. 6–7. С неистовым воплем выходили из одержимых нечистые духи и к паралитикам и хромым калекам возвращалось здоровье. Пример: Но стража уже подросла, его схватили, и тут он завопил неистовым воплем. И все время, пока его уносили, он вопил и выкрикивал что-то несвязное [1, с. 896]. Передает состояние крайней эмоциональной возбужденности и отчаяния персонажа, который не может сдерживать свои эмоции и выражает их через громкий и пронзительный крик, что схоже с одержимыми нечистыми силами людьми.

Как говорит актер Горбунов. Будучи лично знаком с И.Ф. Горбуновым, Достоевский участвовал вместе с ним в литературных чтениях. Достоевский писал: «Он (Горбунов.– В. В.) замечательно талантливый артист и все это знают, но мне всегда казалось, что его хоть и ценят, как артиста, но всё еще мало ценят как литератора-художника... Пример: «А ведь иные из них, ей-богу, не ниже тебя по развитию, хоть ты этому и не поверишь: такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент, что, право, иной раз кажется, только бы еще один волосок – и полетит человек «вверх тормашки», *как говорит актер Горбунов*» [1, 896]. Используется для провокационного, саркастичного высказывания, направленного в сторону Ивана Карамазова.

В «отцы пустынноики и в жены непорочны». Выражение встречается в названии одноименного стихотворения А.С. Пушкина. Она пронизана религиозными образами, в частности, упоминанием непорочности

Богоматери. Термин «отцы-пустынники» восходит к ранним христианским монахам, которые уединялись в пустынях, практикуя аскетизм и отшельничество. Пример: в тебя только крохотное семечко веры брошу, а из него вырастет дуб – да еще такой дуб, что ты, сидя на дубе-то, в «отцы пустынники и в жены непорочны» пожелаешь вступить; ибо тебе очень, очень того втайне хочется, акриды кушать будешь, спастись в пустыню потащишься! [1, с. 896] Достоевский отсылается к религиозным образам не просто так. Так, раскрывает тайные помыслы Ивана Карамазова, желание вернуться к истокам.

Что будет там? Имеется в виду монолог Гамлета в трагедии Шекспира «Гамлет» (д. 3, сц.1), начинающийся словами: «Быть, или не быть? вот в чем вопрос!» В выражении «что будет там?» подразумевается то, что будет после смерти. Использование в речи Ипполита Кирилловича добавляет негативную коннотацию, поскольку мысль о том, что будет дальше утеряна и непонятна людям. Пример: ... *О, без малейших гамлетовских вопросов о том: «Что будет там?»* [1, с. 896] ...

Двадцать лет рудников понюхает. Митя Карамазов в романе осужден на двадцать лет каторжной работы. По предположению Б.Г. Реизова, Достоевский избрал этот срок потому, что к двадцати годам был приговорен прототип Мити, прапорщик Ильинский. Фразеологизм возник во времена царской России. В то время каторжные работы на рудниках считались одним из самых суровых наказаний. Срок каторги мог достигать 20 лет, и выжить в таких условиях было очень сложно. Поэтому фраза «двадцать лет рудников понюхает» стала синонимом длительного тюремного заключения. Пример: – *Двадцать лет рудничков понюхает. – Не меньше. – Да-с, мужички наши за себя постояли* [1, с. 896]. Имеет ярко выраженный негативный оттенок. Используется для описания ситуации, когда человека ждет суровое наказание за совершенное преступление. Подчеркивается тяжесть наказания и безысходность положения осужденного.

К последним могикианам. Отсылает к произведению «Последний из могикиан» Ф. Купера и одноименному выражению в значении «к последним представителям какой-либо группы или вида, которые вот-вот исчезнут». Пример: «в тот край, к последним могикианам» [1, с. 896]. Отражает стремление Мити Карамазова к уединению и жизни в гармонии с природой, там, где никого нет.

Из мертвых воскрес. Первоначально – «воскреснуть из мёртвых» в значении «ожил, пришел в себя». Выражение пришло из одиннадцатый и двенадцатый догматы Символа веры: «Чаю воскресения мертвых. И

жизни будущего века» – встанем из мёртвых. Значение сохраняется и в романе Достоевского. Пример: Так вот это тот самый фон Зон и есть. Он из мертвых воскрес, так ли, фон Зон? [1, с. 896]

Смерть устал. В первоначальном варианте можно встретить «устал до смерти», что означает «нет сил, словно мёртв». Достоевский применяет такое же значение в произведении. Однако видна игра слов: привычный порядок слов меняется. Пример: «Зайдем ко мне... Я бы водочки сам теперь тяпнул, *смерть устал*» [1, с. 896].

Так, наиболее часто встречаются паремии, связанные с религиозной тематикой. Это отражается на смысловой составляющей произведения, темах, которые затрагиваются Достоевским.

Достоевский в романе часто прибегал к описанию эмоционального состояния героев с помощью паремий. Например, Фёдор Карамазов описывается такими выражениями: душа в горле трепещется – испытывал сильное беспокойство, тревогу, предчувствие чего-то плохого. Достоевский вновь обращается к слову «трепещется», передавая значение состояние внутреннего страха; Доберись до правды – найти истину. Пример: А впрочем, ступай, доберись там до правды, да и приди рассказать: все же идти на тот свет будет легче, коли наверно знаешь, что там такое [1, с. 896].

В описании Коли Красоткина приводятся следующие паремии: приводило в отчаяние – состояние крайней безнадёжности, ощущение безвыходности. Пример: Но увы! выросал он ужасно мало, и это приводило его порой просто в отчаяние [1, с. 896].

Катерина Ивановна в речи использует следующее выражение с негативной коннотацией: продажная тварь – плохой человек, животное. Пример: Вон, продажная тварь! – завопила Катерина Ивановна. Всякая черточка дрожала в ее совсем исказившемся лице [1, 896]. Она использует уничижительный термин «тварь», что указывает на ее отвращение к этому человеку. Искаженное лицо Катерины Ивановны намекает на то, что она испытывает глубокую боль и страдание. Катерина Ивановна выражает сильный гнев, называя так; Достоевский использует и другие паремии для передачи эмоционального состояния героя. Насквозь вижу. Первоначальное значение – знать всю правду о другом человеке, его поступках. Пример: И ту вижу, всю насквозь и ту вижу, и так вижу, как никогда! [1, с. 896] До страсти и упорно любит. Употреблено в первоначальном значении – «испытывать сильные чувства». До страсти: указывает на интенсивность любви, которая достигает уровня страсти; и упорно: подчеркивает постоянство и стойкость любви. Пример: ...

Алеша несомненно верил до самого вчерашнего вечера, что Катерина Ивановна сама до страсти и упорно любит брата его Дмитрия... [1, с. 896].

В описании Смердякова тоже приводятся паремии. В основном они разговорного характера. Смердяков намеренно старается выглядеть проще и глупее, чем является на самом деле. Его манера речи – это своего рода щит, за которым он предпочитает скрываться [6, 59–63]. Приводятся следующие паремии: от греха долой – так говорят, когда хотят избежать неприятностей, ошибок или проблем; Высуня язык – это значит очень быстро, стремительно, с напряжением всех сил; Камедь из себя представлять – означает притворяться, прикидываться кем-либо.

Следовательно, в произведении наблюдается богатство языка на паремии. Многие выражения исходят из религиозной тематики, сохраняя прежний смысл, но изменяется порядок слов в предложении, добавляются или исключаются лексемы. Можно отметить, что во многих случаях это не повлияло на восприятие предложений, где присутствуют паремии, поскольку смысл остается такой же. Однако есть исключения: «Фома поверил», «не в своей компании» – изменение порядка слов, добавление нового компонента и контекст позволили по-новому взглянуть на значение; «душа дрожала от слёз» – сохраняется только «душа», а смысл меняется на противоположный.

Так, Достоевский, используя паремии вводит в роман описание многих эмоций, чувств, которые испытывают герои. Их можно разделить на тематические группы, которые чаще встречаются в тексте произведения.

Вспыльчивость, раздражительность: Вскипел ненавистью, скрежестал зубами, продажная тварь;

Грусть, тоска, печаль: плакал навзрыд;

Тревога, испуг, нервозность: душа в горле трепещется, метался во все стороны, не в своей компании, душа не на месте, сердце замерло, душа в горле трепещется, приводило в отчаяние, душа дрожала от слёз/душа трепетала

Волнение, беспокойство: влетит как угорелый

Мыслительный процесс, мнение: в голову не приходило, взбрело в голову, поразил сердце скорбью и ужасом, жить своим умом, насквозь вижу;

Любовь: сотрясать сердца, трепеща любовью, сердце загорелось любовью, сотрясается сердце, до безумия любить.

Смерть: смерть устал, пред смертью кутеж, из мертвых воскрес.

Можно проследить следующую закономерность: в романе чаще встречаются паремии с негативной коннотацией. Больше всего тех, которые выражают испуг, тревогу, нервозность. Использование паремий такого значения позволило Достоевскому создать яркие и запоминающиеся образы, передать внутренний мир героев, их переживания в той или иной ситуации.

Создание атмосферы и колорита

Паремии помогают Достоевскому создать атмосферу и колорит эпохи и среды, в которой происходит действие романа. Например, использование народных пословиц и поговорок создает ощущение деревенской жизни и быта.

Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка – «Захоцу – вскоцу, захоцу – не вскоцу». – Ср. фольклорные записи В. И. Даля: «Хоцу – вскоцу, *не* хоцу – не вскоцу» (в старину невеста говорила: хочу – вскочу и, соглашаясь идти замуж, прыгала через положенный кругом пояс или в наставленную юбку)» [2, с 332]. Аналогичные мотивы встречаются в русских свадебных песнях.

Авторская обработка паремий в романе «Братья Карамазовы» является ярким примером творческого использования фольклорного материала в литературе. Достоевский переосмысливает традиционные паремии, создает новые, использует их для характеристики персонажей, создания атмосферы и колорита, а также для выражения глубоких нравственно-философских идей. Паремии в романе становятся не просто украшением, а неотъемлемой частью повествования, отражая мировоззрение автора и его героев.

Список литературы

1. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы. Москва: Эксмо, 2017. 896 с.
2. Даль, В.И. Пословицы русского народа. Москва: 1957. С. 332
3. Ветловская, В.Е. Комментарии: Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Ленинград: Наука, 1991. Т. 10. С. 358–380.
4. Ершова, Е.С. Трансформация фразеологизмов в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Юность большой Волги: сборник статей лауреатов XVIII Межрегиональной конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодежи. 2016. Чебоксары: Бюджетное образовательное учреждение Чувашской Республики дополнительного образования «Центр молодежных инициатив»

- Министерства образования и молодежной политики Чувашской Республики, 2016. С. 188–191.
5. Караулов, Ю.Н. Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. Ч. I-II. 2 изд. Москва: Азбуковник, 2001. 538 с.
 6. Лобец, Л.С. Участие фразеологизмов в создании образов героев (на примере романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») / Л. С. Лобец // Текст. Язык. Человек : сборник научных трудов: [доклады IX Международной научной конференции, г. Мозырь, 22–26 мая 2017 г.]: в 2 ч. / Министерство образования Республики Беларусь, Белорусское общественное объединение преподавателей русского языка и литературы, Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований, Российский центр науки и культуры в Гомеле, Мозырский государственный педагогический университет им. И.П. Шамякина, Белгородский государственный национальный исследовательский университет, Пензенский государственный университет, Самарский национальный исследовательский университет им. С.П. Королева; [редколлегия: С.Б. Кураш (ответственный редактор) и др.]. Мозырь: МГПУ им. И.П. Шамякина, 2017. Ч. 2. С. 59–63.
 7. Осокина, Е.Л. Некоторые аспекты авторской фразеологии Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2021. Т. 12. № 2. 417–435 с.
 8. Фелицына, В.П. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: лингвострановедческий словарь / В.П. Фелицына, Ю.Е. Прохоров. Москва: Русский язык, 1979. 240 с.

ВЕРБАЛЬНЫЕ МАРКЕРЫ КРИКА В ПЕСНЯХ ГРУППЫ «-1»

В.С. Боброва, студентка IV курса бакалавриата, направление «Филология», профиль «Преподавание филологических дисциплин»

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – доктор филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматриваются вербальные маркеры крика на материале песен группы «-1». На примере песен

«Тореро», «Не имеет значения» и «Как я провел свои похороны» исследуются вербальные маркеры крика, который создают и усиливают эмоциональный фон лирического субъекта.

Ключевые слова: *вербальные маркеры крика, маркеры крика, песни, песни группы «-1», тексты песен.*

Вербальные маркеры крика в литературе – это языковые средства, которые указывают на ситуацию вербальной агрессии, порождающую дискомфортные и деструктивные ситуации, которые могут привести к конфликтам. К таким маркерам относятся громкость и высота голоса (лирические герои могут кричать, говорить на повышенных тонах, что может указывать на гнев, страх, панику или другие сильные эмоции), лексика и синтаксис: использование грубой, агрессивной лексики и упрощенного синтаксиса может передавать крик персонажа (местоимения, глагольные формы, императивные конструкции, частицы, вводные слова), диалог (крик персонажа может быть выражен через диалог с другими персонажами, когда он обращается к ним, требуя внимания, объяснения или просто выражая свои эмоции.) Они формируют содержание и структуру дискурса вербальной агрессии и могут служить вербальными маркерами конфликтной ситуации.

Маркерами крика в литературе является, к примеру использование капслока, восклицательных знаков, коротких предложений и описаний громких звуков, таких как “закричал”, “взвыл” или “взорвался”. Эти элементы помогают читателю лучше представить сцену и понять эмоциональное состояние персонажа.

Маркеры могут быть как графическими – использование заглавных букв, знаков восклицания и вопросительных знаков (“он закричал”, “она взвыла от боли”, “они взорвались от смеха”), так и лингвистическими – слова и фразы, описывающие звуки, издаваемые человеком при крике (“громко закричал”, “завопила от боли”, “безудержный смех”).

В рок и панк творчестве маркеры крика, как, впрочем, и маркеры тишины, используются особенно активно. Для анализа были выбраны тексты песен панк-рок группы «-1».

В тексте песни «Тореро» с самого начала лирический субъект кричит: «Эй, тореро, жизнь как миг / Опять звучит трубы призывный зов / Эй, тореро, ты или бык?» где «эй» является прямым обращением к «тореро», а «звучит» и «призывный зов» являются той лексикой, которая усиливает и еще больше акцентирует крик лирического субъекта,

передовая остроту, испытываемых им эмоций. Также в данной песне употребляются слова и фразы с негативной коннотацией: «смерть», «кровь», «живая мишень», «траурный покров» и т.д. Еще несколькими яркими примерами «крика» являются выражения «Крик отчаянья» и «Под восторженный вой». Вся песня наполнена выплеском эмоций лирического субъекта, и с каждой строчкой крик становится более отчаянным и выразительным, что создает впечатление, как будто в конце субъект умирает вместе с криком.

Еще одна песня, где акцентируется внимание на крике, – это текст «Не имеет значения», в котором лирический субъект переживает по поводу утраты близкого человека, но не в контексте смерти, а в том, что она ушла из его жизни. Текст наполнен повторами: «Прости, прости, прости» и «Не имеет значения. / Не имеет значения», а также повторение первых строк или первых слов в строке, в основном это местоимение «мы», частица «не» или же «Мы слишком долго ждали», что усиливает отрицательные эмоции персонажа и чувство утраты, которое также выливается в крик не только лирического субъекта, но и самого исполнителя.

Еще один яркий текст песни, где крик маркирован: «Как я провел свои похороны». Уже с заглавия песни становится понятно, о чем будет повествовать лирический субъект, чья душа наполнена болью. В тексте используются повторы «Что, если он не закончится? / Что, если он не закончится?», которые при исполнении подчеркиваются криком, и слова и фразы с негативной коннотацией: «На шее не смыкается петля», «вырваться», «смерть». Помимо этого, используются метафоры и гиперболы: «Бегущая строка на пустом листе», «Она бежит от одиночества», «Мой день закончился на середине строчки» и т.д. Метафорические образы и гиперболы для усиления эмоционального воздействия на слушателя не просто выделяются голосом, а подчеркиваются криком.

Анализ песен группы «-1» показал, что тексты наполнены криком, каждый лирический субъект с помощью крика делится печалью, тоской, болью и в целом отрицательными чувствами. Применение вербальных маркеров крика (таких как повтор с усилением голосом, восклицания, междометные конструкции) авторами дает возможность не только декларировать боль и отчаяние, но передать их буквально «криком» в самом исполнении, что позволяет реципиентам прочувствовать переживаемые эмоции в песнях.

Список литературы

1. Коломогорова, А.В., Калинин, А.А., Маликова, А.В. Типология и комбинаторика вербальных маркеров различных эмоциональных тональностей в интернет-текстах на русском языке [текст: электронный] // Киберленинка [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-kombinatorika-verbalnyh-markerov-razlichnyh-emotsionalnyh-tonalnostey-v-internet-tekstah-na-russkom-yazyke#:~:text=Таким%20образом%2C%20вербальный%20маркер%20-,жизни%20продучента%20речи%20%2F%20текста> (дата обращения: 15.04.2024).
2. Текст песни группы «-1» «Тореро» [текст: электронный] // Караоке [сайт]. URL: <https://www.karaoke.ru/artists/arija/text/torero/> (дата обращения: 15.04.2024).
3. Текст песни группы «-1» «Не имеет значения» [текст: электронный] // Bandcamp [сайт]. URL: <https://minus1emo.bandcamp.com/track/--26> (дата обращения: 15.04.2024).
4. Текст песни группы «-1» «Как я провел свои похороны» [текст: электронный] // L-hit [сайт]. URL: <https://l-hit.com/ru/297366> (дата обращения: 15.04.2024).
5. Шарифуллин, Б.Я. Семантика крика в текстах русской рок-поэзии [текст: электронный] // Киберленинка [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-krika-v-tekstah-russkoy-rop-poezii/viewer> (дата обращения 16.02.2024).

**КОНЦЕПТЫ «НАСЛАЖДЕНИЕ» И «СТРАДАНИЕ»
В СКАЗКЕ А. И. КУПРИНА «ЖИЗНЬ»
(опыт реконструкции концептов)**

К.Е. Голубева, студентка 2 курса бакалавриата, направление “Преподавание филологических дисциплин”.

Научный руководитель: И. В. Гладилина – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русского языка.

Аннотация: Данная статья посвящена изучению концептов “наслаждение” и “страдание” и выявлению их специфики в

сказке А.И. Куприна “Жизнь”. На основе конкретных примеров из текста выполнен сравнительный анализ указанных концептов.

Ключевые слова: наслаждение, страдание, концепт, значение, удовольствие, мука, ассоциация, противопоставление.

Слово «концепт» в переводе с латинского слова *conceptus* (от глагола *concipere* «зачинать») означает буквально «понятие, зачатие». Но концепт, в отличие от понятия, обладает эмоциональной составляющей и имеет более сложную структуру: он включает в себя ценностные и образные компоненты, всю сопутствующую культурно-фоновую информацию. По мнению Ю.С. Степанова «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека <...>, тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово [5, с.45-46].

Значение слов наслаждение и страдание

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой *наслаждение* определяется как «высшая степень *удовольствия*» [2, с. 1433]. Эти слова имеют существенное сходство в значении и сочетаемости. А.А.Зализняк отмечает, что *наслаждение* и *удовольствие* имеют одни и те же источники, – находящиеся в области физиологического и интеллектуального (в противоположность душевному и духовному, относящимся к сфере *радость – счастье*): *можно испытывать наслаждение или удовольствие от приятной беседы, быстрой езды, принятия ванны*. Но в сфере эстетических впечатлений наслаждение, в отличие от удовольствия, относится к области «высокого» (ср. сочетание *эстетическое наслаждение*, а также *истинное наслаждение*), так как оно является нерациональным впечатлением, практически не имеющим оценочной основы (например, наслаждение от музыки или поэзии).

Согласно словарю Ожегова, “страдание – физическая или нравственная боль, мучение” [2, с. 2868]. Словари синонимов Евгеньевой и Александровой отсылают слово страдание к слову мука и выделяют следующие синонимы: «Мучение, терзание (преимущественно по отношению к душевным переживаниям), пытка (невыносимо тяжелые мучения), казнь; мука мученическая, мытарство (разг.); маета (прост.); инквизиция (книжн.); скрежет зубовой (устар. высок.) о тяжелой жизни, работе: каторга». Можно сделать вывод, что: 1) не являясь доминантой ряда синонимов, лексема страдание теснее всего сближается с лексемой мука/мучение,

то есть, судя по предлагаемому толкованию, страдание приравнивается к тяжёлому состоянию (физическому или душевному), 2) лексема страдание сближается с лексемой терзание, но взаимозамена возможна в тех случаях, когда имеется в виду душевное переживание.

Анализ концепта «Наслаждение» в сказке А.И. Куприна «Жизнь»

В сказке Куприна описывается жизнь двух деревьев: ёлочки и сосны, под которыми, конечно, подразумеваются люди, имеющие разную судьбу и воспринимающие мир с противоположных сторон, как белое и черное. Ёлочка живёт в наслаждении, а сосна – в страдании. И на этом контрасте построено всё произведение. Концепт «Наслаждение» у Куприна имеет исключительно положительную окраску и отнесён как к сфере духовного, так и физического.

Образная составляющая концепта «Наслаждение» раскрывается посредством следующих ассоциативных моделей:

Наслаждение – ласка

«А ёлочка, ласково простирая над спящим свой прохладный шатер, точно заботливая мать, склонившаяся над любимым ребенком, баюкает старика тихим шелестом»

«Материнская» ласка и забота, всеобъемлющая любовь, о которой говорится в примере, доставляют человеку душевное и физическое наслаждение, которое сближается по смыслу со словом *приятность*, т.е. это то, что нам приятно.

Наслаждение – восхищение красотой

«Каждый с удовольствием любовался ею и говорил: «Какое прелестное деревцо»

Иначе говоря, это эстетическое наслаждение, которое испытывали люди, смотря на красивую ёлочку. Это духовно-чувственное *удовольствие*, возникающее при восприятии прекрасного.

Наслаждение – покой

«Сладкая дремота на мягкой и сочной траве охватывает его обесилевшее тело», «губы его умиленно шепчут: «Вся премудростию сотворил...»

Вполне естественно наслаждаться отдыхом и удобствами, пребывая в расслабленном состоянии, тем более после тяжёлой работы или физического труда. И, казалось бы, такое наслаждение является телесным, а значит относится к сфере “низкого”, но это не совсем так. Синонимами наслаждения в данном контексте будут *нега* и *блаженство*, состояние

полного довольства, т.е. довольства тела и души. И на начальном, базовом уровне всегда стоит удовлетворение потребностей тела, а уже потом “высокое”, духовное наслаждение.

Наслаждение – гармония

«Под стройной елочкой прижались друг к другу двое влюбленных», «их мысли, их чувства, каждое биение их переполненных сердец сливаются в одном аккорде с весенней гармонией»

Полноту наслаждения можно изведать, только находясь в гармонии с окружающим миром, с природой и людьми. Согласованность всех элементов какой-либо системы доставляет людям моральное и эстетическое *удовлетворение*.

Наслаждение- веселье

«Под веселые звуки музыки, тысячная толпа разряженных детей, с разгоревшимися от восторга глазками, со звонким хохотом и громкими восклицаниями»

Наслаждение вызвано положительными эмоциями, такими как *радость, восторг*. В данном примере веселье означает не только беззаботно-радостное настроение, но и веселое времяпрепровождение, развлечение.

Наслаждение – благодать

«Молодая стройная елочка слышит и понимает эту вечно юную, вечно прекрасную гармонию и, задыхаясь от счастья, шепчет: «О, как прекрасна жизнь! Как хороши люди!»»

Это высшее наслаждение – состояние *полного довольства и счастья*. У ёлочки есть всё, что нужно для счастливой жизни, и её естественная реакция – восхищение и благодарность.

Таким образом, концепт «Наслаждение» характеризуется состоянием внутреннего и физического покоя и гармонии, изобилием всех благ и чувством благодарности, положительными эмоциями (веселье, радость, восторг, счастье) и эстетическим удовлетворением, а также проявлением тёплых чувств (нежность, ласка, любовь).

Анализ концепта «страдание» в сказке А.И. Куприна «Жизнь»

Образная составляющая концепта «Страдание» раскрывается посредством следующих ассоциативных моделей:

Страдание – нужда

«Лишенная с детства живительного света и тепла, всегда окутанная ядовитыми болотными испарениями, она выросла уродливым»

деревом, с искривленным корявым стволом, с пожелтевшей, иссыхающей хвоей»

Страдание вызвано недостатком в чём-либо, нуждой, неудовлетворением потребностей. Так, сосна всю жизнь нуждалась в солнечном свете, тепле, влаге, а потому страдала и мучилась.

Страдание – одиночество

«Редко, очень редко заглядывал туда человек, а если и заглядывал, то с нехорошими мыслями и недобрым лицом», “И сосне казалось, что они своими трусливыми, воровскими движениями и ухватками — родные братья хищным волкам”.

От одиночества можно получать и наслаждение, но при условии, что это одиночество непродолжительное. Если же оно на постоянной основе, то следствием его неизбежно становится страдание. И несмотря на то, что в жизни сосны порой появляются люди, она одинока, так как это общество ей неприятно. Страдание в данном случае можно заменить синонимами *томление* и *тоска*.

Страдание – напряжение

«Незнакомые ей до сих пор оживленные, веселые звуки «...» приближались, и сосна вся обратилась в тревожное ожидание».

Обстановка, в которой жила сосна, вынуждала её постоянно бояться, находиться в напряжённом состоянии, готовиться к худшему, а следовательно, страдать. Синонимами страдания являются *беспокойство*, *тревога*.

Страдание – боль

«Лес встрепенулся от раската выстрела, и олень, сделав несколько судорожных скачков, повалился на бок. Он дрожал всем телом. В его черных больших глазах, полных слез, выразалось столько страданий, мольбы и упрека, что рука охотника, занесенная над его жертвой, дрогнула пред ударом».

Боль здесь понимается как физическая и душевная: мучения оленя в предсмертной агонии представляют собой ужасное зрелище. Его боль переходит и на сосну, и на охотника. Она является всеобщей. Страдание сближается по смыслу со словами *горе*, *печаль*, *скорбь*.

Страдание – отчаяние

«В мрачной чаще старого леса произошло ужасное дело: на корявых сучьях уродливой сосны покончил свою печальную жизнь какой-то бесприютный скиталец»

Сильные и продолжительные страдания, отравляющие жизнь, могут привести к отчаянию, одному из самых ужасных чувств. Нам не-

известна причина, по которой скиталец совершил этот поступок, но Синонимами страдания здесь выступают *уныние* и *бессилие*.

Страдание – жалоба

«Когда ветер стонал и рыдал по вершинам старого мрачного леса, в унылом скрипе сосны слышалась накопленная годами жалоба: «Как скучно, как страшно жить!»

Жалоба сосны под тяжестью постоянных страданий прорывается наружу. Хочется поделиться с кем-то *несчастьем* и страданием, чтобы хоть немного облегчить его.

Таким образом, концепт «Страдание» включает в себя в материальном плане недостаток в чём-то необходимом, ощущение боли во всех её проявлениях, состояние постоянного напряжения (беспокойства) и одиночества, негативные эмоции (отчаяние, печаль, страх, тоска), а также выражение несчастья через жалобу.

Заключение

Концепты «Страдание» и «Наслаждение», рассматриваемые на примере сказки Куприна, во всём противопоставлены друг другу. Наслаждение относится к сфере положительного, а страдание – к сфере отрицательного. И подобная дуальность характерна для сказок, ведь противоположные явления проще воспринимается детским сознанием. Так, ребёнок сразу прослеживает антонимичные пары: достаток/изобилие – нужда, веселье – скука, радость – грусть, благодарность – жалоба, покой – тревога, красота – уродство и т.д. Могу предположить, что Куприн разграничил эти понятия для наглядности и его замыслом было показать два мировоззрения – оптимистическое и пессимистическое. При этом нельзя забывать и о роли судьбы и случая в сказке: и ёлочка, и сосна не могли ничего изменить в своей жизни, они вынуждены были принимать всё, что уготовила им судьба. Поэтому я бы выделила ещё одно значение концепта “Наслаждение”, а именно – **удача**, у концепта “Страдание”, соответственно, – **неудача/невезение**. Ёлочке повезло родиться в идеальном месте со всеми условиями, а сосне – нет, поэтому первая наслаждается жизнью, а вторая страдает. В реальности, разумеется, нет такого разграничения. Люди не могут постоянно пребывать в одном состоянии, в зависимости от различных обстоятельств их настроение, эмоции, чувства меняются. “Подобно чередованию высоких и низких температур, ведущих к укреплению человеческого организма или стали, чередование наслаждения и страдания укрепляет нас духовно” [7].

Список литературы

1. Куприн, А.И. Рождественская сказка «Жизнь». Собрание сочинений в 9 томах. Том 1. Москва: Художественная литература, 1970. С. 373–376.
2. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. С. 3423 (текст: электронный) // Studylib.ru. URL: https://studylib.ru/doc/6331068/tolkovuj-slovar._-russkogo-yazyka-s.i.-ozhegova-i-n.yu.-shvedova (дата обращения: 01.06.2024).
3. Словарь синонимов русского языка под редакцией А. П. Евгеньевой в 2 томах. Москва, Астрель: АСТ, 2003. С. 507 (701).
4. Александрова, З.Е. Словарь синонимов русского языка. 11-е издание, переработанное и дополненное. Москва: Русский язык, 2001. С. 486 (568).
5. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. / Ю.С. Степанов. Москва: Яз. рус. культуры, 1997. 824 с.
6. Зализняк, А.А. Счастье и наслаждение в русской языковой картине мира // Русский язык в научном освещении, 2003. № 1. С. 85–105.
7. Евгений Терещенко. Статья о неразрывной связи удовольствия и страдания. Проза.ру, 2016.

**ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ
ТЕРМИНОВ ДИДЖИТАЛ АРТА**

Д.А. Дубовикова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Фундаментальная и прикладная лингвистика».

Научный руководитель: Л.В. Никифорова – к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: В статье рассматривается феномен диджитал арта. Особое внимание уделяется проблемам лексикографического описания терминологии данного явления.

Ключевые слова: Диджитал арт, лексикография, лексикографическое описание, термин, терминология, словарь, типология словарей.

С развитием цифровых технологий происходит глобальное переосмысление современного искусства. В настоящее время самые разные

области искусства всё больше стали пополняться всевозможными феноменами. Одним из самых популярных по праву можно считать цифровое (компьютерное) искусство или, иными словами, диджитал арт. Само по себе цифровое искусство является обобщающим термином для обозначения любого искусства, созданного с помощью компьютерных технологий. К примеру, это могут быть 3D-моделирование, создание анимации или работа с фотографией. В связи с этим сложно выделить единую дефиницию для такого комплексного явления. Однако в самом обобщенном смысле его можно рассматривать как некое концептуальное течение, выходящее за рамки традиционных художественных принципов.

Как и любой другой цифровой сфере, диджитал арту присуще постоянное развитие, в результате которого появляется своя особая терминология. С возникновением новых технологий в разного рода графических редакторах словарь художника постоянно пополняется терминами, которые, безусловно, требуют классификации. Ввиду этого формируется необходимость в создании словаря, которым занимается такая наука как лексикография.

Как научный термин слово «лексикография» возникло не так давно. В современной лингвистике под ним понимается раздел языкознания, занимающийся практикой и теорией составления словарей. [3]. С этимологической точки зрения термин «лексикография» восходит к греческому языку и состоит из двух корней: от греч. *lexikon* – относящийся к слову; словарный; словарь + *grapho* – пишу. Таким образом, лексикография буквально означает «писать словарь». Отсюда следует, что центральным предметом лексикографических исследований является сам словарь.

Ссылаясь на наработки в областях таких лингвистических дисциплин как морфология, синтаксис, лексикология и стилистика, современная лексикография определяет своими главными задачами разработку типологии словарей, принципы их составления, отбор лексических единиц для словника и информации, помещаемой в словарную статью. Важно подчеркнуть, что в современной лингвистике все ещё не существует общепринятой типологии словарей, несмотря на то, что многие лингвисты, такие как Л.В. Щерба, П.Н. Денисов, предпринимали попытки создать таковую. Однако можно рассмотреть одно из распространённых разделений словарей по содержанию на два типа: энциклопедические (универсальные или специальные, относящиеся к

отдельным областям знания и практической деятельности человека), описывающие объекты и явления внеязыковой реальности, понятия науки, техники, культуры и лингвистические, описывающие разные аспекты словарного состава того или иного языка, а также служащие для нужд перевода [1].

Энциклопедический словарь (от греч. *enkyklios paidéia* – обучение по всему кругу знаний) — это научное справочное издание, представляющее сведения по какой-либо отрасли знаний в алфавитном порядке [1]. Главное отличие таких словарей в том, что в них описываются понятия и термины, а не слова, посему к такому типу словарей относят всякого рода научные справочники, в том числе и сами терминологические словари. Такой тип словарей включает в себя имена выдающихся людей, названия стран и городов, а также терминологию науки и искусства и т. д.

Ещё одним из двух основных типов, наряду с энциклопедическим, в котором смыслы слов описываются с бытовой, более «наивной» общей точки зрения является лингвистический словарь. Лингвистический словарь – это научное справочное издание, содержащее перечень единиц естественного языка в алфавитном порядке и сведения о них [1]. Сюда входит описание их значения, произношения, происхождения, морфемного состава, сферы употребления, сочетаемости и т. д. В зависимости от способа, объекта и цели толкования лингвистические словари делятся на одноязычные и двуязычные, несколько реже многоязычные [2]. Так, многоязычные и двуязычные словари – это словари, в которых значения слов одного языка объясняются через сопоставление со словами другого языка. В большей степени они являются переводными и используются при изучении иностранных языков. В одноязычных же словарях объяснение слова происходит посредством слов того же языка. Они, в свою очередь, делятся на комплексные и аспектные. Аспектные словари соответственно отражают некоторый аспект языка. Например, узнать лексическое значение устойчивых выражений можно во фразеологическом словаре; сведения о том, как правильно подбирать слова, чтобы обеспечить их соответствие друг другу в смысловом и стилистическом отношениях можно в словаре сочетаемости. Наряду с аспектными словарями создаются комплексные словари. Их словарные статьи содержат информацию о многозначности слова, его правописании, особенностях произношения, о грамматических и словообразовательных свойствах и приводят примеры его типичной сочетаемости. Основным видом такого словаря является толковый.

Лексикографическое описание слова – это описание лексического значения слова и иных его характеристик (грамматических, стилистических), приведенных в толковом словаре. В зависимости от потребностей читателя, а также целей и задач самого лексикографического издания, прежде всего будут определены параметры описываемого в словаре термина, а отсюда обозначена и содержательность самого словарного описания. Иногда для носителя языка бывает достаточно минимальных сведений о слове, оформленных в виде разного рода помет, в то время как для иностранца может быть надлежаше оформить информацию в комплексном виде, где будет представлено полнозначное толкование лексем.

В качестве объекта любого лексикографического описания выступают термины. Термин (от лат. *terminus* – предел, граница) – это слово или сочетание нескольких слов, обладающее специальной сферой употребления. [6] В отличие от общепотребительных слов, они выражают специальные понятия областей науки, техники или искусства. Важнейшим из свойств любого термина является его исключительная смысловая точность. Среди других характеристик терминов также выделяют следующие: систематичность, семантическая ценность, нормативность и краткость; они также способны к образованию производных терминов и использованию в словосочетаниях (сочетаемость).

Особую важность при лексикографическом описании представляет упорядочение этих самых терминов. По мнению А.Э. Карапетьян этот процесс можно разделить на несколько этапов:

- Отбор терминологии по принципу тематической принадлежности, т.е. исключение терминов смежных областей;
- Систематизация понятий данной области знания по категориям и построение классификационных схем понятий; уточнение на основании классификационных схем существующих дефиниций или создание новых;
- Анализ терминологии, который проводится с целью определения её недостатков, позволяет выделить наиболее эффективные способы и модели образования терминов данной терминологии, выявить неудачные формы терминов и определить способы их улучшения или замены;
- Нормализация терминов, которая имеет две стороны – унификацию, направленную на упорядочение содержания терминов, и оптимизацию, имеющую целью выбор оптимальной формы терминов;

- Кодификация полученной терминосистемы, т.е. оформление её в виде нормативного словаря. Её результатом являются стандарты на термины и определения, которые в документации являются обязательными [5, С. 221].

В целом, понятие цифровое искусство довольно сложно без общего представления и знания некоторой современной терминологии. По этой причине ниже представлена подборка самых актуальных на данный момент терминов диджитал арта.

Арт (от англ. *art* – искусство, дизайн; относящийся к искусству, особ. изобразительному) – подразумевает под собой саму работу, рисунок целиком.

Скетч (от англ. *sketch* – эскиз, набросок; зарисовка) – это черновая версия работы, отображающая основные начертания будущего объекта или объектов и сюжета рисунка со вспомогательными небрежными линиями; чаще всего представляет собой предварительную тренировку поз, мимики и расположения объектов относительно друг друга перед чистовым вариантом.

Драфт (от англ. *draft* – проект; черновик) – это быстрый, чаще всего неряшливый вариант скетча, в котором художник обрисовывает общие формы и пропорции будущего рисунка; особый акцент делается на крупных и средних деталях работы, но без детализации.

Референс (от англ. *reference* – рекомендация, эталон) – это некоторое эталонное изображение, которое выступает в качестве вспомогательного образца, чтобы художник мог изучить его перед началом своей работы для более точной передачи идеи и деталей; иными словами, это элементы, которые используют, чтобы достоверно изобразить анатомию, понять объёмы, правильно передать цвет и светотень, чтобы из них впоследствии сложилась целая картина.

Тьюториал (от англ. *tutorial* – учебное пособие, руководство) – это пошаговый урок, показывающий, как что-либо нарисовать.

Лайн (от англ. *line* – линия, контур) – это аккуратный либо черновой, либо чистовой рисунок, созданный без светотеней и цвета.

Безлайн (от англ. *line* – линия, контур) – это аккуратный либо черновой, либо чистовой рисунок, созданный без ободочного контура, в котором объем передан только светотенями и цветом.

Колоринг (от англ. *coloring* – окраска, окрашивание) – это заливка цветом без теней и света.

Детализация (от франц. *détailler* – рассматривать в деталях) – это процесс тщательной проработки рисунка, добавление разных мелких

деталей, которые помогают работе принять более узнаваемый и проработанный вид.

Бэкграунд (от англ. *background* – фон, обстановка) – это добавление на задний план рисунка объектов или иных деталей, которые придают ему контекст и историю.

ВИП (от англ. *WIP, W.I.P., work in progress* – работа в процессе) – это аббревиатура, обозначающая незавершенную работу, выкладываемую с целью показать сам процесс создания.

Полноценка (от слова полный, полноценный) – это тщательно проработанный рисунок, выполненный в цвете, со всеми положенными светотенями и контуром; чаще всего предполагает наличие фона и деталей.

Ватермарка (от англ. *watermark* – водяной знак) – это подпись художника, признающая за ним право авторства на рисунок.

В заключение стоит отметить, что в современном мире высоких технологий и научно-технического прогресса для многих сфер профессиональной деятельности насущной проблемой стало составление терминологических словарей. Все более возрастающий объем терминологической лексики в области цифрового искусства стал нуждаться в систематизации. Ввиду этого представляется необходимым разработать оптимальный подход к лексикографическому описанию специальной лексики.

Список литературы

1. Осипов, Ю.С. Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю.С. Осипов. Москва: Большая российская энциклопедия, 2004. 2017.
2. Дубичинский, В.В. Лексикография русского языка: учеб. пособие / В.В. Дубичинский. Москва: Наука: Флинта, 2008. 432 с.
3. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. 3-е изд., перераб. Москва: Флинта: Наука, 2003.
4. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов / Жеребило Татьяна Васильевна. 5-е изд., испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
5. Карапетьян, А.Э. Вопросы упорядочения и лексикографического описания терминологической танцевальной лексики // Научный журнал КубГАУ, №13(7), 2007.
6. Евгеньева, А.П. Словарь русского языка: [в 4-х т.] / под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

**СЕМАНТИКА ОБЫЧНОСТИ
В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА**

Ю.А. Кузнецова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».

Научный руководитель: Е.П. Максимова – к. филол. наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

***Аннотация:** В данной работе исследуется семантика обычности в русской языковой картине мира с применением Национального корпуса русского языка.*

***Ключевые слова:** концепт, семантическое значение, семантика, контекст, семантическое поле.*

В наше время огромное внимание уделяется исследованию концептов повседневности, нормы, куда входят лексемы обычный, привычный, стандартный и т.д. Существует огромный ряд синонимичных лексем со значением обычности и задача состоит в том, чтобы выявить, как преломляется их семантическое значение под воздействием контекста и сочетания с другими лексемами.

В данной статье будут рассмотрены синонимичные лексемы обычный и привычный в контекстах употребления и то, как языковое окружение влияет на их семантическое значение в контексте. Для исследования были взяты примеры из Национального корпуса русского языка, так как корпусное исследование может способствовать более полному описанию семантики обычности в русской языковой картине мира.

Для начала будут взяты определения данных лексем из толковых словарей. Для лексемы «обычный» толковый словарь Ожегова выдаст следующее определение: «постоянный, привычный» [1, с. 442]. В толковом словаре Ушакова данная лексема объясняется следующим образом: «всегда свойственный, всегдашний, привычный»; «укоренившийся в быту с давних пор, опирающийся на общепринятость и давность употребления (книжн.)» [2, с. 740]. В толковом словаре Дмитриева дается трактовка этой лексемы следующим образом: «Обычным вы называете то, что является привычным для вас, входит в круг ваших повседневных дел, занятий, забот и т.п.» [3]. Все эти формулировки

объединяет то, что в объяснении лексемы «обычный» содержится лексема «привычный. Таким образом, исходя из выше описанного, можно сделать вывод о том, что обычный=привычный.

Объяснение значения привычный в толковом словаре Ожегова дается следующее: «ставший привычкой, обычный»; «известный, хорошо знакомый, такой, к к-му привык»; «привыкший, приучившийся к чему-н. (разг.)» [1, с. 588–589]. В толковом словаре Ушакова дается похожая формулировка: «ставший привычкой, вошедший в привычку, в обыкновение»; «приучивший себя, привыкший к чему-нибудь, имеющий привычку что-нибудь делать» [2, с. 777]. В толковом словаре Дмитриева следующее значение дано: «называя что-либо привычным, вы подразумеваете нечто знакомое, не раз уже испытанное, ставшее обыкновением»; «под привычным вывихом в медицине подразумевается часто повторяющийся при наличии слабых связей вывих сустава»; «под привычным человеком, вы подразумеваете человека хорошо знакомого с каким-то делом (состоянием и т.д.), не испытывающего затруднений при его выполнении»; «говоря о привычном органе (чувстве и т.п.), вы подразумеваете, что данный человеческий орган адаптировался к каким-либо условиям (состоянию и т.п.) и под их воздействием его природные качества усилились»; «называя что-либо привычным, вы подразумеваете что-то обычное, хорошо знакомое, постоянное в данном месте» [3]. Во всех формулировках привычный объясняется через обычный.

Исходя из выше описанного, можно заключить, что обычный = привычный и, наоборот.

Далее было совершено обращение к Национальному корпусу русского языка для того, чтобы выявить частотность употребления данных лексем, их сочетаемость с другими лексическими единицами и то, как влияет контекст употребления на их значение.

Поиск употребления лексемы обычный в единственном числе дал результат в 37 077 вхождений, во множественном числе зафиксировано 12931 вхождение. Результаты употреблений лексемы «привычный» дал результаты в 10823 вхождения в единственном числе и 4123 примера во множественном.

Для того чтобы сравнить сочетаемость лексем обычный и привычный был выполнен лексико-грамматический поиск по сочетаемости с существительными во всех формах и числах.

Самые частотные сочетания у лексемы «обычный»:

- обычный человек – 968 вхождений,

- обычная жизнь – 700 вхождений,
- обычное дело – 603 вхождения,
- обычное время – 450 вхождений,
- обычное место – 448 вхождений,
- обычное явление – 430 вхождений,
- обычный порядок – 422 вхождения,
- обычное условие – 415 вхождений,
- обычное право – 293 вхождения,
- обычный путь – 275 вхождений.

Самые частотные употребления лексемы «привычный» будут даны далее:

- привычное движение – 250 вхождений,
- привычное место – 213 вхождений,
- привычное дело – 175 вхождений,
- привычный жест – 135 вхождений,
- привычное представление – 128 вхождений,
- привычная жизнь – 117 вхождений,
- привычное слово – 109 вхождений,
- привычный образ – 103 вхождения,
- привычная форма – 94 вхождения,
- привычная рука – 89 вхождений.

Было взято 10 самых частотных употреблений у каждой лексемы, исходя из этого, совпадений в сочетаемости было выявлено 3: обычная жизнь и привычная жизнь, обычное дело и привычное дело, обычное место и привычное место. Эти данные нам говорят о том, что все же имеются различия в лексическом окружении этих лексических единиц, несмотря на то, что они являются синонимами, исходя из толкований в словарях.

Для того чтобы выявить как меняется значение лексем, были взяты для анализа 2 сочетания с одинаковой лексемой «жизнь». Для этого был выполнен поиск контекстов с временными рамками 2000–2024 год.

Первое анализируемое сочетание – обычная жизнь. В первом контексте данное сочетание употребляется с негативной коннотацией: « – В смысле? – Людям не нравится их обычная жизнь. Слишком серо» [Андрей Геласимов. Год обмана (2003)]. Таким образом, обычная жизнь в данном случае ассоциируется с серым цветом, что дает понять нам то, что обычная жизнь – скучная жизнь, унылая жизнь, серая жизнь и т.д., то, что как у многих людей, исходя из текста. Соответственно, можно выделить семы «серый», «скучный», «однообразный».

В следующем контексте обычная жизнь представляется тем, что доступно не для всех: «Она продолжала вести обычную жизнь жены миллионера, покупая всякие кофточки и юбочки по тысячи фунтов» [Артем Тарасов. Миллионер (2004)]. Языковое окружение данного сочетания дает понять, что значение данного сочетания приписывается определенной немногочисленной категории людей, в отличие от предыдущего контекста, негативная коннотация здесь отсутствует. Семантика лексемы расширяется семами «стандартный», «стереотипный».

«Обычная жизнь» в этом контексте представляется как среда обитания, характерная для большинства людей, на что указывает еще и предлог места перед самим сочетанием: «В монастыре может он и выживет, но в обычной жизни он будет «задавлен» людьми, которые росли вне церкви» [Кого мы вырастим? (грустные размышления) (форум) (2005–2006)]. Здесь идет сравнение монастыря и обычной жизни, то есть вне монастыря, таким образом, это как будто совершенно разные реалии, в первой реалии хорошо, во второй плохо, негативное созначение в данном выражении прослеживается. Семантический ряд лексемы может быть дополнен семами «суровый», «реальный», «обыденный».

Следующий контекст показывает значение данного выражения как того, что постоянно и происходит всегда: «Аэропорт жил своей обычной жизнью, размеренной мелодичными голосами дикторов» [А.А. Уткин. Дорога в снегопад (2008–2010)]. В отличие от предыдущих контекстов, характеристика обычной жизни приписывается как будто неодушевленному объекту, хоть и понятно, что аэропорт – это и здание, и люди. Семантика лексемы «обычный» дополняется семами «рутинный», «каждодневный», «постоянный».

Значение «обычной жизни» как чего-то естественного от природы показано в данном контексте: «В обычной жизни наш желудок что-то сам по себе варит, сердце гоняет кровь по сосудам, печень фильтрует вредные вещества» [М.С. Аромштам. Мохнатый ребенок (2010)]. «Обычная жизнь» в этом отрывке текста описывается как естественная работа органов живого организма, соответственно, семантический ряд лексемы дополняется семами «естественный», «нормальный».

Если в предыдущих контекстах в окружении выражения «обычная жизнь» находятся глаголы со значением динамики и длительности, то в данном случае в окружении находится глагол прекращения действия: «И окружающий мир мгновенно изменился. Обычная жизнь закончилась. Закончился заурядный рейд, один из многих, после которого можно выпить пива, поесть шашлыка и даже искупаться в еще

холодной, мутной, не очень чистой, но такой желанной донской воде» [Даниил Корецкий. Мечты не ангелы, но... (2011)]. Глагол совершенного времени в прошедшем времени после данного выражения свидетельствует о том, что обычная жизнь – это то, что было в прошлом до какого-то времени или события, которое поменяло все. Следовательно, семантика лексемы расширяется лексемами «прежний», «прошлый», «былой».

Далее будет проанализировано выражение «привычная жизнь» и преломление его значения в контекстах. В первом контексте значение «привычной жизни» показывается как уклад жизни, от которого вынужденно пришлось отказаться: «Но вокруг этой скудельни зарябила россыпь новых могил, одиночных – умирали раненые в бою под башней, умирали старики, вырванные из своей привычной жизни, как деревья из земли, умирали младенцы» [Алексей Иванов. Сердце Пармы (2000)]. Привычная жизнь, в данном случае, это то, что было раньше до определенного момента, об этом свидетельствует ближайшее языковое окружение «вырванные из» и в целом весь отрывок текста, в котором говорится о военных действиях. Также из контекста можно понять, что привычная жизнь – это устоявшийся порядок жизни. Соответственно, семантика лексемы привычный может быть дополнена семами «прошлый», «прежний», «упорядоченный», «устоявшийся».

В следующем контексте показывается значение выражения «привычная жизнь» не как то, что было изначально, а как то, к чему адаптировались вследствие каких-то причин: «Он двадцать пять лет прожил в Заре, куда приехал колымить со строителями, да так и осел, русская жизнь, со всеми ее проводами зимы, пасхами, спасами и рождествами, стала его привычной жизнью, он избавился от того легкого акцента, что вместе с той самой золотой печаткой достался ему от отца, но подспудная вера, если не каждого, то почти каждого русского в Руслане не прижилась» [А.С. Лукьянов. Зубы // «Уральская новь», 2001]. Привычная жизнь, в данном случае описывается через праздники и традиции среды обитания, где находится человек и к которой адаптировался. Следовательно, семантическое значение лексемы дополняется семами «адаптировавшийся», «постоянный», «обыденный».

Следующий контекст указывает на значение данного выражения как того, что не поменяется: «Вероятно было и то, что ничего в привычной жизни не изменится и закупоренный в комнате застой сохранит свои уникальные качества, мертвые здесь навсегда останутся живыми» [О.А. Славникова. Бессмертный. Повесть о Настоящем Человеке (2000-

2001) // «Октябрь» №6, Москва, 2001]. Привычная жизнь, это то, что остается статичным без изменений, в данном контексте, тут не говорится про жизнь человека, тут имеется ввиду неизменная реальность. Таким образом, семантика лексемы дополняется семами «статичный», «неизменный».

Сильно отличное значение от предыдущего проявляется в данном контексте: «Неведомое, как у Кафки, притворившись рутиной, ворвалось в привычную жизнь, изменив прежний мир навсегда» [Игорь Сухих. Однажды была земля // «Звезда», 2002]. В данном случае, привычная жизнь представляется устойчивым, рутинным порядком жизни, в который привнесли изменения. Соответственно, семантическое значение дополняется семами «устойчивый», «налаженный», «рутинный».

Исходя из выше описанного, можно сделать вывод о том, что семантическое значение лексем «обычный» и «привычный» может преломляться в русской языковой картине мира под воздействием как сочетаемости с определенными лексемами, так и самого контекста. Семантика лексемы «обычный» дополняется семами: скучный, серый, унылый, повседневный, каждодневный, рутинный, постоянный, суровый, реальный, обыденный, естественный, нормальный, стандартный, стереотипный, прежний, прошлый, былой. Семантическое значение слова привычный дополняется семами: прошлый, прежний, упорядоченный, устоявшийся, адаптировавшийся, постоянный, обыденный, статичный, неизменный, налаженный. Также можно отметить, что семантическое поле лексемы обычный больше из-за наличия негативной коннотации. Семантическое поле обеих лексем может быть расширено вследствие появления других контекстов и сочетаний с другими лексемами.

Список литературы:

1. Ожегов, С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Москва: А ТЕМП, 2006. 944 с.
2. Ушаков, Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180 000 слов и словосочетаний. / Д.Н. Ушаков. Москва: Альта-Принт [и др.], 2008. 1239 с.
3. Толковый словарь русского языка Дмитриева. Д. В. Дмитриев [текст: электронный] // Академик. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/dmitriev/> (дата обращения 15.04. 2024)
4. Национальный корпус русского языка. 2003–2024 [сайт]. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения 15.04.2023).

**ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ РОССИЙСКИХ
ЦЕННОСТЕЙ В ИДИОЛЕКТЕ А.П. ЧЕХОВА
(на примере понятия «вера»)**

*П.А. Матюшкина, студентка 2 курса бакалавриата направления «Филология», профиль «Преподавание филологических дисциплин».
Научный руководитель: И.В. Гладилина – к. филол. н., доц., зав. русского языка.*

***Аннотация:** в данной статье рассматривается понятие «вера» через синтагматические отношения в языке великого русского писателя Антона Павловича Чехова и проводится анализ выявленных особенностей.*

***Ключевые слова:** вера, синтагматика, А.П.Чехов, ассоциативный ряд, правда, диалект, языковая картина мира*

Традиционные ценности всегда были, есть и будут. У каждой страны они воплощаются по-своему, мы же хотим акцентировать внимание на ценности нашей страны, а именно на понятие «вера» и конкретно его воплощение в диалекте Антона Павловича Чехова.

Для начала мы хотим осветить научный труд, который связан с нашей темой. Л.Б. Савенкова приходит к выводу о важности веры для Антона Павловича Чехова и приводит следующий аргумент: по словам исследовательницы, данный концепт объективируется в текстах писателя очень активно и разнообразно. Исследователь проводит очень сложную работу и рассматривает словообразовательное гнездо, приводя числовые результаты: употребление слова-маркера вера (124), глаголов верить (1562), веровать (113) и других слов, входящих в словообразовательное гнездо верить (2280), число текстовых фрагментов с лексемами с корнем вер- превышает 4000 [1].

Л.Б. Савенкова, рассматривая семантические признаки концепта «вера», приходит к идее о том, что вера в понимании автора – состояние эмоционального сознания, противопоставляемое уму как инструменту анализа действительности.

Мы будем акцентировать свое внимание на синтагматических отношениях понятия «вера». Так, синтагматика трактуется как аспект исследования языка, который предполагает изучение правил сочетаемости языковых единиц и их реализацию в речи [2]. Описание синтаг-

матики, на наш взгляд, является важным аспектом определения лексического значения, так как слово – это основная языковая единица, которая обладает семантико-синтаксической значимостью, возникающей на основе отдельных значений слов при их сочетаниях в линейном ряду. В нашем случае благодаря синтагматике мы сможем понять отношение Антона Павловича Чехова к понятию «вера».

Для начала стоит определиться со значением слова «вера», так как в языке писателя данное понятие встречается в двух значениях: во-первых, вера – это убежденность, глубокая уверенность в чем-нибудь или в ком-нибудь (например, вера в себя), во-вторых, вера – это убежденность в существовании высших божественных сил [3]. Нас интересует второе значение этого слова, ведь, как известно, отношение Чехова к «вере» было достаточно интересным и не самым очевидным, поэтому мы постараемся увидеть выражение «веры» в идиолекте писателя.

Мы выявили глаголы, которые чаще всего употребляются с понятием «вера» в идиолекте писателя:

искать: *Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста* («Три сестры» А.П. Чехов)

менять: *Легкость, с какою евреи меняют веру, многие оправдывают равнодушием.* («Дневники» А.П.Чехов)

колебать: *интеллигентный человек имеет право не верить в сверхъестественное, но он обязан скрывать это свое неверие, чтобы не производить соблазна и не колебать в людях веры; без веры нет идеализма* («Три года» А.П.Чехов)

тяготеть: *Он тяготел к старой вере и постоянно принимал у себя старообрядческих архиереев и попов, хотя был крещен и венчан, и жену свою похоронил по обряду православной церкви* («Бабы царство» А.П.Чехов)

потерять: *Ослабевши с годами, потеряв веру в свои ноги, он бежит уже куда-нибудь поближе* («Остров Сахалин» А.П.Чехов)

обратить: – *Мы никогда не споемся и обратит меня в свою веру вам не удастся, – говорил Иван Дмитрич с раздражением* («Палата № 6» А.П.Чехов)

переменить: *С того времени, как она переменяла веру, отец и мать знать ее не хотят, прокляли* («Иванов» А.П.Чехов)

отнять:

Отнял он у меня и веру, злодей мой! («Иванов» А.П.Чехов)

Выявив наиболее частотные глаголы с понятием «вера», мы можем сделать вывод, что данные предикаты возможно разделить на две группы по смыслу:

- 1) глаголы «искать», «тяготеть», которые имеют положительную коннотацию и отсылают нас к позитивным трактовкам «веры»;
- 2) глаголы «потерять», «колебать», «отнять», которые, напротив, показывают обратную сторону данного понятия.

Уже на данном этапе мы видим, что чеховское видение «веры» в языковом плане противоречиво, имеет разные стороны восприятия. Автор уже на уровне предикатов показывает многоплановость данного понятия, показывая свое отношение к религии. На таком синтагматическом уровне мы можем дать условное определение рассматриваемому понятию: вера – это то, что можно обрести и что можно потерять. Напомним, что мы разбираем веру как уверенность в существовании высших сил. Нашу позицию могут подтвердить слова Чехова: “Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать её места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своей совестью...” [4]

Следующим пунктом в анализе синтагматики стали определения, которыми Чехов характеризует понятие «вера»:

наивная:

и он (тогда его звали Павлушей) ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно. («Архиерей» А.П.Чехов)

старая:

Бабка Авдотья, которая построила постоялый двор, была старой веры, ее же сын и оба внука (отцы Матвея и Якова) ходили в православную церковь, принимали у себя духовенство и новым образом молились с таким же благоговением, как старым («Убийство» А.П.Чехов)

странная:

Эта странная вера воспитывалась в людях поколениями, и начало ее теряется в тумане того доброго старого времени («Остров Сахалин» А.П.Чехов)

Заметим, что Чехов использует очень интересные прилагательные для определения понятия «вера». Они в большинстве своем носят абстрактный характер, из-за чего «вера» в идиолекте автора выглядит чем-то таинственным и непостижимым. Обращая свое внимание на контекст, мы приходим к выводу, что «вера» в связи с прилагательными воплощается у Чехова как нечто появившееся давно, удивительное, не-

понятое и, главное, что-то натуральное, естественное, так как именно в данном значении мы можем рассмотреть лексему «наивный».

Далее мы хотим акцентировать наше внимание на ассоциативном поле понятия «вера», в котором мы увидим следующие слова: Бог, правда, нравственность, праведность. Теперь стоит проследить частотность употребления приведенных лексем в текстах А.П.Чехова.

Слово «Бог» в тексте писателя встречается достаточно часто: около 1547 примеров употребления встречается в творчестве (для сравнения: понятие «вера» встречается всего 190 раз). Лексема «правда» встречается у А.П.Чехова около 388 раз, «нравственность» – 33 раза, «праведность» – 1 раз. Собрав такую статистику тематического поля, мы понимаем, что наиболее частоты употребления слов «правда» и «Бог» в контексте понятия «вера». Это позволяет нам прийти к следующему умозаключению: вера на языковом ассоциативном уровне Чехова напрямую связана с высшими силами и отражает своего рода реальные факты, истину.

Таким образом, благодаря анализу языковых характеристик мы можем сделать вывод: вера для Антона Павловича Чехова уже на синтагматическом уровне представляется чем-то двуплановым. Во-первых, с точки зрения глагольной характеристики, вера – это то, что человек будет искать всю свою жизнь, и не факт, что он ее найдет или не потеряет каким-либо путем. Во-вторых, по рассмотренным прилагательным мы понимаем, что вера – это «странная» естественность, которая находится в жизнь людей долгое время. Если совместить полученные определения и ассоциативное поле, то мы можем выразить предположение по поводу истинного отношения А.П.Чехова к «вере»: для писателя «вера» – это не соответствующая ожиданиям естественность, божественная правда, которую человек будет искать всю жизнь, впоследствии оберегая ее от внешних воздействий.

Закончить мы бы хотели важным изречением Чехова: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно не знает ничего или очень мало»

Список литературы

1. Савенкова, Л.Б. «Способность духа» или состояние человеческого сознания? (о чеховском восприятии веры) // Практики и интерпретации. № 1. 2016. С. 164–178 с.

2. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 300 с.
3. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова ; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Азъ, 1994. 907, [1] с.
4. Пруайар, Жаклин де. Антон Чехов и Библия // Чеховиана: сб. статей [Чехов: взгляд из XXI века]. Москва: Наука, 2011. С. 95–100.
5. Исследование проведено на материале текстов Национального корпуса русского языка guscorpora.ru.

ОТРАЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЧЕЛОВЕКА В ФРАЗЕОЛОГИИ ТВЕРСКИХ ГОВОРОВ

С.А. Николаева, студентка 4 курса направления «Филология».

Научный руководитель: Л.Н. Новикова – к. филол. н., доц. кафедры русского языка.

***Аннотация:** в данной статье опубликованы результаты семантического анализа фразеологических единиц тверских говоров, зафиксированных в словаре «Селигер: материалы по русской диалектологии».*

***Ключевые слова:** тверские говоры, диалектный язык, семантический анализ, фразеологические единицы, фразеосемантика, концептосферы, концепт.*

Русская фразеология является одним из основных образных средств языка, в которых наиболее ярко проявляется национально-культурное своеобразие нашего народа.

Воплощённые в ней образы могут носить как универсальный, общечеловеческий характер, так и национально-специфический, обусловленный мифологическими, религиозными представлениями нации, социально-историческим, духовно-нравственным опытом народа.

Подчёркивая важность и своеобразие фразеологических единиц русской речи, современные исследователи с интересом обращаются к изучению такого её уникального компонента, как диалектный язык и диалектная фразеология.

В данной работе, целью которой является семантический анализ фразеологических единиц диалектного языка, собранных в словаре «Селигер: материалы по русской диалектологии», мы решили обратить внимание на фразеологию как объект описания культурно-национальных коннотаций, позволяющий выявить отношение жителей Тверской области ко внешним и физическим особенностям человека.

Из шести сборников словаря нами были отобраны 33 единицы, наиболее ярко отражающие фразеосемантику ‘физических качеств’ человека.

В ходе работы нами были выполнены следующие задачи: отбор материала; разделение групп фразеоединиц на 1) описывающие качества и 2) действия, связанные с их возникновением, с последующей дифференциацией на тематические подгруппы по частотности значений описываемых единиц; характеристика семантической структуры фразеоединиц, обнаружение в образе фразеологизмов их культурно-национальных коннотаций; раскрытие культурно значимого кода в компонентной структуре фразеологических единиц (антропного, т.е. собственно человеческого, вещного, телесного, зооморфного, растительного (фитоморфного), природно-ландшафтного, духовного и/или религиозно-антропоморфного, временного, пространственного и др.); обнаружение в сигнификате фразеоединиц коннотативных сем (оценочности, эмотивности, экспрессивности и др.) и выявление их взаимосвязи с категориями менталитета.

В итоге из отобранного нами массива большая часть фразеологизмов описывает физические качества человека, чаще всего выполняя в контексте адъективную функцию, и меньшая часть единиц называет действия, порождающие эти качества. Такие фразеологизмы являются глагольными.

При детальном рассмотрении данных единиц оказалось возможным дифференцировать их на 5 основных тематических подгрупп, в которых примеры порой относятся разом к нескольким смежным подгруппам:

Телосложение, физическая форма – 8 примеров;

- Состояние здоровья (крепкое здоровье или есть изъяны, инвалидность) – 14 примеров;
- Наличие/отсутствие физической силы – 7 примеров;
- Наличие/отсутствие внешней привлекательности – 4 примера;
- Значимые детали внешности (положение глаз, структура волос, заметные изъяны) – 4 примера.

Внутри некоторых подгрупп нам также удалось выявить семантические оппозиции, такие как: высокий – низкий, худой – толстый, силь-

ный – слабый, здоровый – больной, имеющий инвалидность, прекрасный – безобразный.

Перейдя непосредственно к анализу, приведём самые яркие примеры из выделенных подгрупп.

Телосложение, физическая форма

Высокий – низкий

Доста́нь воробушка. ‘О том, кто высокого роста’. *Они-то такие высокие, доста́нь воробушка.* Ост. Коковкино [1, с. 38].

Довоённый вы́пуск. ‘О хилом, низкорослом, физически не развитом человеке’. *Пёрышкин этот – метр с шапкой, довоённый вы́пуск: тридцать восемь ему; мы так говорим, если мужик маленький, меньше ста пятидесяти.* Ост. Сосница [2, с. 153].

Бог уби́л ро́стом. ‘О человеке очень маленького роста’. *Сейчас вошла в былиночку, как бог уби́л ро́стом.* Ост. Городец [2, с. 49].

Толстый – худой

Пу́зо распусти́ть. ‘Растолстеть’. *Так вот у нас говорят-то: «Чего пу́зо распусти́л?» Ну, это когда кто много если ест или раздался.* Фир. Жабны [3, с. 200].

Как сме́рть живи́я. ‘Об исхудавшем человеке’. *Как сме́рть живи́я ходит, как смерть каратынская Лёша наш, а был девяносто килограмм.* Фир. Хриплы [4, с. 121].

Состояние здоровья (крепкое здоровье или есть изъяны, инвалидность)

Здоровый – больной, имеющий инвалидность

Как сыр с молоко́м. ‘О здоровом, крепком человеке; кровь с молоком’. *Баба она была – как сыр с молоко́м, морда така зарудевши.* Ост. Городец [5, с. 6].

Конь конём. ‘В хорошей физической форме, здоров, здорова’. *Всё была конь конём, а тут сдала.* Ост. Алексеевское [5, с. 93].

Криво́й да же́лтый. ‘Совсем слабый, больной’. *Всего было здесь. Никто не отстроит. Кто отстроит, когда остался криво́й да же́лтый.* Ост. (?) [5, с. 136-137].

Под кривину́. ‘О кособоком, хромоногом или кривоногом человеке, животном’. *Под кривину́ Петина жёнка – одна нога короче.* Андреап. Любино [5, с. 136].

Наличие/отсутствие физической силы

Сильный – слабый

Желе́зо в остове́. ‘О большом, крепком, сильном человеке’. *Вот, собака, какой здоровущий – желе́зо-то в остове́!* Ост. Городец [2, с. 81].

Дым идёт. ‘О старом, немощном человеке’. *Мой мужик был контуженный, потом дым от него шел.* Ост. Белка [1, с. 59].

Наличие/отсутствие внешней привлекательности

Прекрасный – безобразный

Как кúрочка рябáя. ‘О красивой девушке’. *Хахлушка ты, как эта кúрочка рябáя, хароша дефка-та.* Ост. Белка [6, с. 118].

Как стату́й огородный. ‘О некрасивом человеке; как пугало’. *Я плохо выхожу на фотокарточках, как стату́й огородный.* Ост. Шеш [4, с. 202].

Стату́й леба́стряный. ‘Очень страшный, уродливый человек’. *Так в патимашках и танцуют. Свет выключат, сповидишь, там стату́й леба́стряный.* Ост. Белка [5, с. 193].

Значимые детали внешности (положение глаз, структура волос, заметные изъяны)

Как сковоро́дники. ‘О длинных тонких ногах. Мужики меньше вываливши ходят, а бабы сильно’. *Ходят, благо ляхи толстые, а если тонкие, так как сковоро́дники.* Ост. Рвеницы [4, с. 89].

Три волоска́ на семь пробо́ров. ‘Мало волос на голове’. *Три волоска́ на семь пробо́ров у неё, а причёску делает.* Тороп. Мещени [3, с. 153].

Как мы можем заметить, относительно физических качеств человека наиболее ярко в сознании диалектоносителя отражены 3 концепта: здоровье, сила и красота.

Охарактеризуем структуру некоторых выбранных единиц внутри этих концептов.

Концепт ‘здоровье’.

Как сыр с молоко́м. ‘О здоровом, крепком человеке; кровь с молоком’. *Баба она была – как сыр с молоко́м, морда така зарудевши.* Ост. Городец [5, с. 6].

Данный фразеологизм представляет собой вечное сравнение с союзом *как*. Компоненты ‘сыр’ и ‘молоко’ относятся к вещественному коду культуры. Фразеологическое выражение имеет аналог в литературном языке, где *сыр* заменяется на *кровь*. Таким образом, данное выражение гиперболизируется, ведь сыр – это уже молочный продукт.

Фразеологизм выполняет оценочную функцию.

Конь конём. ‘В хорошей физической форме, здоров, здорова’. *Всё была конь конём, а тут сдала.* Ост. Алексеевское [5, с. 93].

Данный фразеологизм представляет собой зооморфную метафору. Компонент ‘конь’ повторяется дважды в разных падежных формах и относится к зооморфному коду культуры. За счёт такого повтора данное фразеологическое сочетание гиперболизируется.

В литературном языке можно найти примеры зооморфных сравнений с тем же или другим компонентом, также относящимся к зооморфному коду культуры. Например, **здоров как конь/лошадь/бык**.

Фразеологизм выполняет оценочную функцию.

Концепт ‘сила’.

Желёзо в остове. ‘О большом, крепком, сильном человеке’. *Вот, собака, какой здоровущий – желёзо-то в остове!* Ост. Городец [2, с. 81].

Данный фразеологизм является вещной метафорой. Компоненты ‘железо’ и ‘остов’ относятся к вещественному коду культуры.

Выражение также выполняет оценочную функцию.

Концепт ‘красота’.

Как курочка рябая. ‘О красивой девушке’. *Хахлушка ты, как эта курочка рябая, хороша дефка-та.* Ост. Белка [6, с. 118].

Это выражение является зооморфным сравнением с союзом *как*. Компонент ‘курочка’ относится к зооморфному коду культуры. Примечательно, что в таком обороте с оценочной функцией для характеристики привлекательной девушки использовано именно слово *курица* в уменьшительно-ласкательной форме, хотя чаще всего оно употребляется по отношению к человеку с целью оскорбить, задеть чувства. Вероятно, это связано с тем, что диалектоносители относятся к курице, как к кормилице, домашнему животному, несущему пользу, и потому не могут называть ею плохого или непривлекательного человека. А компонент ‘рябая’ указывает на пёстрый окрас курицы, делающий её красивой.

Среди 3 этих концептов наиболее значимым и волнующим сознание диалектоносителей оказался концепт ‘**здоровье**’, т.к. именно к этой подгруппе относится большее количество отобранных нами фразеологизмов. Именно **здоровье** как концепт является центром всей группы фразеологизмов, объединённых семантикой физических качеств, так как от его состояния зависят и физическая форма, и наличие/отсутствие физической силы, и красота, и отдельные детали внешнего облика человека. Кроме того, **здоровье** неразрывно связано с трудом, который также является основной ценностью как русского менталитета в целом, так и картины мира жителей района озера Селигер.

Таким образом, обращение к фразеологии тверских говоров обусловлено стремлением прикоснуться к сокровищнице традиционной народной культуры Тверской области. В рассмотренных фразеологических единицах тверских говоров наблюдается богатый национально-культурный пласт, отражающий воззрения диалектоносителей, их представления о других людях. Важно понять, что фразеологическая

система формируется столетиями, и это пласт лексической системы, который содержит основные ценности духовной жизни народа, традиционной духовной культуры человека, поскольку в этой системе фиксируется то, что наиболее важно для жизни человека.

Список литературы:

1. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А.С. Герда. Вып. 2. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2004. 188 с.
2. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А.С. Герда. Вып. 1. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2003. 216 с.
3. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А. С. Герда. Вып. 5. Санкт-Петербург: Изд-во Филологического факультета СПбГУ, 2013. 231 с.
4. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А.С. Герда. Вып. 7. Санкт-Петербург: Изд-во Нестор-История, 2017. 392 с.
5. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А.С. Герда. Вып. 3. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2007. 333 с.
6. Селигер – Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А.С. Герда. Вып. 6. Тверь: Изд-во ТвГУ, 2014. 128 с.

Сокращения:

Андреап. Любино – Андреапольский район Тверской области, Любино.

Ост. Алексеевское – Осташковский район Тверской области, Алексеевское.

Ост. Белка – Осташковский район Тверской области, Белка.

Ост. Городец – Осташковский район Тверской области, Городец.

Ост. Коковкино – Осташковский район Тверской области, Коковкино.

Ост. Рвеницы – Осташковский район Тверской области, Рвеницы.

Ост. Сосница – Осташковский район Тверской области, Сосница.

Ост. Шеш – Осташковский район Тверской области, Шеш.

Тороп. Мещени – Торопецкий район Тверской области, Мещени.

Фир. Жабны – Фировский район Тверской области, Жабны.

Фир. Хриплы – Фировский район Тверской области, Хриплы.

**БЕЗЛИЧНЫЕ ВОЗВРАТНЫЕ КОНСТРУКЦИИ
И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

О.С. Поликарпова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Теория языка».

Научный руководитель: К.Л. Розова – к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: В статье рассматриваются особенности категории безличности в русском языке. Отмечается широкий диапазон значений и разнообразие синтаксических конструкций безличных предложений, реализующих данную категорию. В рамках структурно-семантического подхода выделяются типы безличных конструкций с возвратными глаголами. Приводятся эквиваленты реализации данных значений в английском языке.

Ключевые слова: категория безличности, безличные возвратные конструкции, структурно-семантический подход, типы безличных предложений с возвратным глаголом.

Безличные конструкции играют важную роль в глагольной системе русского языка. В силу своей особой грамматической и лексической структуры они часто становятся предметом лингвистических исследований. Однако, несмотря на значительное количество работ, посвященных этому типу предложений, остается много спорных вопросов, касающихся их сущности, классификации, морфологической и семантической интерпретации. В нашей работе мы постараемся выявить семантические особенности русских глагольных безличных конструкций в их сопоставлении с эквивалентами в английском языке.

Безличные конструкции передают действия или состояния, которые не зависят от их производителя или носителя признака [1]. На уровне семантики они характеризуются отсутствием активного субъекта и выражают категорию безличности [2]. Единое грамматическое значение безличности реализуется в них разными морфологическими и синтаксическими конструкциями. На уровне синтаксиса сохраняется принцип односоставности, т.е. отсутствие подлежащего.

В этом плане языковые системы русского и английского языка существенно различаются. Эквивалентом безличных предложений рус-

ского языка являются английские impersonal sentences, особенностью которых считается обязательное синтаксическое присутствие подлежащего «даже в тех случаях, когда предложение является безличным по смыслу. Грамматически безличных предложений в английском языке нет. Однако сама категория безличности есть и в русском и английском языках» [3, с. 24].

В русском языке, опираясь на выраженность предиката, традиционно выделяют как минимум пять видов безличных предложений [4]:

1) предложения с абсолютно безличным глаголом (Светает. Смеркалось),

2) предложения с личным глаголом в безличном употреблении (Пахнет хлебом. Мне больше не хочется гулять),

3) отрицательные предложения с предикатом нет (Его еще нет дома),

4) предложения с безлично предикативными словами (Было очень холодно и темно),

5) предложения с причастными формами на -но, -то (В комнате накурено. Заперто).

Прежде всего нас интересуют предложения первого и второго типа, где категория безличности выражается глаголами. Для дальнейшего изучения остановимся на возвратных глаголах, т.е. тех, которые содержат маркер возвратности постфикс *-ся*.

Как мы заметили ранее, возвратными глаголами, выражающими категорию безличности, могут выступать как абсолютно безличные глаголы, так и личные глаголы в безличном употреблении. Они образуются путем присоединения постфикса *-ся* к бесприставочным и приставочным непереходным основам. Так постфикс *-ся* придает значение состояния, не зависящего от воли лица, которому оно приписывается [5]. В результате чего глаголы утрачивают личный характер и развивают безличное значение, например, думать – думается. Однако к безличному употреблению способны только личные глаголы, обладающие способностью обозначать самостоятельное, не зависимое от деятеля действие, процесс или состояние [4]. Так присутствие / отсутствие волевого источника является главным фактором в возможности образования безличных возвратных глаголов.

Многие лингвисты, изучавшие проблему категории безличности в русском языке, в рамках семантического подхода предлагали свои классификации безличных предложений, отличающихся как подходами, например, систематизация на основе лексических значений глаголов (Е.М. Галкина-Федорук), так и степенью подробностью рассматри-

ваемых значений (Степанов Ю.С., Петров А.В., Лукина С.Л. и др.). В научной литературе классификации конкретно безличных конструкций с возвратными глаголами мы не обнаружили. Обозначенное ранее выделение семантических групп по значениям глаголов представляется нам недостаточно исчерпывающим, поскольку значение глагола может меняться в зависимости от ситуации и контекста его употребления. Для нашего же исследования не столько важно все

Стоит отметить, что мы рассматриваем бесприставочные возвратные глаголы, поскольку одновременное добавление приставки и постфикса -ся может приводить к реализации совершенно иного значения, а это является отдельной темой для дальнейшего изучения.

Проанализировав классификацию безличных структур Сопуновой С.Г. [4], типологию безличных предложений по наличию и способу выражения субъектного компонента Распопова И.П. [6] и систему структурно-семантических вариантов русского безличного предложения Петрова А.В. [7], мы говорим о следующих структурно-семантических типах безличных предложений с возвратным глаголом в русском языке:

1) бессубъектные, образованные в результате «редукции» подлежащего. Этот тип образуют глаголы состояния и выражают состояние природы. Входящий в эту группу возвратный глагол «смеркаться» является абсолютно безличным и относится к разряду отложительных (*reflexiva tantum*), т.е. не имеет формы без *ся*. Бессубъектная конструкция с ним Уже смеркается может переводиться на английский как *It is getting dark*, где в роли подлежащего выступает личное местоимение *it*, употребляющееся для указания на неопределенные или неодушевленные объекты. Несмотря на синтаксическую двусоставность, категория безличности все же сохраняется [8]. Субъектом в таких предложениях является «не конкретный предмет, а ситуация, стечение обстоятельств» [9: 141]. Также мы видим, что в русском постфикс -ся добавляет сему процессуальности, поскольку действие, отвлеченное от деятеля, превращается в процесс [4]. Перевод этой фразы на английский конструкцией Present Continuous сохраняет эту сему.

2) локативно-субъектные, где носителем предикативного признака выступает определенное пространство, «испытывающее» некое состояние, например, В носу чешется. При переводе на английский мы замечаем грамматическую трансформацию локативной группы (в носу) в подлежащее *My nose itches*.

3) дативно-субъектный тип реализует значение психофизического состояния субъекта-лица. Он образуется на основе возвратных глаголов состояния (читается, думается, снится и др.) и характеризуется выраженным пассивным субъектом. Такая «пассивизация» обеспечивается трансформацией структуры предложения путем замены подлежащего дополнением в форме дательного падежа, например, Он плохо спит (активная конструкция) – Ему плохо спится (пассивная). Следовательно, с точки зрения семантики субъект дативно-безличной конструкции не проявляет активности, им управляют неведомые силы, которые формируют его состояние «как вне самого субъекта, так и внутри его» [7, с. 36]. В английском языке эта особенность не сохраняется, и конструкция Мне не верится переводится с активным субъектом I соответственно как *I can't believe it* или *I find it hard to believe*. Передаваемое при этом глаголом в безличной форме значение ментального состояния субъекта сохраняется.

Исключение из предложения объекта, выраженного дательным падежом, не влияет на выраженность подлежащего в английском: Как живется? *How are you getting on?*

4) безлично-результативные конструкции показывают отношение говорящего к ситуации, сложившейся в результате определенных действий, не зависящих от него, т.е. к сформировавшемуся результативному состоянию. При переводе происходит та же грамматическая трансформация, что и в других типах, добавление подлежащего: Получилось не очень дипломатично. – *It wasn't very diplomatic.*

5) инструментально-субъектные (субъектно-агентивные) выражают оценку ситуации и образуются в результате замены подлежащего дополнением в форме творительного падежа Учеба не ладится – С учебой не ладится. разнообразие значений безличных возвратных конструкций, сколько их морфологическая и синтаксическая оформленность, поэтому для выявления особенностей безличных конструкций и определения способов их передачи в переводе на английский язык мы обратимся к применению структурно-семантического подхода.

Кроме этого они выражают модальность возможности/невозможности: Законом запрещается использовать несовершеннолетних для выполнения опасных работ. В английских эквивалентах этих предложений подлежащее возвращается на свое место – *The law prohibits children from performing hazardous labor.*

6) безлично-генитивные формируются при помощи глаголов, имеющих сему количественности (прибавилось, убавилось, набилось, набралось и др.), и заменой подлежащего на дополнение в форме родительного падежа. Предложения этого типа могут обозначать:

- состояние субъекта, связанное с какими-либо количественными изменениями: Когда бросил курить, на первое время сил прибавилось. – *When I stopped smoking for the first time it increased my strength.*

Тогда бы и сил у меня прибавилось вдвойне. – *My strength had doubled as well.*

- модальные отношения необходимости: На это понадобится три дня. – *It'll take three days.*

Добавление к глаголу отрицательной частицы «не» в рамках этой структуры приводит к реализации значения отсутствия чего-либо: Книга не оказалось на месте. – *The book was not there.*

7) безлично-модальные предложения, которые строятся по схеме «глагол модального значения + инфинитив». Такие модальные конструкции используются для совмещения семантики безличности с модальной семантикой, выражающей различные отношения между отстраненным субъектом и действием [7]. Модальные отношения к действию делятся на следующие типы:

а) модальность желания: Бывает, что хочется почитать определенную книгу. – *Sometimes, you want to read a certain book.*

б) модальность возможности: Курить запрещается во всех поездах и на всех вокзалах. – *Smoking is prohibited within all trains and stations.*

в) модальность необходимости (годиться, довестись, понадобится): Столько же времени понадобится передать документы работодателю. – *The same amount of time will be required for the transfer of documents to the employer.*

8) контактно-относительные конструкции, выражающие ментальное или эмоциональное отношение к тому, что описывается в изъяснительной придаточной части. Формируется глаголами кажется, считается: Мне кажется, что вместе они чувствуют себя в безопасности. – *It seems to me that they feel safe being together.*

На основании приведенной классификации можно выявить наиболее частотные значения, передаваемые безличными предложениями с возвратными глаголами, среди которых: состояние природы, психофизическое состояние человека, модальные значения, отношение говорящего к фактам действительности и т.п. Таким образом, в русском языке семантический диапазон безличных предложений широк и разнообразен. В основе его лежат такие характеристики как отсутствие или неактивность субъекта, независимость действия или состояния от воли человека. Категория безличности может передаваться разными синтак-

сическими конструкциями, сохраняя при этом принцип односоставности. Обилие их в языке, а также помещение имени лица в синтаксически зависимые позиции, характеризует, по мнению Арутюновой Н.Д., синтаксическую специфику русского языка [1].

В английском же категория безличности полностью сохраняется только при передаче значения состояния природы. Это связано с тем, что человек никак не может повлиять на явления природы. Что касается предложений с пассивным субъектом, они все претерпевают следующую грамматическую трансформацию в английском: обязательное добавление подлежащего либо в виде личного местоимения *it* или *you* либо в результате преобразования второстепенных членов предложения.

Таким образом, синтаксическая оформленность категории безличности, неактивность субъекта, неопределенность, независимость действия или состояния в семантике русских безличных предложений и ее отсутствие как таковой в английском наталкивает на мысль, что в ней скрывается особая «русская душа». В подтверждение этому высказалась Захарова Г.П., что «русские безличные предложения представляют собой особый способ концептуализации действительности, особый «субъективный образ объективного мира»: они отображают внеязыковые положения дел как акцентированно произвольные, спонтанные, каузальные, не поддающиеся сознательному воздействию и контролю» [10, с. 3].

Поэтому необходимо подойти к этой категории с этнолингвистической точки зрения и рассматривать ее как специфическую особенность русского языка, связанную с менталитетом, национальным видением мира.

Список литературы

1. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1999. I–XII. 896 с.
2. Цветкова, В.В. Категорияльная характеристика безличных предложений // Актуальные вопросы филологических наук: материалы I Междунар. науч. конф. Чита: Издательство Молодой ученый, 2011. С. 139–141.
3. Аполлова, М.А. О системном подходе к языку // Тетради переводчика. 1973. № 10. С. 14–29.
4. Сопунова, С.Г. О национально-культурной специфике русских безличных предложений (с позиций структурно-семантического подхода к русскому языку как средству общения) / С.Г. Сопунова, Н.А. Тимофеева, К.В. Хабарова // Наука. Искусство. Культура, 2017. № 3 (15) 183 с.

5. Березин, В.М. Изучение односоставных предложений // Русский язык в школе, 1947. № 3. С. 42–51.
6. Распопов, И.П. Строение простого предложения в современном русском языке. Москва: Просвещение, 1970. 191 с.
7. Петров, А.В. Система безличных предложений в современном русском языке. Москва: Флинта, 2014. 162 с.
8. Зажаева, А.А. Безличные предложения в переводе на английский и русский языки (на материале англоязычных и русскоязычных художественных текстов) / А.А. Зажаева, Л. К. Ланцова // Иностранные языки: проблемы преподавания и риски коммуникации. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2021. С. 66–73.
9. Смирницкий А.Н. Синтаксис английского языка. Москва, 1957.
10. Захарова, Г.П. Семантика безличных предложений: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2004. 28 с.

СЛЕНГ ИТ-СПЕЦИАЛИСТОВ КАК ИСТОЧНИК АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

М.С. Праздникова, 1 курс магистратуры, программа «Теория языка и языковые технологии». Научный руководитель: Е.П. Максимова – к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

***Аннотация:** В данной статье рассматривается функционирование англицизмов из сленга ИТ-специалистов в общепрофессиональной сфере. Устанавливается, как меняется их значение при выходе за пределы области информационных технологий. Также рассматриваются семантические изменения, преобладающие в обратном процессе – пополнении ИТ-сленга единицами общепрофессионального субкода. Определяются словообразовательные модели и виды частеречных изменений, наиболее характерные для лексем английского происхождения в ИТ-сленге. В исследовании используются метод анализа словарных дефиниций, метод подсчета, а также элементы морфемного анализа.*

Ключевые слова: сленг, субкод, IT-сленг, общепрофессиональный субкод, англицизмы, заимствование, сохранение значения, расширение значения, транскрибирование.

В настоящий момент IT-технологии проникают во все сферы жизни, становятся неотъемлемой частью всех видов профессиональной деятельности общества и постоянно используются для выполнения повседневных задач. Вследствие этого у многих явлений появляются новые обозначения из сленга IT-специалистов. В сфере IT, как и в современном русском языке в целом, начиная с конца XX в. появляется всё больше и больше англицизмов – единиц, образованных от слов английского языка. Носители русского языка сильно тяготеют к их употреблению и постоянно используют их даже в тех случаях, когда у понятия есть точное наименование, давно устоявшееся в русском языке. Этим обусловлена актуальность нашей работы.

Язык – необходимое условие всех видов общественной деятельности. Каждый общественный процесс становится возможен благодаря языку. Способ использования языка варьируется от одной сферы общественной деятельности к другой. Это связано с тем, что каждая такая область (наука, политика, религия и др.) имеет дело с определенным фрагментом реальности. К нему привязаны темы текстов, порождаемых во время этой деятельности. Кроме того, внутри каждой сферы деятельности в коммуникативных актах есть главная цель, которой подчинены все остальные коммуникативные задачи. В пределах одной сферы эта цель одинакова для всех текстов. Так, цель научных текстов – передать информацию, художественных – показать личность автора и вызвать у читателей определенные эмоции. Документы и тексты законов в большей степени направлены на передачу информации, а передачи в СМИ, выступления политиков и журналистов – на выражение мнения говорящего и призыв к действию.

Разница между выполняемыми задачами проявляется в перечне наиболее частотных лексем (поскольку выбор лексики определяется описываемым явлением), преобладающих морфологических средствах и предпочтении определенных способов построения словосочетаний, видов связи между словами. Все вместе эти особенности образуют определенный субкод. То есть, субкод представляет собой перечень наиболее употребительных лексем, преобладающих синтаксических типов словосочетаний и морфологических средств. В литературе применительно к субкоду также используются термины подсистема [1,

с. 14] и сфера использования языка [1, с. 39]. Различия между субкодами одного языка могут иметь разную основу. Например, в вышеуказанных случаях это область профессиональной деятельности, с которой связана коммуникативная ситуация.

Помимо деления на функциональные стили по признаку «область профессиональной деятельности», субкоды также разграничиваются по постоянным социальным характеристикам носителей языка: социальный статус, регион проживания, профессиональная принадлежность. С профессиональной принадлежностью коммуникантов связан такой тип субкода, как сленг – система лексических обозначений, которая функционирует в определенной профессиональной группе, входит в просторечный вариант языка и предназначается для неофициальной коммуникации.

Для этого понятия специалисты выбирают разные обозначения. Так, В.И. Беликов и Л.П. Крысин предпочитают термин жаргон, считая жаргон и сленг синонимами и указывая, что «термин сленг более характерен для западной лингвистической традиции» [1, с. 33]. Ю.С. Маслов использует обозначение арго [2, с. 19].

Мы примем для объекта данной работы – лексической системы, функционирующей в коммуникации ИТ-специалистов – обозначение сленг, поскольку оно четко указывает большое количество иностранных заимствований в данной подсистеме. Термин жаргон, сильнее укоренившийся в русском языкознании, более расплывчат: он может обозначать субкоды, содержащие исключительно исконно-русские слова. То есть, выбор термина сленг продиктован аспектом, в котором мы рассматриваем субкод ИТ-специалистов.

В последние 20 лет в лингвистике происходит всплеск интереса к взаимодействию между разными лексическими пластами одного языка. В этой связи отметим статью «Взаимопроникновение и взаимовлияние терминологической, общеупотребительной и разговорной лексики» И.Р. Юнусовой, которая посвящена лексическим особенностям слов-терминов. Автор перечисляет сферы коммуникации, из которых термины переходят в общеупотребительную лексику наиболее часто. Далее И.Р. Юнусова показывает, что переход слов из разряда общеупотребительной лексики в терминологический обусловлен способностью людей «сравнивать предметы и явления действительности, выделять сходные или отличительные признаки» [3, с. 859]. В статье рассматриваются метафорический и метонимический способы образования терминов.

П.Д. Доронина в статье «Хайпить и фиксить: новейшие слова интернет-общения» рассматривает англицизмы, характерные для молодежного сленга. Автор отмечает тесное взаимодействие между онлайн- и офлайн-сферами использования языка [4, с. 47]. Также следует указать статью П.В. Лихолитова «Компьютерный жаргон». Автор проводит подробную классификацию терминов *IT*-сферы, выделяя семантически мотивированные, немотивированные [5, с. 45] и формально мотивированные слова. Рассматриваются такие способы образования терминов, как метафорический, метонимический, синекдоха, аффиксальный способ и сокращение. Каждый способ подкрепляется несколькими примерами. Подробно рассмотрены англицизмы. Можно заключить, что работа П.В. Лихолитова отличается очень детальным рассмотрением сленга *IT*-специалистов.

Наше исследование проводилось следующим образом. Мы отобрали некоторые часто используемые лексемы, обозначающие явления, связанные с профессиональной деятельностью. Были взяты лексемы, известные нам из личного опыта, а также выявленные случайным образом при просмотре Интернет-ресурсов: материалов учебного центра «Skillfactory» и сайта «Мел». В общей сложности было найдено и рассмотрено 28 лексем. В частности, для рассмотрения были отобраны единицы, принадлежавшие к сленгу *IT*-специалистов или ко множеству лексем, используемых в широком спектре профессий. Для последнего мы примем обозначение общепрофессиональный субкод несмотря на отсутствие этого термина в известных нам социолингвистических работах, поскольку близкое обозначение общеупотребительная лексика охватывает слова, не входящие в лексико-семантическую группу «Профессиональная деятельность».

Для определения того, какие значения могут иметь рассматриваемые лексемы, мы использовали материалы образовательных платформ «Skillfactory», «Hexlet», «Skillbox» и статьи в блоге «Хабр», а также электронный словарь «AntiSlang.ru». Далее с помощью ресурса «Oxford Learner's Dictionaries» были выяснены толкования производящих английских единиц. На основе этого мы установили для каждого слова а) часть речи, б) способ образования и в) соотношение между значениями.

После рассмотрения упомянутых источников были получены следующие результаты (см. Таблицы 1, 2). В последнем столбце Таблицы 1 цифрами обозначены виды произошедших семантических изме-

СЛОВО

нений: 1 – сохранение, 2 – смещение, 3 – расширение, 4 – сужение. Пометки «АЗ» и «РЗ» обозначают соответственно значение единицы в английском языке и значение, полученное ею в русском языке. Слова, не вышедшие за пределы IT-сленга, помечены сокращением «IT», перешедшие из IT-сленга в общепрофессиональный субкод – «IT – ОП», а совершившие обратный переход – «ОП – IT».

Таблица 1. Значения, часть речи и способы образования найденных лексем

Слово	Принадлежность к сфере использования языка	Способ образования	Изменение части речи (при переходе в русский язык)	Изменение значения [6]
коммит	IT	Транскр.	Гл. – сущ.	2 (АЗ)
коммитить		Суффиксальный	-	
закоммититься	IT – ОП	Прист.-суфф.	-	4 (АЗ), 1 (РЗ)
аджайл		Транскр.	Та же	1, 1 (АЗ)
фича		Транскр.		4 (АЗ), 3 (РЗ)
дедлайн				1, 1 (АЗ)
стартап	ОП – IT	Транскр.	Гл. – сущ.	4 (АЗ), 1 (РЗ)
бэкраунд			Та же	1, 1 (АЗ)
бэкап	Заимствовано IT-сленгом и общепрофессиональным субкодом по отдельности	Транскр.	Гл. – сущ.	1, 4 (разные АЗ независимо друг от друга)

Лингвистика

стек (1)	ОП – IT	Транскр.	Та же	2 (A3), 1 (P3)
стек (2)	IT			Гл. – суц.
деплой		Суффиксальный	-	
деплоить				Метафора
выкатить	Из общеупотребительного субкода в IT-сленг			
откатить				
накатить				
аутсорсинг	ОП – IT	Транскр.	Та же	1, 1 (A3)
фреймворк				1 (A3), 4 (A3)
фидбек				1, 1 (A3)
фиксить	IT – ОП	Транскр. + суфф.	Та же	4 (A3), 3 (P3)
зачекиниться		Транскр. + прист.-суфф.		2 (A3), 3 (A3)
баг		Транскр.		1 (A3), 3 (A3)
бэклог		Транскр. + суффиксальный		2 (A3), 3 (P3)
шерить		Транскр. + суффиксальный		4 (A3), 1 (P3)
апрувить		Транскр. + суффиксальный		4 (A3), 3 (P3)
апгрейдить		Транскр. + суффиксальный		1 (A3), 3 (A3)
лаг	ОП – IT	Транслитерация	Та же	1 (A3), 4 (A3)
девелопер	Заимствовано IT-сленгом и общепрофессиональным субкодом по отдельности	Транскр.		1, 1 (разные A3 независимо друг от друга)

СЛОВО

Таблица 2. Значения англицизмов, пришедших из сленга ИТ-специалистов в общепрофессиональный субкод

Слово	Значение в ИТ-сленге	Значение в общепрофессиональном субкоде
Закоммититься	1. Договориться с кем-л. о встрече [7] 2. Подписаться на выполнение сделки на определенных условиях в определенный срок [8, с. 11]	
Аджайл	Способ планирования разработки программного обеспечения, а также планирования деятельности организации в любой области, при котором сотрудничество с клиентами и быстрое реагирование на изменения важнее, чем документация и соблюдение плана [9]	
Апгрейдить	Обновлять приложение до более современной версии [10]	Модернизировать компьютер, программное обеспечение; улучшить свою внешность [11]
Апрувить	Одобрить написанный код программы [12]	Подтверждать, проверять, добавлять. Применимо к комментариям на сайте, которые находятся на модерации [13]
Бэклог	Перечень требований к проекту, формируемый на основе рекомендаций заказчика [14]	Список задач, которые планируется выполнить [15]
Зачекиниться	Выложить свою фотографию в соцсеть и указать место, где она была сделана [16]	Вступить в онлайн- или офлайн-группу; внести свои личные данные в список какого-л. учреждения [17]
Фиксить	Исправлять ошибки в программном коде [18]	Исправлять любые ошибки [18]
Баг	Ошибка в компьютерной программе [19]	Любая ошибка [7]
Фича	Важная особенность компьютерной программы [7]	Уникальная особенность вообще [20]
Шерить	Обеспечивать совместную работу с приложением или документом в режиме реального времени через Интернет [21; 22]	

Как показывает Таблица 1, 25 терминов из 28 являются англицизмами. Всего лишь 3 обозначения (выкатить, накатить, откатить) представляет собой результат метафоризации русских лексем. Из Таблиц 1, 2 видно, что было найдено 10 лексем, пришедших сначала в сленг ИТ-специалистов, а затем – в общепрофессиональный субкод. Лексем, которые были заимствованы в обратном направлении (из общепрофессиональной сферы в речь ИТ-специалистов), насчитывается 11.

Из Таблицы 1 видно, что при заимствовании из английского языка у большей части терминов (12 из 25) значение осталось неизменным. Сужение происходило немного чаще, чем смещение: 7 и 4 случаев соответственно. Не было выявлено ни одного случая расширения значения англоязычного слова при его переходе в русский язык.

Несколько иначе выглядит взаимодействие между значениями, которые термины получили в русском языке. Наиболее высокой среди слов, пришедших в сленг ИТ-специалистов из общепрофессионального субкода, является частота случаев сохранения значения (6 из 11). Смещение значения встречается 3 раза, сужение – 2 раза, расширение – ни одного раза.

Для заимствований, пришедших сначала в сленг ИТ-специалистов, а потом – в общепрофессиональную сферу, были получены следующие результаты. Чаще всего происходило расширение значения (7 случаев из 10). Сохранение значения имело место в 3 случаях из 10. Смещение и сужение не встретились ни разу.

Таблица 1 показывает, что подавляющее большинство терминов (16 из 25) образовано путем транскрибирования англоязычных слов. Встретился 1 случай транслитерации (лаг от англ. *lag*). У 5 единиц наблюдаем совмещение нескольких путей словообразования: транскрибирование и суффиксальный – 4 случая, транскрибирование и приставочно-суффиксальный – 1 случай (зачекиниться).

Часть речи у рассмотренных нами английских заимствований в большинстве случаев сохранилась (18 из 22). Переход глагола в существительное был отмечен у 4 единиц из 22. Других частеречных изменений выявлено не было. 3 из заимствованных лексем (коммитить, закоммититься, деплоить) по этому признаку не анализировались. В случае данных единиц мы не считаем часть речи результатом взаимодействия английского языка с русским, т.е. проявлением межъязыковых различий, так как они образованы от единиц коммит и деплой, уже вошедших в русский язык.

Полученные результаты позволяют сделать следующие выводы.

В современном русском языке достаточно часто происходят как переход обозначений из *IT*-сленга в общепрофессиональную сферу, так и обратный процесс – приход лексем в лексикон *IT*-специалистов из общепрофессионального субкода.

В *IT*-сленге преобладает наиболее простой способ принятия иностранных слов – транскрибирование.

При переходе в общепрофессиональный субкод термины *IT*-сленга склонны получать более широкие значения и сохранять прежние. Это означает, что общепрофессиональная сфера нуждается как в значениях из тематических групп «Компьютер», «Компьютерная программа» и др., так и в более универсальных значениях.

При заимствовании единиц английского языка русский язык тяготеет к сохранению их значений и – в гораздо меньшей степени – к смещению и сужению. Это дает повод предположить, что русский язык стремится к более четкому разграничению понятий, английский же – к большей универсальности наименований.

Таким образом, цели данной работы считаем выполненными. В заключение следует отметить, что общепрофессиональная лексика в значительной степени склонна пополняться терминами, связанными с информационными технологиями. Она находится в тесном взаимодействии с *IT*-сферой. Так проявляется повсеместная экспансия информационных технологий. Это показывает, насколько прочно они вошли в современный мир. В этой связи становится видна значимость языка как проводника масштабных общественных изменений. Можно заключить, что информационные технологии с помощью языка продолжают стремительно создавать новую реальность.

Список литературы

1. Беликов, В.И., Крысин, Л.П. Социоллингвистика: учебник для вузов. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 315 с.
2. Маслов, Ю.С. Введение в языкознание: Учеб. для филол. спец. вузов. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Высш. шк., 1987. 272 с.
3. Юнусова, И.Р. Взаимопроникновение и взаимовлияние терминологической, общеупотребительной и разговорной лексики [Текст] // Вестник Башкирского университета. 2009. №3. С. 857–860.
4. Доронина, П.Д. Хайпить и фиксить: новейшие слова интернет-общения [Текст] // Русская речь. 6/2017. С. 45–48.
5. Лихолитов, П.В. Компьютерный жаргон // Русская речь. 3/1997. С. 43–49.

6. Oxford Learner's Dictionaries [текст: электронный] // Oxford Learner's Dictionaries [сайт]. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 17.05.2024).
7. «Не баг, а фича». 17 непонятных слов из IT-сленга, которые мы всё чаще слышим в обычной жизни [текст: электронный] // Мел. Медиа про образование и воспитание детей. 04.09.2022. URL: <https://mel.fm/gramotnost/chto-eto-znachit/6710534-ne-bag-a-ficha-17-slov-iz-it-slenga-kotoryue> (дата публикации: 04.09.2022; дата обращения: 07.03.2024).
8. Погребняк, Е. Словарь великорусского языка делового общения. Москва, 2005. 35 с.
9. Что такое гибкая методика? [текст: электронный] // MSLearn [сайт]. URL: <https://learn.microsoft.com/ru-ru/devops/plan/what-is-agile> (дата обращения: 07.03.2024).
10. Апгрейд – что это такое? Определение, значение, перевод [текст: электронный] // Большой актуальный электронный словарь [сайт]. URL: <https://clov.net/upgrade> (дата обращения: 07.03.2024).
11. Апгрейд – что это значит [текст: электронный] // AntiSlang.ru – словарь современного сленга [сайт]. URL: <https://antislang.ru/значение-слова/апгрейд> (дата обращения: 17.05.2024).
12. Апрувить пул-реквест: сленг разработчиков и как его понимать [текст: электронный] // Skillfactory media [сайт]. URL: <https://blog.skillfactory.ru/sleng-razrabotchikov-i-kak-ego-ponimat/> (дата публикации: 01.03.2024; дата обращения: 17.05.2024).
13. Апрувить [текст: электронный] // Словарь современной лексики, жаргона и сленга [сайт]. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/jargon-dictionary/fc/slovar-192.htm#zag-136> (дата обращения: 17.05.2024).
14. Бэклог [текст: электронный] // Skillfactory media [сайт]. URL: <https://blog.skillfactory.ru/glossary/beklog/> (дата публикации: 28.09.2023; дата обращения: 13.04.2024).
15. Терентьев, М. Диджитал-сленг или как понять IT-специалистов [текст: электронный] // Mailfit – агентство CRM-маркетинга [сайт]. URL: <https://mailfit.com/blog/didzhital-sleng-ili-kak-ponyat-it-specialistov> (дата публикации: 16.09.2021; дата обращения: 13.04.2024).
16. Чикиниться что это значит [текст: электронный] // ПроГаджет [сайт]. URL: <https://motorevive.ru/info/chikinitsja-chto-jeto-znachit/> (дата публикации: 23.01.2021; дата обращения: 25.03.2024).

17. Что значит «чикинуться»? [текст: электронный] // Большой Вопрос – все вопросы и ответы! [Сайт]. URL: <https://www.bolshoyvopros.ru/questions/379594-что-значит-chikinitjsja.html> (дата обращения: 16.04.2024).
18. Фиксить – что это значит [текст: электронный] // AntiSlang.ru – словарь современного сленга [сайт]. URL: <https://antislang.ru/значение-слова/фиксить> (дата обращения: 17.05.2024).
19. Баг [текст: электронный] // Skillfactory media [сайт]. URL: <https://blog.skillfactory.ru/glossary/bag/> (дата публикации: 28.02.2024; дата обращения: 17.04.2024).
20. Пегова, О.А. Не баг, а фича – что означает выражение, как его применить [текст: электронный] // Antiplagiat killer [сайт]. URL: <https://killer-antiplagiat.ru/blog/что-такое-фича> (дата обращения: 07.03.2024).
21. Трансляция экрана во время видеозвонка [текст: электронный] // База Знаний: Статьи и ответы на часто задаваемые вопросы о продуктах Salute и Сбера [сайт]. URL: <https://developers.sber.ru/help/jazz/videocall-screen-sharing> (дата публикации: 22.02.2024, дата обращения: 16.04.2024).
22. Что значит слово Шер [текст: электронный] // Telegraph [сайт]. URL: <https://telegra.ph/Что-значит-слово-Шер-SHer-SHer-что-значит-что-termin-i-kak-ego-ispolzovat-04-04> (дата публикации: 04.04.2024; дата обращения: 17.05.2024).

**ЛЕКСИКА ЭМОЦИЙ И ЭМОТИВНАЯ ЛЕКСИКА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
И.С. ТУРГЕНЕВА И А.С. ПУШКИНА**

*Д.С. Сажко, студентка 3 курса, направление
«Филология», профиль «Отечественная филология»*

Научный руководитель: И.В. Гладилина, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русского языка

***Аннотация:** в статье анализируются лексические средства выражения эмоций, которые подразделяются на лексику эмоций*

и эмотивную лексику, определяется частотность их использования, рассматривается возможность создания определённой классификации эмоций.

Ключевые слова: *эмоции, лексика эмоций, эмотивная лексика, классификация эмоций, эмоциональный интеллект.*

На формирование эмоционального восприятия и эмоционального интеллекта школьников оказывает влияние среда, в том числе и образовательные учреждения. Способность вербально выражать собственные эмоции может помочь выработать и развить учитель русского языка, однако уроков, на которых школьник мог бы этому научиться, в учебной программе нет.

Например, в учебнике русского языка для 6 классов М.Т. Баранова и Т.А. Ладыженской присутствует параграф под названием «Эмоционально окрашенные слова», но вопреки названию в изложенном материале больше говорится о коннотативном компоненте, чем об эмоциональной окраске слов: «Слова в русском языке можно разделить на следующие две группы: одни из них только называют предметы, признаки, действия, количество, никак их **не оценивая** (лошадь, лгать, желать и т. д.), другие одновременно выражают **отношение** к ним людей: *кляча* (не просто лошадь, а плохая лошадь), *врать* (не просто говорить неправду, а говорить её нагло), *жаждать* (не просто желать, а желать страстно)» [1, с. 74–75].

В федеральном государственном образовательном стандарте среднего общего образования в Требованиях к результатам освоения основной образовательной программы к Овладению универсальными регулятивными действиями относится «эмоциональный интеллект, предполагающий сформированность: самосознания, включающего способность понимать свое эмоциональное состояние, видеть направления развития собственной эмоциональной сферы, быть уверенным в себе; <...> эмпатии, включающей способность понимать эмоциональное состояние других, учитывать его при осуществлении коммуникации, способность к сочувствию и сопереживанию» [2], но в то же время ни в каких образовательных стандартах нет информации, каким именно образом форматировать указанные выше способности.

Возникает проблема, какими способами и в рамках каких образовательных дисциплин развивать у школьников способность выражать свои собственные эмоции и понимать эмоции других людей.

Наиболее подходящим предметом для формирования этого навыка нам представляется литература, потому что именно в художественном тексте наиболее ярко представлены средства и способы выражения эмоций на лексическом уровне.

В качестве анализируемых произведений нами были выбраны роман Александра Сергеевича Пушкина «Дубровский» и рассказ Ивана Сергеевича Тургенева «Муму».

В комплексе учебном словаре «Лексическая основа русского языка» под ред. В.В. Морковкина авторы выделяют несколько идеографических подгрупп, которые входят в состав группы «Эмоциональные, волевые и интеллектуальные действия и состояния».

Первая подгруппа – «Эмоциональные состояния». В ней представлены те эмоции, которые может испытывать человек. Внутри подгруппы лексемы разделены на несколько блоков по семантическому принципу. Всего в этом разделе мы насчитали 48 лексем: *Покой, безмятежность, равновесие. Волнение, беспокойство, тревога, ужас, озабоченность. Удовлетворение, гордость. Неудовлетворение, недовольство. Удовольствие. Неудовольствие, кризис, беда. Счастье. Горе. Веселье, радость, восторг. Грусть, печаль. Тоска. Боль, страдание, одиночество. Сожаление, раскаяние, смущение, стыд. Возбуждение, подъём, энтузиазм, воодушевление. Ожидание. Обида, досада, раздражение, злость, возмущение, негодование, гнев, ярость. Боязнь, испуг, страх* [3, с. 385–389].

Вторая подгруппа – «Чувства, проявляемые к другим». В ней представлены те чувства, которые человек может испытывать и проявлять по отношению к другим. Эту подгруппу авторы также разделяют на несколько частей и обозначают 15 различным лексем: *Расположение, любовь, симпатия, уважение, нежность, ласка. Ненависть, неприязнь. Жалость, сочувствие, сожаление. Разочарование. Ревность. Зависть. Благодарность* [3, с. 389–390].

Третья подгруппа – «Проявление чувств» [3, с. 391–393]. В ней представлены лексемы, с помощью которых люди могут выражать свои эмоции. В этой подгруппе, в отличие от двух предыдущих, основной набор лексем представлен глаголами, прилагательными, междометиями и частицами, а не существительными.

Таким образом, материалы, представленные в комплексном словаре, также как и исследования некоторых лингвистов, дают нам право разделить лексемы, связанные с эмоциями, на две категории: лексемы, которые выражают эмоции – эмотивная лексика и лексемы, сообщающие об эмоциях – лексика эмоций.

В выбранных нами произведениях представлены обе категории лексем.

1. Лексика эмоций.

По определению Шаховского, к лексике, называющей эмоции, относятся их понятийные обозначения (номинации) [4, с. 88–93]. Значение этой лексики дает понимание об эмоциях, такую лексику можно описать на основе материалов словарей.

В романе «Дубровский» и рассказе «Муму» мы обнаружили 26 и 12 контекстов соответственно, в которых представлена лексика эмоций. В большинстве случаев эмоции, которые испытывает герой, названы либо непосредственно лексемой, выражающей эту эмоцию, либо однокоренным словом – глаголом или словом категории состояния: *«Он не мог удержаться от некоторой зависти при виде сего великолепного заведения»* [5, с. 30], *«Радость произвела в больном слишком сильное потрясение»* [5, с. 47], *«Отец любил ее до безумия»* [5, с. 63], *«Жаль Миши, ей-богу жаль!»* [5, с. 75], *«Муму, отроду еще не бывавшая в таких великолепных покоях, очень испугалась и бросилась было к двери»* [6, с. 26]. Единственной эмоцией, которая называется не с помощью однокоренного слова, а с помощью синонима, является страх. Данная эмоция выражается в текстах глаголами «бояться» или «побаиваться»: *«Он боялся уже не застать отца в живых»* [5, с. 44], *«Будучи принужден остаться ночевать в чужом доме, он боялся, чтоб не отвели ему ночлега где-нибудь в уединенной комнате, куда легко могли забраться воры...»* [5, с. 76], *«Со всей остальной челядью Герасим находился в отношениях не то чтобы приятельских — они его побаивались»* [6, с. 7], *«Барыня разгневалась, расплакалась, велела отыскать его во что бы то ни стало»* [6, с. 42].

2. Эмотивная лексика.

Эмотивная лексика определяется как лексика, где сама эмоция не называется, но манифестируется в семантике слова. Такая лексика осуществляет семантическую категоризацию эмоций, а также создает лексический фонд эмотивных средств языка.

Примеры из романа А.С. Пушкина «Дубровский»:

«Вдруг он поднял голову, глаза его засверкали, он топнул ногою, оттолкнул секретаря с такою силою, что тот упал, и, схватив чернильницу, пустил ею в заседателя» [5, с. 42] – в данном контексте

на эмоцию, которую испытывает герой, указывают глаголы, обозначающие действия: «глаза засверкали», «он топнул ногой», «оттолкнул секретаря», «запустил ею <чернильницей> в заседателя». В совокупности именно последовательность достаточно агрессивных действий, производимых героем, даёт полное представление о его моральном состоянии: он зол, раздражён, его проявление эмоций носит разрушающий характер.

«Бабы громко выли; мужики изредка утирали слезы кулаком» [5, с. 51]. В данном примере эмоция выражается с помощью глагола «выть» и словосочетания «утирать слёзы». Слёзы в толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой в одном из значений определяются как плач, то есть «сопровождающиеся слезами жалобные нечленораздельные голосовые звуки, выражающие боль, горе или сильную взволнованность» [7, с. 505]. Уже из определения становится понятно, что слёзы являются способом выражения эмоций, причём негативных. Выть по словарю Ожегова определяется как «издавать вой, протяжный громкий плач, вопль» [7, с. 107]. Из определений отдельных лексем становится понятно общее настроение героев, их эмоциональное состояние.

«Француз вытаращил глаза. Он не знал, что и думать» [5, с. 80]. В приведённом примере эмоция персонажа передаётся с помощью фразеологизма «вытаращить глаза», который по фразеологическом словарю Фёдорова имеет значение «установиться на кого-либо широко раскрытыми глазами (в изумлении, страхе, гневе и т. п.)», а в словаре синонимов русского языка под ред. А. П. Евгеньевой есть уточнение, что «вытаращить глаза» можно «обычно под влиянием какого-л. неожиданного чувства» [8, с. 217]. Проанализировав значения словарных статей, мы делаем вывод, что значение фразеологизма напрямую связано с проявлением эмоций, а исходя из контекста, в котором он функционирует, можно определить, что герой испытывает удивление.

«Кирила Петрович ходил взад и вперед по зале, грозно насвистывая «Гром победы раздавайся»» [5, с. 89]. В данном контексте способом выражения эмоции является не только наречие «грозно», которое сообщает общее настроение героя, но и сама композиция, которую насвистывает Кирила Петрович. В 4 главе романа уже упоминалось, что «Кирила Петрович, оставшись наедине, стал расхаживать взад и вперед, насвистывая: «Гром победы раздавайся», что всегда оз-

начало в нем необыкновенное волнение мыслей» [5, с. 41]. То есть в тот момент, когда герой исполняет этот гимн, он находится в состоянии определённого волнения и задумчивости, которое конкретизируется лексемами «грозно» или «сердито».

Примеры из рассказа И.С. Тургенева «Муму»:

«Кто-то вдруг сильно схватил ее за локоть; она обернулась и так и вскрикнула» [6, с. 11], **«Герасим, сидя на кровати, приложив к щеке руку, тихо, мерно и только изредка мыча — пел»** [6, с. 20]. Ещё одним способом проявления эмоций можно считать фонетические средства, но не речь, а различные звуки: смех, вздохи, крики. В приведённых контекстах мы можем наблюдать подобные примеры. Глагол «вскрикнула» в совокупности с наречием «вдруг» и глаголом «схватил», который имеет значение «брать резким, быстрым движением руки или зубов, рта» [7, с. 765] даёт нам чёткое понимание, что героиня не ожидала не от кого каких-либо действий в свою сторону и испугалась. В другом контексте автор использует форму глагола «мычать» для описания внутреннего состояния героя. В толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой глагол «мычать» относительно людей имеет значение «говорить невнятно, издавать тягучие, нечленораздельные звуки» [7, с. 356]. Данное определение даёт понимание об испытываемой эмоции: постоянное, тоскливое состояние, похожее на печаль или грусть.

«Его лицо, и без того безжизненное, как у всех глухонемых, теперь словно окаменело» [6, с. 30]. Говоря о проявлении эмоций, нужно учитывать не только интонации, речь или активные действия, но и мимику. Мимика является одним из элементов невербального поведения, она даёт представление о переживаемых эмоциях, а также передаёт информацию о внутреннем состоянии героя в художественном тексте. В данном примере мы можем наблюдать полное отсутствие каких-либо эмоциональных проявлений на уровне невербальной коммуникации, лицо героя «словно окаменело», что также может расцениваться как определённое эмоциональное состояние героя.

Говоря о качестве используемых авторами эмоций, можно отметить значительное преобладание эмотивов с отрицательной окраской в обоих произведениях. В рассказе «Муму» эмотивы с негативной коннотацией встречаются 18 раз, а эмотивы с позитивной коннотацией встречаются 4 раза. В романе «Дубровский» мы наблюдали похожую

ситуацию. В отобранных контекстах мы обнаружили 28 отрицательных эмотивов и 12 положительных эмотивов.

Подводя итоги, можно сказать, что авторы для передачи эмоций героев предпочитают использовать лексику эмоций, то есть их прямое название. В выбранных нами произведениях встречается 64 примера выражения эмоции, и в 38 из них эмоция называется прямо. В остальных 26 контекстах использована эмотивная лексика, которая не называет эмоцию прямо, её значение манифестируется в семантике слова. Нами были выделены несколько способов выражения эмоций: последовательность активных действий, понимаемых как позитивные или негативные, мимика и в целом невербальные средства коммуникации, фонетические средства выражения эмоций (крики, смех, плач), фразеологизмы, определённые «сквозные» образы, так или иначе маркированные автором.

Список литературы:

1. Баранов, М.Т., Ладыженская, Т.А. Русский язык. 6 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. В 2 ч. Москва: Просвещение, 2019. Ч.1.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 17 мая 2012 г. N 413) [текст: электронный] // Гарант [сайт]. URL: <https://base.garant.ru/70188902/8ef641d3b80ff01d34be16ce9baf6be0/> (дата обращения 02.06.2024).
3. Лексическая основа русского языка: Комплексный учебный словарь / В.В. Морковкин, Н.О. Бёме, И.А. Дорогонова, Т.Ф. Иванова, И.Д. Успенская. Москва: Рус. яз., 1984.
4. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: Монография. Москва: Гнозис, 2008.
5. Пушкин, А.С. Дубровский; Капитанская дочка: романы. Москва: Дет. лит., 2012.
6. Тургенев, И. С. Муму; Записки охотника. Москва: Издательство АСТ, 2023.
7. Толковый словарь русского языка: 120000 слов и фразеологических выражений / сост. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. Москва: ООО «А ТЕМП», 2020.
8. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. Т. 1: под ред. А.П. Евгеньевой. Москва: ООО «Издательство Астрель», 2003.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНЫХ ПРОЗВИЩ

В.В. Солтис, 2 курс, направление 45.03.01 Филология, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: И.М. Ганжина – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка

Аннотация: *Статья посвящена исследованию особенностей современных школьных прозвищ в процессе их функционирования. Рассматриваются основные особенности их функциональной специфики в школьном коллективе.*

Ключевые слова: *прозвище, неофициальный антропоним, мотивировка, функциональная специфика, коннотация, стигматизация, социализация.*

В центре внимания исследователей нередко оказывается человек с его многочисленными именованями – антропонимами. Они, в свою очередь, бывают официальными и неофициальными – например, прозвища. Важность изучения неофициальных антропонимов подчеркивал еще В.К. Чичагов, давший следующее определение этому термину: «Прозвища – слова, даваемые людям в разные периоды их жизни по тому или иному свойству или качеству этих людей и под которыми они известны обычно в определенном, часто довольно замкнутом кругу общества» [1, с. 5].

Различные типы антропонимов имеют свою функциональную специфику. Для изучения особенностей современных школьных прозвищ методом анонимного личного опроса и анкетирования учеников 5–11 классов был собран практический материал из 166 наименований, включающий в себя возраст получения прозвища, его мотивировку, отношение говорящего к нему и т.п. Среди 166 наименований было представлено 95 прозвищ, которые дали опрашиваемым, и 71 прозвище, которые опрашиваемые дали кому-либо сами.

Одной из главных функций этого вида антропонимов является идентификация и индивидуализация объекта. В речи прозвища могут употребляться для различения лиц с совпадающими лично-именными формами именованний, тем самым индивидуализируя их в небольшом

коллективе [2, с. 118]. Например, в классе опрашиваемой было две ученицы с одинаковым именем, которых в разговоре всегда различали по прозвищу: «У нас было две Маши, одну мы называли Кирпич из-за ее фамилии, а другую Ведьма из-за нелюдимости и грозного вида. Уже даже по имени никогда не называли, только по прозвищу».

Употребление прозвищ имеет определенные возрастные особенности. Так, анкетирование показало резкое снижение появления новых прозвищ в коллективах старших классов: в 5–7 классах – 50,6 % (84 наименования), а в 10–11 классах – 18,57 % (32 наименования). Некоторые опрашиваемые связывали это с тем, что у учеников терялся интерес к использованию прозвищ, появлялись другие вопросы, которые их волновали больше: «К 11 классу все про мое прозвище забыли, начался год экзаменов, и всем стало не до меня». Однако среди прозвищ, полученных от учеников 5–7 и 8–9 классов, количество онимов, которые давались со стороны, почти не различается (26 и 27 наименований соответственно), в то время как процент полученных прозвищ, о которых опрашиваемые узнали, резко снижается (с 58 наименований до 23). По словам опрашиваемых, в 5–7 классах о своем прозвище знали 76,92 % учащихся, а в 8–9 классах – 55,56 %. Опрашиваемые также отмечали, что некоторые прозвища специально использовали тогда, когда носитель их не услышит. Например, автор прозвища Сопля, ученик 9 класса, комментирует свое молчание следующим образом: «Мы с друзьями скрывали: мало ли, обидится еще, а нам у него домашку списывать». А носительница прозвища Угрюмыш написала так: «От меня прозвище долго скрывали, я о нем даже не подозревала, думала, что мы просто не общаемся друг с другом, что им дела до меня нет, но, видимо, до чего-то им хотелось докопаться». Результаты исследования позволяют предположить связь такого снижения количества прозвищ с тем, что подобные неофициальные именованья с возрастом все реже используются открыто.

Прозвище подчеркивает эмоциональную и социальную оценку носителя, нередко негативную, из-за чего оно становится оскорбительной кличкой [3, с. 27–34]. Из 71 наименования, которые опрашиваемые дали кому-либо сами, 60,56 % являются негативными. Наибольший процент таких прозвищ встречается в 8–9 классах (44,19 % от числа всех негативных прозвищ). Наиболее частыми примерами негативных прозвищ были онимы, основанные на внешне видимых недостатках носителей, например: Свинота – из-за мятой и грязной школьной формы, Соплежуй – из-за наличия хронического насморка.

Н.А. Лукьянова отмечает, что компонентами экспрессивности являются «эмоциональная оценка», «интенсивность», «образность» [4, с. 12], за счет которых увеличивается воздействующая сила высказывания. При этом подобные оценочные признаки часто легко распознаются носителями языка, так как связаны с «известной членам данного социума» картиной мира [5, с. 59], – например, прозвище Баран по отношению к упертому однокласснику или Жаба по отношению к строгой учительнице.

Помимо легко распознаваемых для носителей языка оценочных признаков, в прозвищах также встречаются и субъективные, вкладываемые в слово непосредственно адресантом. При опросе было замечено несколько случаев, когда оценка, вкладываемая в прозвище с целью воздействия, не всегда адекватно воспринималась носителем. Например, прозвище Умница, данное опрашиваемым своему однокласснику в 5 классе из зависти к отличным отметкам носителя и вниманию к нему учителей, использовалось с негативной коннотацией. Однако (возможно, в силу психологических особенностей развития ребенка в этом возрасте) носитель не замечал интонации, с которыми произносилось данное прозвище, из-за чего воспринимал его в позитивном ключе. «Я его задеть пытался, а он радовался, думал, что я его хвалю», – пишет в анкете одноклассник именуемого.

Присвоение прозвищ оказывает влияние на происходящие в школьном коллективе процессы. В субкультурах формируются специфические социально-психологические признаки, которые создают чувство единства [6, с. 238]. При использовании в школьном коллективе прозвищ нередко проявляется такое явление, которое психологи называют стигматизацией, – социальная дифференциация [7], которая выстраивает оппозиционные отношения «свой–чужой» среди участников коллектива. Это влияет на поведение и формирование личности человека [8, с. 70–74].

Прозвища могут привести к тому, что учащийся, для которого важно оставаться частью коллектива, будет подстраиваться под установленные в нем правила. Например, опрашиваемый с прозвищем Никуся подвергался насмешкам из-за своего чувствительного, «девчачьего» характера, это вынудило его подавлять собственные эмоции, лишь бы не быть изгоем; опрашиваемая с прозвищем Чупа-чупс, появившимся из-за яркой розовой шапки, перестала надевать любимую для себя вещь, ограничивая собственное самовыражение через внешний вид.

Иногда, если у учащегося по тем или иным причинам нет возможности подстроиться под требования коллектива, прозвища могут привести к дистанцированию, нарушению процесса социализации. Так, учащийся с прозвищем Плюхан, появившимся из-за лишнего веса именуемого, не смог вписаться в ожидаемую школьным сообществом норму, он сильно отдалился от коллектива, испытывал постоянный стресс, а также использовал радикальные и небезопасные для здоровья методы похудения. В другом случае опрашиваемая, учащаяся 7 класса, вместе с одноклассниками в 5 классе дала прозвище Бомжиха недавно переведенной в школу ученице: «Сначала она пыталась с нами подружиться, но она никому не нравилась, ходила вечно ободранная. Потом отстала от нас, ни с кем не общалась, а в 6 классе ушла в параллель».

М.В. Осорина отмечает, что прозвища – это «всегда испытание детского ‘Я’ на психологическую прочность» [9, с. 26]. Вступая в контакт, учащиеся проверяют границы друг друга, какое отношение допустимо к каждому участнику коллектива, насколько далеко они могут зайти. По результатам опроса было выявлено около 56 наименований, которые не нравились носителю. Только в 32,14 % случаев учащиеся постарались отстоять свои границы и заявить о дискомфорте, но в большинстве ситуаций это не возымело эффекта. Так, учащийся по прозвищу Ослина не раз пытался заявить о своем дискомфорте. Над ним лишь посмеялись, сказав, что он «слишком остро реагирует на шутки, вообще их не понимает», в отместку прозвище стали употреблять еще чаще, после этого он боялся заявлять в коллективе о своем дискомфорте по любым вопросам. Только в пяти случаях прозвища перестали использоваться по личной просьбе, в остальных они вышли из употребления лишь со временем. Например, учащаяся по прозвищу Стасян неоднократно заявляла о том, что прозвище ей не нравится, но ее просьбы всегда игнорировались, и прозвище перестали употреблять открыто только спустя несколько лет. Иногда дети получали следующие советы: «Родители сказали не реагировать, чтобы им побыстрее надоело», «Подруга предложила просто игнорировать, а то начнут еще сильнее обзывать».

Некоторые из тех, кто молчал о своем дискомфорте, руководствовались нежеланием отдаляться от коллектива. Например, опрашиваемая с прозвищем Витька прокомментировала свое молчание так: «Мне было очень обидно, но я не хотела, чтобы со мной прекратили дружить». Иногда в попытке закрепиться в коллективе учащийся мо-

жет жертвовать не только собственным комфортом, но даже здоровьем, именно поэтому нельзя недооценивать того влияния, которое прозвища оказывают на социализацию подростка и формирование его личности.

Однако нам встретились и примеры положительного влияния прозвищ на учащихся и их социализацию. Например, благодаря прозвищу Шустрик, которое одноклассник дал недавно переведенной ученице за ее быструю помощь с решением задач по математике, между ними выстроились непринужденные взаимоотношения, что стало одним из факторов крепкой дружбы в будущем. Учащийся с прозвищем Нейронка, которое он получил за быстрые и точные ответы на школьных мероприятиях, викторинах и опросах, стал чаще проявлять себя в школьном процессе, со временем стал отличником. Но, учитывая высокий процент рассмотренных ранее негативно окрашенных прозвищ, можно констатировать, что подобные ситуации положительного влияния прозвищ довольно редки.

Таким образом, прозвища выполняют следующие функции: номинации и индивидуализации именуемого; его эмоциональной и социальной оценки; формирования стигматизации и социальной дифференциации в коллективе; установления определенных стандартов поведения и (или) внешнего вида, соответствующих ожиданиям школьного сообщества.

Список литературы:

1. Чичагов, В.К. История русских имен, отчеств и фамилий. Москва: Учпедгиз, 1959. 128 с.
2. Никулина, З.П. О некоторых факторах, влияющих на выбор прозвища // Вопросы ономастики. Свердловск: УрГУ, 1980. Вып. 14: Собственные имена в системе языка. С. 116–121.
3. Сими́на, Г.Я. Фамилия и прозвище // Ономастика. Москва: Наука, 1969. С. 27–34.
4. Лукьянова, Н.А. Об экспрессивности в языке // Языковые категории в лексикологии и синтаксисе. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. С. 6–36.
5. Вольф, Е.М. Грамматика и семантика прилагательного. Москва: Наука, 1978. 200 с.
6. Мудрик, А.В. Социализация человека. Москва: Воронеж: МОДЭК, 2011. 623 с.

7. Липай, Т.П., Мамедов, А.К. Стигматизация как социальный феномен (методология исследования) // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. 2011. № 1. С. 128–137.
8. Богомаз, С.Л., Комленок Н.М. Исследование особенностей стигматизации в старшем школьном возрасте методом качественного интервью // Вестник ВГУ. Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова». 2012. № 3 (69). С. 70–74.
9. Осорина, М.В. Как противостоять кличкам, прозвищам и дразнилкам. Москва: Педагогика, 2004. 87 с.

Методика преподавания

ИЗУЧЕНИЕ ПСИХИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ НА УРОКАХ РКИ ПОСРЕДСТВОМ ОБРАЩЕНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТАМ

А.И. Алцибеева, студентка 2 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: В.В. Волков – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.

***Аннотация:** в статье рассматривается проблема преподавания темы «Психические состояния» на уроках РКИ. На примере лексикографического материала показывается, что в современных психологических словарях наблюдается неточность словарного толкования лексем, потенциально входящих в объем указанного понятия, вследствие чего для формирования ЛСП необходимо обращение к трудам отечественных психологов. Дается модель работы с темой посредством создания сборника текстов, материалы которого возможно адаптировать под различные уровни подготовки обучающихся.*

***Ключевые слова:** психические состояния, лексикография, лексико-семантическое поле, художественные тексты.*

Преподавателю русского языка как иностранного нередко приходится объяснять обучающимся проблемные темы, обсуждать вопросы, которые на данный момент не имеют четкого решения в науке, но должны быть озвучены. И одними из таких объектов изучения являются психические состояния.

Ранее мы предприняли попытку обозначить объем и содержание понятия «психические состояния» и столкнулись с проблемой ложной синонимии словарных идентификаторов. Теперь наша задача – обозначить перспективы применения полученного материала в аудитории.

З.Д. Попова и И.А. Стернин придерживаются той точки зрения, что лексико-семантическая группа – это «большая группа слов одной части речи, объединенных одним словом – идентификатором или устойчи-

вым словосочетанием» [1, с. 96], а лексико-семантическое поле – это «совокупность большого числа слов одной или нескольких частей речи, объединяемых общим понятием (семой)» [1, с. 96–97].

Мы предлагаем рассмотреть ЛСП в соответствии с данной концепцией, так как она позволяет охватить не только слова, но и словосочетания, объединенные общей семой «психические состояния». Для выделения отдельного ЛСП необходим глубокий анализ не только лингвистического (хотя он превалирует), но и психологического материала, поэтому нам придется неоднократно обращаться к исследованиям специалистов психологической отрасли.

Напомним, для исследования мы взяли три профессиональных словаря (с указанием дат в самом тексте статьи для иллюстрации охваченного временного периода): «Большой психологический словарь» (1996) [2], словарь «Психология» (Политиздат, 1990) [3] и «Клиническая психология» (2016) [4]. Для начала мы выписали все лексемы со словарным идентификатором ‘состояние’, уже сразу допуская, что могут возникнуть лексикографические неточности. Метод сплошной выборки позволяет отобрать единицы с единым критерием для отбора. Непосредственно «психических состояний» из 42 лексем оказалось лишь 11.

Каков в связи с этим объем понятия? Если следовать принципу подсчета словарных идентификаторов, то это те 11 лексем, которые неминуемо содержат указанный выше. Выходит, объем понятия сужается из-за неточности словарного толкования, а это порождает некоторые проблемы. Во-первых, если специалисты понимают, какие классификации психических состояний существуют, то неспециалисты, обратясь к словарю, просто не получают объективную информацию. Во-вторых, составители порождают новые видовые ответвления. Вместо более-менее конкретного определения психические состояния мы видим такие категории, толкование которых нам не даст большинство словарей (например, чем отличаются временное состояние сознания и кратковременное? Или состояние психики и состояние сознания? Почему в одной парадигме находятся состояние сознания и состояние опьянения? А это словарные идентификаторы из одного словаря). Интерес к психическим состояниям с каждым годом только растет, и внесение правок в словарные идентификаторы поспособствует грамотной коммуникации.

Итак, в соответствии с фундаментальными работами психологов, наше лексико-семантическое поле количественно расширяется. Если предложить свести полученные результаты, состав поля – 83 лексемы. На данный момент это экспериментальный метод, но мы понимаем, на-

сколько уже велика разница между количеством соответствующих словарных идентификаторов и незафиксированных определений. После определения конкретного списка психических состояний перед нами стоит задача обучения иностранцев их определению и выражению.

Один из вариантов выявления актуальных для иностранцев лексем – определить место лексем в поле по частотности употребления понятий с идентификатором ‘психические состояния’. Для этого мы воспользовались газетным корпусом Национального корпуса русского языка [5]. Таковы результаты: ‘ангедония’ – 19 текстов/25 примеров; ‘апатия’ – 1151/1277; ‘барьеры психологические’ – 0; ‘боль’ – 26623/39524; ‘влечение’ – 1280/1620; ‘доверие’ – 35414/45742; ‘психическая напряженность’ – 0; ‘настроение’ – 36923/43962; ‘психическое пресыщение’ – 0; ‘реактивные состояния’ – 0. ‘фрустрация’ – 169/189.

На наш взгляд, знакомство иностранных обучающихся с психическими состояниями должно осуществляться именно посредством погружения в текст. Во-первых, психические состояния не являются лексикой, которая входит в обязательный минимум иностранца. При этом обучающиеся должны знать о способах выражения состояния психического здоровья на русском языке, а следовательно, эти понятия должны даваться в параллели с основным учебным процессом. Во-вторых, эта лексика пусть и не является безэквивалентной, но обладает определенными сложностями семантизации, что мы доказали ранее. Соответственно, добиться четкого понимания значения невозможно, но есть потребность в передаче общего смысла через художественные средства, которые отсутствуют в словаре (за исключением, быть может, толковых словарей, где есть примеры из художественных произведений), и, напротив, преобладают в тексте.

Понимание сути психических состояний нередко связано с опытом личности, именно поэтому скорость освоения данной темы разнится. Однако одни из целей чтения (помимо научения иностранному языку) – совершенствование личности читателя, развитие образного мышления, активизация психической деятельности человека. По этой причине именно художественный текст способен стать возможностью прожить ситуацию, которая охватывает все следующие варианты: случалась, случится или даже никогда не случится в жизни человека.

При работе с любой аудиторией необходимо грамотно отбирать материал, прежде чем давать его. И тем более это правило работает, когда речь идет об иностранцах: они ежедневно получают огромное количество информации, которая не вписывается в их картину мира, и при

переборе и дисбалансе студенты потеряют мотивацию изучать язык, так как вовсе перестанут понимать его. Следовательно, тексты должны подбираться в соответствии с уровнем языка и потребностями обучающихся в конкретный момент, чтобы был найден «смысловый компромисс» [6, с. 15]. На наш взгляд, такой универсальный сборник не может существовать, так как у каждой приезжающей группы свои барьеры, запретные и желательные темы, языковые особенности, художественные предпочтения. Только пополнение методического наследия позволяет быть готовым к разнообразным коммуникативным ситуациям.

Для решения трудностей необходимо внедрение всех методических приемов: мониторинга понимания, диалогов о прочитанном, наглядных графических и семантических средств, построение структуры сюжета, резюмирование и т.д. И это подтверждает необходимость изучения психических состояний именно через текст:

1) если мы знаем психологические особенности обучающихся, мы можем подобрать текст в соответствии с имеющейся информацией, удовлетворить инофонов близкой и, главное, знакомой тематикой и вследствие этого повысить мотивацию изучать язык.

2) имея представления об определенных психологических барьерах обучающихся, мы можем подобрать тексты, которые помогут справиться с трудностями, разобраться в эмоциях, увидеть другой аспект ситуации. Личный пример не всегда служит авторитетом – иногда для доказательства разумнее обратиться к «беспристрастному» источнику.

Таким образом, психические состояния в нашей работе являются и параметром адаптации текстов, и объектом художественных текстов, которые могут быть предложены для изучения.

В целях расширения возможностей пользования методическим материалом преподавателями РКИ, мы предлагаем создание художественных текстов, где параметром отбора являются базовые психические состояния, актуальные для иностранцев. Критерием отбора будет являться соответствие материала второму сертификационному уровню Государственного стандарта по русскому языку как иностранному [7], а также непротиворечие лингвострановедческому принципу. Оглавление будет состоять из конкретных названий психических состояний. Преподавателю сложно предсказать, когда именно и какие коммуникативные ситуации могут возникнуть вследствие психологических барьеров обучающихся. Такой перечень текстов поможет в нужную минуту обратиться к тексту, позволяющему иностранцу понять себя и другого, обсудить возможную проблему или вообще предотвратить ее возникно-

вание. Соответственно, имеет смысл именно обособленное существование сборника. Далее остановимся на особенностях разработанных материалов.

Каждый текст сопровождается материалом, который проверяет понимание текста и закрепляет знания лексики и грамматики. Заголовки, в которые вынесены именованные психических состояний, выделены жирным цветом. Название произведения, из которого взят отрывок, и автор указаны в формулировке задания, прописанной курсивом. После текста идет лингвострановедческий материал, с которым в процессе прочтения могут знакомиться обучающиеся.

Таким образом, выбранные тексты и блоки заданий к ним будут прототипами, которые каждый преподаватель сможет подстроить под потребности обучающихся. Любая новая аудитория (даже если речь идет об одной стране) обладает своими особенностями, и будет ошибочным заявлять об абсолютной готовности данных материалов к печати и внедрению в практику. Однако дать материал, который возможно адаптировать, как мы считаем, необходимо.

Список литературы:

1. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Лексическая система языка (внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания). Учебное пособие. Москва: URSS, Книжный дом «Либроком», 2011. 172 с.
2. Большой психологический словарь / Под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. Санкт-Петербург: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2006. 672 с.
3. Психология. Словарь / под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. Москва: Политиздат, 1990. 494 с.
4. Клиническая психология: энциклопедический словарь / под общ. ред. Проф. Н.Д. Твороговой. Москва: Практическая медицина, 2016. 608 с.
5. Национальный корпус русского языка. 2003–2024. [сайт]. URL: ruscorpora.ru (дата обращения: 10.04.2024).
6. Волков, В.В., Гладилина, И.В. Художественный текст в преподавании русского языка как иностранного: учебное пособие /. Тверь: ТьГУ, 2014. 156 с.
7. Иванова, Т.А., Попова, Т.И., Рогова, К.А., Юрков, Е.Е. Государственный образовательный стандарт по русскому языку как иностранному. Второй уровень. Общее владение. Москва, Санкт-Петербург, 1999. 41 с.

**ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ДЕЛОВОМУ
РУССКОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ ИНОСТРАНЦЕВ: КЕЙС-МЕТОД**

Я.Д. Большакова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: И.В. Гладиллина – канд. филол. наук, зав. кафедрой русского языка

***Аннотация.** На фоне появления новой образовательной парадигмы возникает потребность в интеграции инновационных технологий, методов и подходов в образовательный процесс. В данной статье анализируется применение кейс-метода в обучении деловому русскому языку как иностранному. Определены конкретные этапы использования кейсов и представлен пример такого кейса для иностранных студентов, достигших уровня В2. В статье делается вывод о том, что кейс-метод в обучении РКИ не только способствует эффективной организации иноязычного общения, но и стимулирует развитие профессионально ориентированных компетенций, таких как способность применять знания из различных областей, анализировать информацию и принимать обоснованные решения.*

***Ключевые слова:** деловой русский язык, русский язык как иностранный, инновационные методы обучения, кейс-технологии.*

В современных реалиях, где экономическое влияние России на страны СНГ остается значительным, владение русским языком становится критически важным активом для международных бизнесменов. Это особенно актуально в контексте делового общения, так как успешные переговоры и партнерства часто зависят от точности и культурной адекватности коммуникации. Однако, традиционные методы обучения русскому языку зачастую не фокусируются на особенностях делового общения, оставляя значительный пробел в подготовке иностранных специалистов. Стандартные учебные пособия, в большинстве своем ориентированы на общий язык, не охватывают специфичную деловую лексику и стилистику, критически важные для ведения переговоров, составления договоров и культурной адаптации в профессиональной среде.

Анализ ключевых учебных пособий по русскому языку как иностранному, включая такие издания, как «Голоса: A Basic Course in

Russian» Брайана Бэйли и Ольги Каган, «Поехали!» Станислава Чернышова, а также «Русский язык в диалогах» Натальи Васильевой, позволяет выявить некоторые пробелы в предоставлении информации, необходимой для успешной бизнес-коммуникации.

На основании проведённого обзора можно выделить следующие ключевые недостающие знания для успешной деловой коммуникации:

1. Стратегическое использование языка в бизнес-среде: ощущается недостаток систематического изложения деловой лексики, терминологии и стилистики, адаптированных под конкретные профессиональные ситуации, такие как переговоры, деловые презентации, или корреспонденция.

2. Культурные особенности: хотя многие ресурсы уделяют внимание культурным аспектам общения, в контексте делового общения они зачастую не освещают достаточно глубоко понимание деловых традиций, ожиданий и норм, что критично влияет на способность адаптироваться к ментальности и деловым обычаям.

3. Юридическая и финансовая лексика: Материалы обычно касаются общего словарного запаса, но часто упускают из виду необходимость знания специфических терминов, которые используются в юридических и финансовых документах. Это осложняет понимание и составление бизнес-договоренностей и финансовых отчётов.

4. Навыки переговоров: Многие курсы ориентированы на стандартные языковые ситуации, однако способность эффективно аргументировать свою позицию, вести переговоры и достигать консенсуса в бизнес-дискурсе требует особого внимания, которое часто отсутствует.

Принимая во внимание вышеуказанные аспекты, можно утверждать, что существующие учебные ресурсы не всегда полностью удовлетворяют специфические потребности в обучении деловому русскому языку, когда как подходы к обучению русскому языку как иностранному за последние десятилетия акцентируют внимание на коммуникативной направленности. Педагогические методы направлены не столько на изучение языка как системы (хотя это и является значимым аспектом курсов РКИ), сколько на освоение языка как инструмента для общения. Основная задача – обучение непосредственно речевому взаимодействию [1, с. 382]. Это подразумевает, что студентам важно не только усвоить элементы языковой системы, но и развить умения, необходимые для активного речевого взаимодействия, умение говорить и воспринимать речь, создавать и понимать тексты в различных коммуникативных ситуациях, учитывая их контекст и специфику. В свете этих требований, в

методику преподавания РКИ интегрируются многочисленные интерактивные и активные технологии, которые способствуют эффективному обучению речевому общению.

Один из способов, активизирующих процесс обучения, представляет собой использование кейс-метода (case study method). Несмотря на то, что изначально подход широко применялся на юридических и экономических факультетах в США, сейчас является одним из эффективных подходов в преподавании иностранных языков, включая русский как иностранный, особенно в контексте делового общения. Этот метод базируется на анализе конкретной проблемной ситуации, поиске возможных альтернатив решения и выборе наиболее подходящего из них. Сценарии для рассмотрения создаются на основе достоверных данных из научных работ, монографий, статистических объемов, художественной и публицистической литературы, новостей и других источников [2, с. 144]. Реальные события и факты также могут использоваться как полезные примеры для кейсов.

Задачи, предложенные иностранным студентам в процессе работы над кейсом, всегда включают в себя различные виды речевой активности, которая проявляется в умении воспринимать и производить устную и письменную речь. Знания и умения приобретаются через активное взаимодействие: самостоятельный выбор информации, ее анализ и обобщение результатов.

Применение кейс-метода в преподавании русского языка как иностранного помогает сделать учебный процесс максимально приближенным к реальным условиям общения, что в будущем облегчит студентам адаптацию к аналогичным жизненным обстоятельствам [3, с. 135].

Анализируя и решая проблему кейса, иностранные студенты не только улучшают свои навыки ведения диалога и монолога на русском языке, укрепляют знание лексики и грамматики, но и развивают навыки деловой коммуникации, поиска информации, принятия решений в сложных ситуациях, умение выступать перед аудиторией. Метод направлен не только на освоение узких знаний, но и на развитие интеллектуального и коммуникативного потенциала студентов.

Среди сильных сторон использования кейс-методов для преподавания РКИ отмечают [4, с. 39]:

1. Практическое применение знаний: Кейс-метод позволяет студентам использовать язык в реалистичных деловых ситуациях, что способствует более глубокому пониманию материала и лучшему запоминанию.

2. Развитие коммуникативных навыков: Работая над кейсами, студенты активно участвуют в дискуссиях, обмене мнениями, презентациях, что способствует улучшению устной и письменной деловой коммуникации.
3. Коллективное обучение: Метод кейсов часто подразумевает групповую работу, что помогает студентам учиться как самостоятельно, так и в команде, улучшая навыки межкультурного взаимодействия и работы в команде.
4. Решение реальных проблем: Кейсы, как правило, основаны на реальных ситуациях, что позволяет студентам лучше понять специфику делового общения в русскоязычной деловой среде.
5. Развитие аналитических навыков: Анализ кейсов требует от студентов способности к анализу, синтезу информации и стратегическому мышлению.

Как и любой образовательный инструмент, кейс-метод характеризуется системностью и последовательностью в действиях. Для его реализации в обучении иностранному языку предусмотрены следующие шаги:

Этап 1. Ознакомление с представленной ситуацией и определение проблемы.

Этап 2. Изучение информации, связанной с проблемой.

Этап 3. Разработка решений исходя из анализа данных.

Этап 4. Публичная защита предложенных решений с последующим обсуждением.

Этап 5. Общее обсуждение, рассмотрение альтернатив.

Этап 6. Совместное подведение итогов и выбор лучшего решения.

Этап 7. Формулирование выводов о проделанной работе.

Преподаватель выступает в роли модератора, создает благоприятную атмосферу, поддерживает активность учащихся, направляет обсуждение, ставит вопросы и фиксирует ответы.

При подготовке кейса по РКИ важно учитывать уровень языковой подготовки студентов. Чтобы избежать возможных проблем в общении, можно использовать дополнительные материалы: ключевые слова, образцы фраз, идиомы. Языковое и информационное доступность – ключевые критерии успешного кейса.

Кейс-метод в обучении деловому русскому языку как иностранному для уровня владения B2 может выглядеть, например, так:

Кейс для занятия по деловому русскому языку (уровень B2): Организация международной видеоконференции «Развитие торгового сотрудничества»

Цель кейса:

Развить навыки делового общения, планирования, презентации и управления международными проектами.

Бизнес-проблема:

Вы координатор международного проекта в крупной компании. Вам поручено не только организовать видеоконференцию, которая соберет участников из 5 разных стран (Россия, Республика Казахстан, КНР, ЮАР, Индия), но и выступить с докладом по теме конференции.

Основные задачи: презентация новых проектов, распределение задач и ролей, установление сроков и форматов отчетности. Нужно учесть разницу во времени, языковые барьеры и технические аспекты.

Вспомогательный материал к кейсу:

Активная лексика кейса: *международная видеоконференция, согласование времени, мультикультурность, техническое обеспечение, повестка дня, ведение переговоров, протокол собрания, отчетность, координация задач, оценка эффективности.*

Подготовка к дискуссии. Высказать свое мнение можно с помощью следующих выражений:

Я думаю, что...

Я считаю, что...

Я убежден(а), что...

По моему мнению, ...

По моему взгляду на эту проблему, оптимальным решением будет: ...

Ключевые задачи для решения кейса:

Подготовить план-порядок выступлений на видеоконференции, повестку дня и расписание с учетом временных зон каждого участника.

Изучение лексики: освоить лексику, связанную с деловым общением, презентациями и основными темами конференции.

Разработка презентации: подготовить презентацию проекта на тему конференции на русском языке, адаптировав материал под ожидания и культурные особенности слушателей.

Ролевая игра: Проведение презентации на русском языке с использованием полученных знаний и умений перед группой (которая выступает в роли потенциальных российских партнеров и коллег).

Примите участие в дискуссии.

После выполнения кейса студенты должны будут понять ключевые аспекты делового этикета в России, особенности проведения презентаций и важность адаптации сообщения к культурному контексту аудитории. Такой подход позволяет не только улучшить языковые навыки,

но и развить важные межкультурные компетенции, необходимые при ведении международного бизнеса.

Таким образом, применение кейс-метода в изучении русского языка как иностранного становится не только методом изучения языка, но и подготовки к реальной деловой коммуникации. Это направление в преподавании может стать особенно важным для иностранных бизнесменов, для которых важно не просто владеть языком, но и успешно коммуницировать в профессиональной сфере.

Список литературы:

1. Шаимова, Г.А. Формирование коммуникативной компетенции посредством метода «ролевая игра» // Молодой ученый. 2012. № 8. С. 382–383.
2. Гуревич, А. М. Ролевые игры и кейсы в бизнес-тренингах. Санкт-Петербург: Речь 2004. 144 с.
3. Золотова, М.В., Дёмина, О.А. О некоторых моментах использования метода кейсов в обучении иностранному языку // Теория и практика общественного развития. Краснодар: ХОРС, 2015. № 4. С. 133–136.
4. Алексинская, А.Ю., Железнякова Е.А. Актуальность кейс-технологии в обучении основным видам речевой деятельности на занятиях по русскому языку как иностранному // Вестник Московского государственного областного университета. 2021. № 3. С. 38–46.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО КАК ИНОСТРАННОГО ДЛЯ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ

А.Е. Будникова, студентка I курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: И.В. Гладилина – канд. филол. наук, зав. кафедрой русского языка.

Аннотация: статья посвящена вопросам обучения русскому языку иностранных студентов-медиков речевой деятельности

на материале биографических текстов выдающихся врачей. Особое внимание уделяется критериям, которые важно учитывать при выборе текстов для чтения и изучения иностранной аудиторией медицинского профиля с уровнем В1 (ТРКИ-1).

Ключевые слова: *русский язык как иностранный, биографический текст, терминология, культурологическая справка.*

Роль текстов при обучении иноязычных студентов русскому языку заключается в том, что они являются незаменимым средством обучения и служат хорошим дидактическим материалом для развития всех видов речевой деятельности. Тексты могут содержать различного рода информацию, включая историческую, социокультурную, страноведческую, общепознавательную, профессиональную и другие. Они помогают развивать навыки чтения и понимания текста, а также формировать профессиональные компетенции. Тексты могут быть использованы как модель для построения собственного речевого сообщения на русском языке. При правильном подходе к использованию текстов в обучении, они могут помочь студентам-иностранцам освоить грамматический строй русского языка. По утверждению А.Н. Щукина, необходимо также формировать у учащихся фонетические, лексические и грамматические навыки [4, с. 257]. Первые позволяют узнавать единицы языка, воспринимать их в письменном тексте. Вторые необходимы для соотнесения фонетической формы со значением слова. Третьи развиваются с целью узнавания и определения грамматической формы слова в совокупности с его значением.

В работе с биографическими текстами важно применять комплексный подход, который рассматривает биографический текст не только как учебный материал и средство обучения эффективной коммуникации, но и как средство восприятия профессиональной культуры. Биографический текст позволяет студентам не только узнать информацию о выдающихся врачах, но и определить их вклад в развитие медицины, а также служит образцом для воспитания врачебной этики.

При работе студентов над биографическими текстами используется традиционная для методики преподавания русского языка как иностранного трёхэтапная модель: предтекстовый (подготовительный) этап, текстовый (содержательный) этап, послетекстовый (контрольно-оценочный) этап [3, с. 238].

В качестве примера приведем некоторые задания, которые предусмотрены для работы над темой об известном российском хирурге Николае Ивановиче Пирогове.

Первый этап — это предтекстовая работа. Ее смысл состоит в снятии лексико-грамматических и страноведческих трудностей. В качестве предтекстовой работы целесообразно давать не только списки слов, но и различные типы заданий, стимулирующие интерес к тексту, формирующие цель чтения. Перед процессом чтения преподаватель обязательно должен обозначить цель, сориентировать обучающегося на тот или иной тип чтения. Примерами предтекстовых заданий могут служить задания типа: «*Посмотрите на заголовок. Как вы думаете, о чём будет идти речь в тексте?*». Такой тип задания развивает навыки догадки и прогнозирования у обучающихся. При работе с лексическим материалом, преподаватель не должен ограничиваться указанием только на значение лексической единицы. Необходимо обращать внимание учащихся на сочетаемостные особенности слова, специфику его парадигматических связей, преподнося и отрабатывая данные сведения на основе речевого образца.

Глоссарий:

Ана́том – это специалист по *анатомии* (см. 2).

Анато́мия – это наука, изучающая форму и строение человеческого организма и составляющих его органов и систем и исследующая закономерности развития этого строения в связи с функцией и окружающей организм средой.

Анатомический театр – это помещение для анатомических работ, исследований и чтения лекций.

А́орта – это самая крупная артерия организма, берущая свое начало из левого желудочка сердца.

Брюшная (пóлость) – это полость туловища под диафрагмой и до таза, заполненная брюшными органами.

Вскры́тие – это разговорный термин. В официальной речи и документации обычно используется термин «посмертное патологоанатомическое исследование» (в отличие от прижизненных патологоанатомических исследований) или «судебно-медицинская экспертиза трупа». *Со́делать вскры́тие.*

Гипсовая повязка – это медицинская затвердевающая повязка, приготавливаемая с использованием гипса. Применяется, прежде всего, при переломах костей, а также ушибах, растяжениях связок. *Нало́жить гипсовую повязку. Сня́ть гипсовую повязку.*

Заболéть (заболéл – м.р., ед.ч., прош. вр.) – стать больным. *Заболéть и попáсть в больни́цу. Заболéть гриппом.*

Кли́ника – это лечебное учреждение, в котором одновременно с лечением больных проводится студенческая практика и научные исследования. *Лежа́ть в клинике. Рабо́тать в кли́нике.*

Медици́на – это совокупность научных знаний о болезнях, их лечении и предупреждении. *Занима́ться медици́ной. На́родная медици́на.*

Культурологическая справка:

Москва́ – столица России.

Петербу́рг (Са́нкт-Петербу́рг, Ленингра́д) – русский портовый город на побережье Балтийского моря, который в течение двух веков служил столицей Российской империи.

Та́рту – город в восточной Э́стони.

Кавка́з – регион на стыке **Евро́пы** и **А́зии**, расположенный вдоль одноимённого хребта, протянувшегося между **Каспи́йским** и **Чёрным** **моря́ми**.

Следует отметить, что в первый раз текст должен быть воспринят целиком, преподаватель читает материал, соблюдая правильную интонацию. Далее обучающиеся самостоятельно читают текст. Чтение вслух целесообразно использовать на первых этапах обучения. Такое чтение позволяет «овладеть соответствием графической и звуковой системы языка, правилами интонационного оформления предложений» [1, с. 332].

Задание 1. Прочитайте текст. Познакомьтесь с биографией Николая Ивановича Пирогова.

Николай Иванович Пирогов

Никола́й Ива́нович Пирого́в – вели́кий россия́нский хиру́рг и а́натом, основополо́жник военно-полевой хирургии. Он впервые провёл операцию под наркозом на поле боя, ввёл неподвижную гипсовую повязку, предложил ряд хирургических операций. Мировую известность получил атлас Пирогова «Топографическая анатомия».

Никола́й Ива́нович роди́лся 25 ноября́ 1810 го́да в Моско́ве в семье казначея. Никола́й был са́мым мла́дшим, шесты́м ребёнком в семье. Жили Пироговы трудно. Денег на образование не хватало. Получить образование Николаю помог знакомый семье – известный московский врач, профессор Московского университета Е. Мухин, который заметил способности мальчика и стал заниматься с ним индивидуально.

Когда Николаю исполнилось 19 лет, он поступил на медицинский факультет Московского университета. Ему приходилось постоянно подрабатывать, чтобы помогать семье. В университете Никола́й проводил много времени в анатомическом театре.

После окончания университета Пирогов поехал работать в Эстонию, в Тарту, в хирургическую клинику. Через 5 лет он успешно защитил диссертацию и в 26 лет стал профессором хирургии. Пирогов изучил и описал топографию (расположение) брюшной аорты у человека, расстройство кровообращения при её перевязке, объяснил причины послеоперационных осложнений.

В 1841 году Николая Ивановича пригласили на кафедру хирургии в Медико-хирургическую академию Петербурга. Здесь учёный проработал более 10 лет и создал первую в России хирургическую клинику. В Москве Пирогов начал читать курс лекций по хирургии. Учёный с увлечением рассказывал о разрезах, швах и результатах вскрытий.

Трагические события в жизни заставили Николая Ивановича ещё больше уйти в науку. 16 октября 1846 года произошло первое испытание эфирного наркоза. 7 февраля 1847 года в России первую операцию под наркозом сделал коллега Пирогова, Ф.И. Инозёмцев, возглавлявший кафедру хирургии Московского университета.

Вскоре Николай Иванович уехал на Кавказ, где принял участие в военных действиях как военно-полевой хирург. Оперируя раненых, он впервые применил в истории медицины эфирный наркоз в военно-полевых условиях. Там же им была придумана неподвижная гипсовая повязка, которая позволила ускорить процесс заживления переломов.

Следующий, заключительный, этап работы с текстом — это после-текстовые задания. В данный комплекс входит вопросно-ответная беседа по тексту (с целью понять степень усвоения нового материала), различные упражнения на закрепление лексики и грамматики. После-текстовые задания направлены, с одной стороны, на контроль понимания содержания текста, с другой стороны, на подготовку студентов к воспроизведению текста и к последующему порождению самостоятельных высказываний.

Задание 2. Дополните предложения, выбрав правильную форму глагола.

Он впервые ... операцию под наркозом на поле боя.

А) провёл; Б) провели; В) провела

Мировую известность ... его атлас «Топографическая анатомия».

А) получила; Б) получил; В) получили

Николай Иванович ... 25 ноября 1810 года.

А) родилась; Б) родились; В) родился

Денег на образование

А) не хватало; Б) не хватали; В) не хватит

Чтобы ... в университет, Пирогову ... прибавить себе 2 года.

А) поступить, пришлось; Б) поступил, пришлось;

В) поступить, пришлись

В 1841 году Николая Ивановича ... на кафедру хирургии в Медико-хирургическую академию.

А) пригласили; Б) пригласила; В) пригласил

Здесь он ... 10 лет и ... первую хирургическую клинику.

А) проработал, создал; Б) проработал, создает; В) проработала, создала

Пирогов впервые ... эфирный наркоз при проведении операций раненым в военно-полевых условиях.

А) применить; Б) применяет; В) применил

Задание 3. Расскажите полную биографию Н.И. Пирогова, используя следующий план:

Вступление. Представление героя повествования: главные достижения в его жизни.

Детство и юность героя повествования.

Учёба в университете или институте.

Жизненный путь.

Заключение.

Таким образом, использование биографических текстов помогает иностранным студентам-медикам лучше понимать русскую культуру и историю, а также расширяет их кругозор. Кроме того, такие тексты способствуют развитию устной речи и письма, так как обучающиеся должны анализировать информацию и выражать свои мысли на русском языке, используя упражнения поэтапно (дотекстовый, текстовый и послетекстовый этапы).

Список литературы:

1. Крючкова, Л.С., Мощинская, Н.В. Русский язык как иностранный. Практическая методика обучения русскому языку как иностранному. Москва: Флинта: Наука, 2009. 480 с.
2. Пирогов, Н.И. Словарь медицинских терминов [текст: электронный] // ФГБУ «НМХЦ им. Н.И. Пирогова» Минздрава России [сайт]. URL: <https://www.pirogov-center.ru/patient/hospital/department/ophthalmology/terms.php> (дата обращения 02.06.2024).
3. Соловова, Е.Н. Методика обучения иностранным языкам: базовый курс лекций. Москва: Просвещение, 2005. 238 с.
4. Щукин, А.Н. Методика обучения речевому общению на иностранном языке. Москва: Икар, 2011. 452 с.

ИЗУЧЕНИЕ ФЕМИНИТИВОВ В ШКОЛЕ

М.В. Коновалова, студентка 2 курса, направление «Филология»

Научный руководитель: О.Б. Власова – к. филол. наук, доц. кафедры русского языка

Аннотация: *В статье рассматривается проблема изучения словообразования в средней школе. В центре внимания автора производные феминитивы. Исследование выполнено на материале современного русского языка*

Ключевые слова: *словообразование, феминитивы, морфема, суффикс, потенциальное слово, узуальное слово, окказионализм, методика*

Словообразование занимает достаточно скромное место в школьной программе русского языка. Несмотря на то что изучение этого раздела начинается обычно уже в начальной школе, учащимся дается лишь базовый материал, помогающий усвоить основы анализа структуры слова и грамотно решать орфографические задачи. Систематической работы по словообразованию не проводится, особенно после того как эти темы изъяли из программы ЕГЭ. Вместе с тем знания по словообразованию крайне необходимы для полноценного усвоения школьной программы по русскому языку и культуре речи.

Преподаватель может стимулировать интерес обучающихся к проблемам словообразования, интегрируя в план урока изучение тех аспектов языка, вокруг которых ведутся оживленные дискуссии в Интернете, поскольку этот материал будет близок современному поколению. Одним из таких аспектов являются феминитивы [1].

Феминитивы, как известно, слова женского рода, альтернативные или парные аналогичным словам мужского рода, относящимся ко всем людям независимо от их пола [2].

Поколение альфа (дети, рожденные после 2008 года) благодаря доступу к интернету уже с ранних лет интересуется различными социальными движениями, не так давно появившимися в России, например, феминизмом, бодипозитивом, экологией. В связи с этим они также заинтересованы в том, чтобы получить комментарий относительно некоторых злободневных явлений от квалифицированного специалиста, в роли которого может выступать школьный учитель, имеющий высшее

профессиональное образование в данной области. Таким образом, интерес школьников к феминитивам педагог может использовать в целях обучения учащихся словообразованию.

Важно понимать, что для качественного выполнения практических заданий учащиеся должны ознакомиться с историей появления феминитивов в русском языке, поэтому в начале урока стоит обозначить, что первые феминитивы стали появляться в языке еще в средние века, а получили широкое распространение при Советском Союзе. Из чего можно сделать следующий вывод: до появления таких слов, как «авторка», «блогерка», «психологиня», в русском языке уже существовали другие феминитивы, и это явление в языке нельзя отнести исключительно к современной эпохе. Важно отметить, что в «Толковом словаре названий женщин» Н.П. Колесникова [3], выпущенном в 2002 году, насчитывается более 7 000 феминитивов.

Вопреки распространенному заблуждению, феминитивы могут обозначать не только профессию, но также национальность (немка, француженка), место жительства (москвичка, тверичанка), звание или титул (королева, пионерка), особенности характера или внешности (лентяйка, шатенка), животных (тигрица, лосиха).

По особенностям структуры феминитивы делятся на две группы: производные и непроизводные. К непроизводным относятся такие слова, как мать, няня, сестра и т.д. Производные феминитивы образованы от однокоренных существительных мужского рода: художник - художница, тигр - тигрица, блондин - блондинка. В современном русском языке они явно преобладают над непроизводными. Также нельзя не упомянуть о существовании субстантиватов, например: больная, заведующая.

После вводной теоретической части учитель может предложить учащимся вспомнить уже знакомые им феминитивы.

После этого можно предложить учащимся список феминитивов и предложить подобрать производящее и выделить суффикс. Для подобной работы можно предложить следующие примеры:

Студентка – студент, француженка – француз, докторша – доктор, учительница – учитель, мастерица – мастер, продавщица – продавец, повариха – повар, принцесса – принц, актриса – актер, богиня – бог, колдунья – колдун

Резюмируя проделанную работу, дети формулируют вывод: в русском языке для образования феминитивов используется одиннадцать суффиксов: *-к, -енк, -ш, -ниц, -щиц, -иц, -их, -есс, -ис, -ин (ын), -j*.

После этого учащимся можно предложить заняться словотворчеством. В рамках подготовки к этому заданию учителю необходимо ввести такие понятия, как «окказионализм», «узуальное слово» и «потенциальное слово».

Окказионализм – неологизм, созданный автором и используемый только в данном контексте. Узуальное слово – слово, соответствующее общепотребительному значению и зафиксированное в словарях. Потенциальное слово – слово, которое создано по существующему в языке словообразовательному типу, но не закреплено традицией словоупотребления.

Для выполнения задания учащимся может быть предложен ряд слов мужского рода, например, инженер, хирург, генерал, менеджер, от которых необходимо образовать окказиональные феминитивы с помощью каждого из одиннадцати суффиксов, например:

	Хирург
к	хирургка хируржка хирургичка
енк	Хирургенка
ш	Хирургша
ниц	хиругница
щиц	хирургщица
иц	хирургица
Их	хирургиха
Есс	хирургесса
Ис	хирургиса
Ин (ын)	хирургиня,
ј	хирургья

Это упражнение покажет, что при всем обилии суффиксов образование параллельных форм женского рода (женских коррелятов) по разным причинам **затруднено**, а в некоторых случаях невозможно. Создавая окказионализмы, ученики сами интуитивно поймут это, однако преподаватель должен четко сформулировать, по каким причинам образование некоторых феминитивов не имеет перспектив.

Во-первых, это социальные причины. Некоторые феминитивы будут восприниматься инородно потому, что профессия мало освоена

женщинами. В качестве примера можно привести словообразовательные пары по типу свинобоек – свинобойка, *шахтер* – *шахтерка* [4].

Во-вторых, некоторым феминитивам не суждено войти в активный словарный запас из-за произношения. Наиболее естественное звучание русской речи достигается определенным расположением согласных и гласных звуков. Наличие нескольких согласных подряд (более двух) вызывает затруднение при произнесении слова. Эту мысль можно проиллюстрировать на примере слов хирург – хирургка.

В-третьих, омонимия слов также является одной из причин, по которой образование многих феминитивов затруднено. Существует множество слов, демонстрирующих это, например, у слова пилотка в русском языке уже закрепилось значение головного убора, поэтому обозначение женщины-пилота данным словом не приживается.

В-четвертых, стилистическая *несовместимость основы и аффикса также является препятствием для образования феминитива*. Как аффикс, так и основа могут иметь различные стилистические окраски. Слово «принцесса» имеет значение чина, высокого по своему социальному статусу. Если к подобной возвышенной по своей стилистической окраске основе присоединить стилистически сниженный суффикс, например суффикс «-их», то будет образовано слово «принциха», которое вряд ли станет достойным эквивалентом «принцессе».

В-пятых, несочетаемость иностранной основы и русского аффикса также не позволяет образовать феминитив, который бы «прижился» в современном русском языке. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что некоторые новомодные слова (авторка, блогерка и пр.) вызвали бурную дискуссию в интернете и за его пределами. Обратное явление – это несочетаемость русской основы и иностранного аффикса. В качестве примера подобной несочетаемости можно привести слова «членесса», «поваресса».

Помимо вышеуказанных причин, можно выделить еще одну: феминитивы со значением профессии воспринимаются как сниженные или же пренебрежительные (врач – врачиха, препод – преподша, *секретарь* – *секретарша*). Это связано с тем, что названия профессий, как другие некоторые субъектные наименования деятеля, не имеют гендерной привязки. *Тем самым акцент на гендерной составляющей значения автоматически снижает уровень значимости человека как деятеля вообще и профессионала, в частности.*

Таким образом, обращение к феминитивам на уроках позволит преподавателю не только дать квалифицированный комментарий, касающийся их употребления в речи, но и углубить знания по словообразо-

ванию. Кроме того, благодаря правильному подходу учитель сможет продемонстрировать свою вовлеченность в молодежную культуру и показать, насколько интересным и увлекательным может быть изучение русского языка.

Список литературы

1. Баданина, И.В. Функционирование феминативов в языке интернета // Русский язык в интернете: личность, общество, коммуникация, культура: сборник статей I Международной научно-практической конференции. Москва: РУДН, 2017. С. 89–94.
2. Словарь гендерных терминов [сайт]. URL: <http://www.owl.ru/gender/alphabet.htm> (дата обращения: 02.06.2024).
3. Колесников, Н.П. Толковый словарь названий женщин: Более 7000 единиц. Москва: Астрель: АСТ, 2002. 608 с
4. Земская, Е.А. Современный русский язык. Словообразование: учеб. пособие / Е.А. Земская. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Флинта: Наука, 2011. 328 с.

ВЛИЯНИЕ БИЛИНГВИЗМА НА ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ ДЕТЕЙ 6–8 ЛЕТ

*О.К. Осипова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного»
Научный руководитель: И.Л. Попова – к. филол. наук, доцент кафедры русского языка.*

***Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению различных факторов, влияющих на скорость и качество освоения русского языка детьми-билингвами, не проживающими на территории Российской Федерации.*

***Ключевые слова:** билингвизм, русский язык как иностранный, естественный билингвизм, двуязычие, обучение билингвов*

На сегодняшний день вопрос билингвизма является особо актуальным, поскольку, согласно международным исследованиям, 43% населения Земли являются билингвами по рождению. Как правило, людям

проще дается язык той страны, в которой они родились и далее проживают, поскольку они полностью погружены в языковую среду. Таким образом, для многих очень остро встает проблема освоения второго языка, на котором говорят в кругу семьи. Часто язык социальной среды вытесняет язык семьи, который в конечном итоге совсем забывается. Чтобы не допустить такой ситуации, необходимо учитывать большое количество факторов, влияющих на эффективное изучение русского языка детьми-билингвами, и индивидуально подходить к вопросу подбора инструментов его освоения.

Для начала рассмотрим понятие «билингвизм». Считается, что билингвизм (двуязычие) – это свободное владение двумя языками одновременно. Однако в научной литературе существует несколько определений этого явления. Так, У. Вайнрайх называет двуязычием практику попеременного использования двух языков [1, с. 48], а В.Ю. Розенцвейг уточняет: «Под двуязычием обычно понимается владение двумя языками и регулярное переключение с одного на другой в зависимости от ситуации общения» [2, с. 67]. С позиций психолингвистики, билингвизм – это умение использовать для общения две языковые системы [3, с. 78].

Все эти определения, конечно, схожи, но ни в одном из них не дается информации о точной степени владения языками [4, с. 110].

Билингвизм не имеет единых стандартов определения, и он существует в совершенно разных формах. Некоторыми исследователями определяется более 30 разных видов двуязычия [5]. Именно эта неопределенность в отношении к понятию билингвизм сильно затрудняет организацию исследований и делает практически невозможным сопоставление и сравнение результатов практических исследований педагогов, психологов и ученых. Примечательно, что в зависимости от окружения или места человек автоматически переключается на ту или иную речь (и не только в процессе вербального общения, но и мысленно), порой даже не замечая этого.

Е. М. Верещагин утверждает, что билингвизм можно разделить на 3 уровня:

1. Рецептивный. Человек понимает второй язык на слух, но не может воспроизвести услышанное, а также поддерживать диалог на этом языке.
2. Репродуктивный. Человек понимает прочитанное или услышанное и может это повторить.

3. Продуктивный. Человек понимает язык и в состоянии вести на нем беседы, давать полноценные, лексически, фонетически и грамматически верные ответы [4, с. 112].

Говоря о детском билингвизме, можно выявить следующие его разновидности:

1) смешанный билингвизм, возникающий в контексте биэтнических браков, когда родители представляют разные лингвокультуры;

2) естественный билингвизм ребенка, обусловленный страной проживания, когда оба родителя принадлежат к единому лингвоэтносу, но проживают в другой стране;

3) искусственный билингвизм: обучение ребенка иностранному языку на раннем этапе его развития в моноэтнической семье, проживающей в родной стране [6, с. 2].

В своей работе мы рассматриваем естественных билингвов, а именно тех, кто находится с самого раннего возраста в двуязычной среде (язык для общения в обществе один, в семье - другой). Материалом исследования послужили наблюдения за группой детей-билингвов, проживающих в Великобритании. Все ребята либо родились в Англии, либо в самом раннем возрасте переехали туда вместе с родителями.

В группе обучаются ребята от 6 до 8 лет, т.е. младшего школьного возраста, что значительно облегчает подбор материала для занятия, поскольку дети находятся примерно на одном уровне психологического, интеллектуального и эмоционального развития. Несмотря на то, что все ребята в семье в повседневном общении используют русский язык, у некоторых ярко выражены сложности с произношением слов, а в некоторых случаях даже с пониманием их значений. Эти особенности встречаются у детей, в семье которых присутствует двуязычная среда, т.е. один из родителей является носителем английского. Дети из интернациональных семей меньше используют русский язык, и им тяжелее перестраиваться с одного языка на другой во время разговора. Можно отметить, что такие учащиеся чаще используют английский, когда им тяжело что-то объяснить. Для них он кажется понятнее и проще.

Дети из семей мигрантов свободнее владеют русским языком, у них не возникает сложностей с пониманием значений слов, они легче воспринимают объяснение на русском языке и не «перепрыгивают» на английский в поиске более точного определения слова или понятия.

На основе наблюдения можно выделить несколько факторов, влияющих на процесс обучения билингвов русскому языку:

Семья (интернациональная/ оба родителя являются носителями русского языка). Также весомым фактором является наличие старших братьев и сестер, которые не были рождены в англоговорящей среде, а переехали уже в более взрослом возрасте, и английский язык для них является скорее иностранным, чем родным.

Возраст учащихся. Чем младше ученик, тем проще сформировать у него «чувство языка», а также скорректировать произношение звуков, убрать акцент. Учащиеся девяти лет и старше уже достаточно много времени проводят отдельно от родителей, и английский язык постепенно начинает вытеснять русский, поэтому влияние второго языка чувствуется сильнее.

Насколько сильно ребёнок окружен русским языком в повседневной жизни. Опросив ребят, мы выяснили, что некоторым из них родители с самого рождения читали книги на русском языке, показывали российские мультфильмы, кто-то даже посещал русскоязычный садик. Такие ребята понимают многие правила и значение слов на подсознательном уровне, им не требуется дополнительное пояснение или переход на английский язык.

Билингвизм является весомым преимуществом при обучении русскому языку учащихся, проживающих за границей:

Гибкое мышление. Даже если ребенку русский язык дается сложнее, чем английский, и второй оказывается ближе, достаточно легко перестроить мышление, научив ребенка мыслить в параллели с русским.

Дети-билингвы обладают очень хорошей памятью и без проблем практически с первого раза запоминают необходимую информацию.

Некоторые дети-билингвы быстро понимают, как устроен русский язык, и на интуитивном уровне правильно формируют предложения, пишут слова и т.д.

Дети-билингвы раньше своих сверстников учатся читать, считать и т.д.

Однако нами было выявлено, что билингвизм не всегда является вспомогательным фактором при обучении русскому, так как были обнаружены определенные сложности и особенности обучения, а именно:

Медленное формулирование мысли на русском. В первые месяцы занятий некоторым учащимся (особенно из двуязычных семей) требовалось довольно много времени, чтобы построить предложение.

Отказ читать и говорить на русском. Такое поведение характерно для учеников постарше, которые в повседневной жизни (в школе, с друзьями) используют только английский и в какой-то момент теряют

мотивацию и не понимают, зачем им обучаться языку, на котором никто вокруг не говорит (родители в данном случае не являются авторитетом).

Языковая интерференция. Довольно часто во время разговорной части занятия у учащихся невольно проскакивают слова на иностранном языке

Проблемы с пониманием значения слова. В русском есть слова, у которых нет эквивалента в английском языке. Кроме того, детям бывает тяжело понять значение какого-то русского слова, если они никогда не употребляли эквивалентов на английском языке.

В результате полугодовой работы мы определили пути решения проблем, возникающих при обучении детей-билингвов:

Как можно чаще позволять детям делать задания по говорению в парах. Когда ученики работают друг с другом, они меньше переживают, и таким образом уходит страх совершить ошибку, медленная речь не пугает их. Ребята понимают, что все находится примерно на одном уровне и от этого меньше стесняются говорить. Со временем проблема медленной речи уйдет сама собой.

Если учащийся отказывается заниматься и вообще говорить на русском языке, то самое главное не пытаться силой заставить его это делать. Привить любовь к языку силой невозможно, это лишь закрепит в голове маленького ребенка негативные ассоциации с русским. Педагог должен обязательно поговорить с учеником и выяснить, в чем кроется главная причина такого отторжения (тяжело использовать язык, проблемы в отношениях внутри группы, большая загруженность в школе и т.д.). Выяснив причину, можно предложить разные пути решения проблемы: индивидуальные занятия в своем темпе, перерыв в обучении на небольшой срок).

Влияние одного языка на другой является вполне естественным процессом, и только практика и непрерывное изучение языка помогут в итоге минимизировать этот эффект. Но важно все-таки обращать внимание учеников на такие ошибки. Лучше всего в процессе урока записывать случайно произнесенные английские слова и в конце занятия попросить ребят придумать несколько синонимов этих слов на русском

Сложности с пониманием русских слов, у которых нет эквивалентов в английском, характерны для билингвов, у которых еще не сформировано чувство языка. В таком случае педагог может поступить следующим образом: попросить детей, которые понимают значение слова,

объяснить его. Это является эффективным способом решения проблемы, поскольку вероятность того, что билингв поймет билингва, в данном случае выше, чем что билингв поймет преподавателя.

Подводя итоги нашего анализа, следует отметить, что процесс обучения билингвов русскому языку является достаточно сложным и требует от преподавателя не только лингвистических знаний, но и хорошо сформированных навыков педагогической и психологической работы.

Список литературы:

1. Вайнрайх, У. Языковые контакты. Киев: Вища школа, 1979. 265 с
2. Розенцвейг, В.Ю. Основные вопросы языковых контактов // Новое в лингвистике. Языковые контакты. Москва, 1972. 80 с.
3. Залевская, А.А., Медведева, И.А. Психолингвистические проблемы учебного двуязычия. Тверь. 2002. 194 с.
4. Верещагин, Г.М. Психологическая и методологическая характеристика двуязычия (билингвизма). Москва: Изд-во МГУ, 1969. 160 с.
5. De Houwer, A. (2007). Parental language input patterns and children's bilingual use. *Applied Psycholinguistics*, 28 (3), 411–424. DOI: <http://doi.org/10.1017/S0142716407070221>.
6. Черничкина, Е.Г. Детское двуязычие как специфический вид билингвизма // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 7 (25) 2013, часть 2.

РУССКИЙ ЮМОР КАК КОМПОНЕНТ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Е.А. Прохожева, студентка 2 курса бакалавриата, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: Е.Г. Усовик – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка.

Аннотация: В данной статье рассматриваются методы и приемы использования юмора на занятиях по РКИ. Приводится

ряд учебных ситуаций, показывающих, как можно использовать эти методы для оптимизации процесса обучения и для лучшего усвоения иностранцами нового материала. Каждый метод сопровождается одним или двумя анекдотами, отражающими реалии русского языка и русской культуры.

Ключевые слова: лингвострановедение, методы использования юмора, русский язык как иностранный.

Одним из пяти методологических принципов, образующих основу лингвострановедения, является понимание процесса изучения и преподавания русского языка как процесса аккультурации иностранца, т.е. не просто запоминания информации о стране, но и формирования позитивного отношения к ней. Юмор в этом смысле является идеальным вариантом обучения, т.к. решаются не только вопросы страноведения, но и появляется установка на позитив.

Несмотря на то, что конкретных разработок использования юмористических текстов на занятиях по иностранному языку представлено пока мало, уже выделяются методы использования юмора в педагогическом процессе и происходит деление юмора на конкретные группы.

Джон Роберт Шмитц делит юмор на три группы:

Универсальный юмор, или юмор, основанный на действительности;

Юмор, обусловленный культурой;

Лингвистический юмор, или юмор, основанный на игре слов.

Выделяются следующие методы и приемы использования юмора в процессе занятия:

Метод живого примера:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Недавно я сказала мужу: «Дорогой, заводи машину, съездим в магазин за гречкой!», на что он мне ответил: «Ты с ума сошла? Вечер, машина удачно припаркована... Поехали на такси!»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Найдите здесь фразеологизм.

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: С ума сошла.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Что это значит?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Лишиться разума, рассудка.

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Извините, а почему русские так любят гречку?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Гречневая крупа, гречиха или гречка (разг.) широко используется в традиционной русской кухне. Гречневая каша – одна из основных и любимых русских каш – считается очень полезной и всегда рекомендуется детям и больным. Думаю, что русские так любят гречку из-за ее вкуса и полезных свойств.

Методический комментарий

При закреплении темы «Фразеологизмы русского языка» используется метод живого примера. Здесь наблюдается юмор универсальный, т.е. основанный на действительности, и юмор лингвистический, основанный на игре слов (с ума сошел = лишился разума)

В Мультимедийном словаре «Россия» «гречка/гречиха» изучается иностранцами, русский язык которых на уровне С1-С2.

Метод рассмешения, высмеивания:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Послушайте анекдот: «Если плюнуть через левое плечо не менее трех раз, при этом одной рукой стучать по дереву, другой беспрерывно креститься, а ртом орать: «Чур меня!», то опасность сглаза будет сведена к минимуму.»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Какое выражение вы услышали впервые?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: «Чур меня».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: По суеверным представлениям, этот возглас ограждал от «нечистой силы». Стоило при приближении «нечистой силы» воскликнуть «Чур меня!», как нечистая сила отступала, не смея касаться сказавшего эти слова, не смея переступить за какую-нибудь черту, за какой-то предел – например, за кочку на болоте, где стоял человек, произнесший это заклинание, и т. п. Слово «чур» утратило теперь свой первоначальный смысл, превратившись в междометие. В нашей речи возглас «чур!» означает требование соблюдать какое-нибудь условие, какой-нибудь уговор. Например, двое нашли что-нибудь. Чтобы не было разногласий – чья находка, кричат: «Чур, пополам!», «или «Чур мое!»

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Здесь еще есть число «3», которое для русского сознания много значит.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Верно, тройка с древности считается магической цифрой.

Методический комментарий

При прохождении темы «Просторечная и разговорная лексика русского языка» применяется метод рассмешения, высмеивания, который позволяет изучать разговорные и просторечные выражения в контексте комичной ситуации. Это юмор универсальный, основанный на действительности. В Мультимедийном лингвистическом словаре «Россия» число «3» фигурирует в темах по преимуществу христианских и рассчитано на иностранцев, у которых уровень владения русским языком С1-С2.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Жена говорит мужу: «Дорогой, я так хочу на старый Новый год... Шубу!», на что он ей отвечает: «Моя ты хозяйшкa! Сейчас же пойду за свеклой и селедкой!»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Если вы поняли анекдот, то ответьте, с каким явлением русского языка мы здесь столкнулись.

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: С омонимией. Жена просила шубу – элемент одежды, а муж подумал о салате – традиционном русском блюде «селедка под шубой», которую в народе называют просто «шуба».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: А что вы можете сказать про «старый Новый год»?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: ...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Старый Новый год празднуется русскими в ночь с 13 на 14 января. Это Новый год по старому стилю, отсюда и появилось название.

Методический комментарий

При закреплении темы «Омонимия в русском языке» используется метод рассмешения, чтобы обратить внимание учащихся на омонимы, при этом создается комичная ситуация. Используются также страноведческие сведения в виде салата и Нового года по старому стилю. Это универсальный юмор, который сочетается с лингвистическим (Старый Новый год). В Мультимедийном лингвистическом словаре «Россия» старый Новый год включен в тему «Стáрый стíль (календáрь)», которая изучается иностранцами уровня С1–С2.

Метод юмористического фантазирования:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Мы с Вами изучили суффиксы, обозначающие лица женского пола. Ответьте теперь на мой вопрос: что значит слово «левша»?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Наверное, это самка льва.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Остроумно, но неверно. Левша – человек, который пользуется левой рукой лучше, чем правой: пишет, рисует, ест левой рукой.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Можете привести примеры, где используется суффикс *-ша* и другие суффиксы, обозначающие лица женского пола?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Капитанша, секретарша, художница, студентка.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Молодцы. Какие суффиксы в словах «художница» и «студентка»?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Суффиксы *-ниц* и *-к*.

Методический комментарий

При изучении темы «Суффиксы для обозначения лиц женского пола» используется метод юмористического фантазирования. Таким образом, переходя от комических реалий к фантазированию, отрабатывается умение находить эти суффиксы. Это лингвистический юмор, основанный на игре слов.

Прием ассоциирования, юмористической паузы:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: В конце зимы, как Вам уже известно, русские празднуют масленицу. А те, кто победнее, празднуют Маргаринницу.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Какой суффикс в слове «масленица»?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Их здесь, наверное, два: -ен- и -иц-.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Как думаете, почему некоторые празднуют Маргаринницу?

ОБУЧАЮЩИЕСЯ: Используют маргарин вместо масла?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ: Правильно. Масло – важный компонент в приготовлении блинов, но это довольно дорогой продукт. Его иногда заменяют маргарином, более дешевым и даже вредным.

Методический комментарий

При прохождении темы «Суффикс -иц- (-ниц-)» используется прием ассоциирования, юмористической паузы. Это юмор универсальный в сочетании с лингвистическим. В Мультимедийном лингвистическом словаре «Россия» указано, что Масленица изучается как учениками уровня А1-А2, так и уровнем В1-В2, С1-С2.

Перечисленные методы помогут не только заинтересовать ученика, но и дать лингвострановедческую информацию о стране изучаемого языка, что является одной из главных задач использования юмора в учебном процессе.

Можно утверждать, что такие игры на занятиях РКИ оптимизируют процесс обучения. Они выполняют не только познавательную функцию, но и гедонистическую, эстетическую и образовательную.

Список литературы

1. Верещагин, Е.М., Костомаров, В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. Москва, 1990.
2. Ван, Шуан. Методика использования юмора в преподавании иностранного языка. История и педагогика естествознания. 2019. № 4. С. 18–21.
3. Карасик, А.В., Карасик, В.И. Непонимание юмора в межкультурном общении // Язык, коммуникация и социальная среда: Межвуз. сб. науч. тр. Выпуск 1. Воронеж: Изд-во ВГГУ, 2001. С. 13–27.

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ
В ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ
КАК ИНОСТРАННОМУ**

С.М. Соколова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: О.Б. Власова – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка.

***Аннотация:** статья посвящена исследованию фразеологизмов в аспекте формирования лингвострановедческой компетенции иностранных учащихся. Внимание автора сосредоточено на фразеологизмах, ценных в лингвострановедческом плане, и методике их включения в урок русского языка для иностранных студентов уровня А2.*

***Ключевые слова:** фразеология, фразеологические единицы, лингвострановедение, прототипы, несвободные словосочетания, семантизация, русский как иностранный.*

Фразеология занимает важное место в языковой системе русского языка, это «величайшая сокровищница и непреходящая ценность любого языка. Фразеология отражает мир чувств, образов, оценок того или иного народа, она самым непосредственным образом связана с культурой речепроизводства» [1].

Фразеологические единицы обладают высокой активностью употребления в русской речи, т.к. с их помощью мы можем быстро и лаконично описать окружающие нас реалии, передать настроение.

Одним из признаков фразеологизмов является наличие прототипа. Фразеологизму присуща функция фиксации и накопления в его семантике общественно значимого опыта. Прототипом фразеологизма является свободное словосочетание, которое закрепилось в сознании людей, так как оно часто описывало коллективный и важный опыт. Большая группа русских фразеологических единиц обозначает различные аспекты поведения людей прошлого. Во многих фразеологизмах представлены жизнь крестьянина, его домашние и трудовые обязанности. Например, *грести лопатой, выносить сор из избы. Вместе с тем*

важно уделить внимание тому, чтобы иностранные студенты понимали значения не только прототипа, но и фразеологизма.

При включении фразеологических единиц в учебный процесс перед преподавателем возникает ряд определенных задач: разработка принципа отбора фразеологизмов для изучения, выявление наиболее эффективных способов семантизации устойчивых выражений, создания комплекса упражнений для изучения или последующего повторения фразеологического материала.

В рамках настоящего исследования предполагается изучение фразеологических единиц на уроках по учебнику базового уровня владения русским языком «Прогресс». Данное пособие формирует и развивает виды речевой деятельности, знакомит учащихся с реалиями и фоновыми знаниями русской лингвокультуры, расширяет лексический запас, учит правописанию, грамматике, фонетике и произношению, отражает актуальную лексическую базу современного русского языка, указывает коммуникативные стратегии и способы выражений интенций.

Для изучения фразеологизмов был выбран базовый уровень владения русским языком (А2): поскольку иностранные студенты знакомы с основной лексикой и грамматикой русского языка, они смогут понимать и использовать некоторые фразеологические выражения в соответствующих контекстах.

В рамках настоящего исследования предполагается изучение фразеологических единиц на неспециализированных уроках, поэтому для знакомства с фразеологическим материалом, используются устойчивые выражения, которые наиболее ценны в коммуникативном и лингвострановедческом плане и выражения, а также допускают несложную семантизацию.

Проиллюстрируем возможности включения фразеологизма в неспециализированный урок.

Второй урок данного пособия посвящен изучению грамматики: на уроке рассматриваются глаголы, которые при употреблении в речи требуют формы винительного падежа.

В рамках урока представлена таблица со списком глаголов, управляющих винительным падежом [2, с. 34–35].

Заметим, что в списке преимущественно указаны пары глаголов, относящиеся к разным видам. Однако логика подбора примеров не вполне ясна.

Таблица 1. Глаголы, требующие формы винительного падежа

<p>Делать – сделать ЧТО? Читать – прочитать Писать – написать Переводить – перевести Повторять – повторить Учить – выучить Изучать – изучить Сдавать – сдать</p>	<p>Строить – построить ЧТО? Продавать – продать Получать – получить Собирать – собрать Готовить – приготовить Есть – съесть Пить – выпить Покупать – купить</p>
<p>Знать – узнать КОГО? Помнить ЧТО? Забывать – забыть Любить Видеть – увидеть Слушать – послушать Слышать – услышать Встречать – встретить Искать – найти Брать – взять Ждать – подождать</p>	<p>Спрашивать – спросить КОГО? Просить – попросить О ЧЕМ? О КОМ?</p>
	<p>Давать – дать ЧТО? КОМУ? Дарить – подарить Показывать – показать Передавать – передать Покупать – купить Посылать – послать Объяснять – объяснить Приносить – принести КОГО? ЧТО? КОМУ? Привозить – привезти КУДА? ОТКУДА?</p>

Так, среди видовых пар, включенных в таблицу, есть суффиксальные: *изучать – изучить, сдавать – сдать, продавать – продать, спрашивать – спросить*; префиксально-суффиксальные: *покупать – купить*; супплетивные: *брать – взять, искать – найти* и префиксальные: *делать – сделать, читать – прочитать, писать – написать*.

В то же время не все префиксальные пары глаголов являются видовыми парами. Так, глаголы *учить – выучить, ждать – подождать, пить – выпить, слушать – послушать, привозить – привезти* называют разные способы глагольного действия.

Глаголы несовершенного вида *любить* и *помнить* даны без словообразовательной пары, хотя к глаголу *любить* можно подобрать пару *полюбить* или *разлюбить*, а к глаголу *помнить* – *запомнить* или *припомнить*.

Нет никаких препятствий к тому, чтобы при работе с этим материалом познакомить учащихся с фразеологизмом, также имеющим в своем составе глагол, употребляющийся в существительным в винительном падеже, например, «бить баклуши»

Преподаватель проводит семантизацию данного фразеологизма либо за счет подбора синонима *бить баклуши* – *ленился*, либо при помощи следующей иллюстрации:



Рассматриваемая фразеологическая единица ценна в лингвострановедческом аспекте.

Во-первых, данный фразеологизм отражает явления прошлого, описывает поведение человека в определенной ситуации: *бить баклуши* – *ленился*.

Во-вторых, рассматриваемый фразеологизм имеет прототип, т.к. генетически свободное словосочетание в его основе рассказывает нам о том в Древней Руси было такое ремесло «бить баклуши». Это было легкое, пустячное дело, не требующее особого умения, поэтому занятие приравнивалось к безделью.

В-третьих, фразеологизм знакомит студентов со словом «баклуши». В Древней Руси, чтобы изготовить деревянную ложку, использовали небольшие отколотые от липового бревна заготовки, болванки (баклуши). Их кололи для будущих изделий.

При работе с фразеологизмом важно акцентировать внимание иностранных студентов на том, что фразеологизмы в отличие от свободных словосочетаний характеризует постоянство состава. Тот или иной компонент фразеологизма нельзя заменить близким по значению или другим словом, в то время как свободные словосочетания легко допускают такую замену.

С этой целью первоначально преподаватель предлагает студентам найти во фразеологизме глагол и записать с ним свободные словосочетания: *бить собаку* – *побить собаку*, *бить посуду* – *разбить вазу*.

В них можно задать вопрос винительного падежа от глагола к существительному (бить КОГО? ЧТО? Посуду, разбить КОГО? ЧТО? Вазу), можно изменить существительное (бить собаку, бить посуду), число существительного (бить собак) и вид глагола (побить собаку, убить собаку, разбить вазу).

Но «бить баклуши» – это несвободное, лексически цельное словосочетание, смысл которого не определяется значением отдельно взятых слов. Преподаватель должен акцентировать внимание студентов на том, что фразеологизм «бить баклуши» мы не расчленим, вопрос к слову баклуши задать не можем, не можем также изменить вид глагола и заменять существительное.

Таким образом, предлагаемый подход к изучению фразеологической системы русского языка в иностранной аудитории позволяет пополнить запас фразеологизмов не на специализированных уроках, в ходе работы над грамматическими и лексическими темами.

Список литературы:

1. Быстрова, Е.А. Учебный фразеологический словарь русского языка. Москва: Просвещение, 1984.
2. Прогресс. Базовый уровень: Учебник русского языка. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Изд-во РУДН, 2009. 213 с.

ВИРТУАЛЬНАЯ ЭКСКУРСИЯ КАК ФОРМА ИНТЕРАКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Н.Д. Федорова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: Е.Г. Усовик – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка.

Аннотация: в статье рассматривается вопрос значимости экскурсии, в частности виртуальной, в процессе обучения русскому как иностранному. Модель экскурсии ориентирована на студентов, владеющих русским языком на уровне В1. Особое

внимание уделяется заданиям, формирующим коммуникативные навыки обучающихся.

Ключевые слова: *русский язык как иностранный, лингвострановедение, социокультурная компетенция, виртуальная экскурсия.*

Одна из основных черт методики обучения русскому языку как иностранному является поиск новых форм и методов преподавания, что связано с изменениями в жизни и мышлении людей, акцентом на самореализацию личности обучающегося и развитием интернет-технологий. Особое значение приобретает использование интерактивности и взаимодействия всех участников образовательного процесса. Виртуальная экскурсия стала эффективной формой интерактивного обучения в рамках изучения РКИ, так как способствует визуализации информации, образовательному и воспитательному процессам, а также соединяет язык и культуру [1, с. 368].

Мы представляем модель виртуальной экскурсии «Государственный Эрмитаж». Она ориентирована на студентов, владеющих русским языком на уровне В1.

Результаты исследования подтверждают важность экскурсий как формы обучения и их влияние на развитие личности студентов. Мы рассматриваем экскурсионную технологию как способ объединения учебного процесса с реальной жизнью и как средство развития речи и сбора материала для творческих работ в методике преподавания русского языка.

Появление виртуальных экскурсий способствовало развитию новых информационных технологий и представляет собой инновационную форму обучения, сочетающую в себе черты традиционной экскурсии [2]. И отвечающую современным требованиям к образовательному процессу на основе компетентностного подхода.

Интерактивное обучение основано на взаимодействии студентов между собой, с преподавателем и с учебными материалами. Следовательно, виртуальные экскурсии включают в себя групповые формы работы и групповые работы между учащимися.

Таким образом, виртуальная экскурсия представляет собой способ интерактивного обучения русскому языку как иностранному, в ходе которого изучаются различные объекты историко-культурного значения. При этом важно обеспечить условия для самостоятельной учебной деятельности студентов, их личностный и профессиональный рост, а также развитие коммуникативных и социокультурных навыков [3].

Приведем пример модели виртуальной экскурсии «Государственный Эрмитаж». В ходе подготовительного этапа была организована работа студентов с текстом о Государственном Эрмитаже, географическом расположении музея, его истории [7].

Это помогло студентам подготовиться к восприятию новой информации и обновить свои знания. Перед прочтением текста педагог давал объяснения по его страноведческим и лингвистическим аспектам, отражающим историко-культурные особенности музея. Активно использовались групповые формы работы. Каждой группе предоставлялись текст и задания для самостоятельного изучения. В процессе выполнения заданий студентам необходимо было освоить новую лексику и грамматические конструкции.

Предтекстовые задания

Прочитайте слова. Найдите в словаре их значение.

Музей, Зимний Дворец, символ, фонтан, достопримечательность, орнамент. Деревянный, пешеходный, бронзовый. Принимать, проходить, примерить, проиграть, получить, рассматривать.

Как вы понимаете значение следующих словосочетаний?

Пешеходная зона, национальный костюм, картина, изобразительное искусство, культура, скульптура, малый Эрмитаж, главный штаб.

Подберите синонимы к словам: известный, культурный, знаменитый, государственный.

Составьте предложения со словами: а) знаменитый, государственный, музей, увидеть; б) история, экскурсовод, билеты, важные даты; в) картины, скульптуры, ценность, монеты, оружие, стены.

Употребите правильные падежные формы в следующих предложениях:

Эрмитаж – один из крупнейших художественных (музей) мира. Он находится в (Санкт-Петербург), бывшей (столица) Российской империи. Здание музея – это бывший императорский дворец. В (музей) залах представлены произведения искусства со всего (свет), от (Древний Египет) до современности. (Посетитель) могут увидеть (картина) Леонардо да Винчи, Рембрандта, Ван Гога, Пикассо и многих других великих художников.

После выполнения предтекстовых заданий обучающиеся знакомилась с текстом «Прогулка по Эрмитажу» [4], в котором давались сведения об истории музея и его основных экспонатах. Из текста студенты узнали информацию об основании Эрмитажа. Также в нём содержа-

лись сведения о коллекции музея, начиная от каменного века и до нашего времени. В ходе притекстового этапа студенты-иностранцы самостоятельно пытались понять текст, анализировали значения незнакомых слов.

Послетекстовые задания

Ответьте на вопросы:

Что такое Эрмитаж?

Где находится Эрмитаж?

Какие самые известные экспонаты в Эрмитаже?

Когда Эрмитаж стал доступен для публичного посещения?

Какие художники представлены в Эрмитаже? Назвать по одному художнику.

Сколько произведений искусства и памятников мировой культуры хранится в коллекции Эрмитажа?

Составьте план текста. Пользуясь планом, расскажите, что вы узнали об Эрмитаже.

Перескажите информацию об Эрмитаже, которая вас заинтересовала.

Для проверки выполнения заданий и понимания текста студенты работали в группах. Они представляли свои исследования всему классу и обсуждали лучшие решения учебных задач. Затем педагог провел анализ текста «Прогулка по Эрмитажу» на занятии, где студенты читали его вслух и обсуждали содержание с использованием изучающего чтения.

Таким образом, система заданий была спроектирована для развития умений студентов анализировать лексику и грамматику в текстах социально-культурной тематики, использовать словарь и определять значение незнакомых слов из контекста.

На первом этапе виртуальной экскурсии иностранные студенты более подробно изучали информацию о музее. Педагог мог использовать различные методы представления визуальной информации, такие как сферические панорамы, виртуальные 3D-туры от «Культура-РФ», мультимедийные презентации Power Point и цифровые карты местности. Уникальность виртуальной экскурсии заключается в том, что она объединяет изображения и текст. Важно, чтобы графика сопровождалась текстовой информацией, например аудиозаписью рассказа о Эрмитаже, подготовленным заранее, или его пересказом со стороны педагога. Информация о музее должна быть связана с текстом, который

был представлен студентам на первом этапе работы, но не повторять его полностью [6].

В ходе виртуальной экскурсии «Государственный Эрмитаж» иностранные студенты были разделены на пары, где выполняли поисковые задания, используя полученную информацию о музее. Такой подход позволил студентам осознанно воспринимать информацию, самостоятельно анализировать её и лучше запоминать.

Приведём примеры заданий, которые выполняли студенты-иностранцы на основном этапе виртуальной экскурсии по Эрмитажу.

Тест. Студентам-иностранцам предлагается найти правильный вариант ответа на вопрос о музее. Например:

Что такое Эрмитаж?

а) Частная коллекция Екатерины II; б) Художественный музей; в) Дворец; д) Театр.

Когда был основан Эрмитаж?

а) В 1764 году; б) В 1852 году; в) В 1917 году; д) В 1922 году.

Кто основал Эрмитаж?

а) Петр I; б) Екатерина II; в) Николай I; д) Александр I.

Сколько зданий входит в состав музейного комплекса Эрмитаж?

а) 4; б) 5; в) 6; д) 7.

Эстафета «Вопросы о музее». Студенты должны составить вопросы о музее Эрмитаж. Победит та команда, которая сможет задать наибольшее количество правильных вопросов. Важно при этом соблюдать правила грамматики и речевого этикета.

Таким образом, в процессе основного этапа виртуальной экскурсии у учащихся развивались навыки: понимания речи, анализа и воспроизведения услышанной информации, ответа на вопросы на основе полученных аудиоданных.

В завершающем этапе работы мы закрепляем полученные знания и проводим анализ результатов. Мы разработали задания, ориентированные на коммуникативные навыки.

Задание «Живые фото». Студент выбирает фотографию, на которой изображен Эрмитаж (внутри, снаружи). Задача обучающегося представить себя экскурсоводом и рассказать про место с фотографии.

Задание «Любимый музей». По окончании виртуальной экскурсии по Эрмитажу студентам-иностранцам предлагается составить текст о любимом музее. Рассказать почему именно он понравился обучающемуся.

Задание «По алфавиту». Студенты разделяются на команды, обучающиеся должны написать на доске по одному слову на каждую букву алфавита. Слова должны быть связаны с Эрмитажем. За неправильное написание слов баллы снижаются.

Цель этих заданий – развить у иностранных студентов навыки понимания собеседника и адекватной реакции на его инициативное высказывание, умение выражать свои коммуникативные намерения в заданных ситуациях, использовать правила речевого этикета и строить связанные и логичные высказывания.

Из нашего исследования следует, что использование виртуальных экскурсий в обучении иностранных студентов является необходимым элементом современного обучения русскому языку. Это эффективный метод, который помогает сделать учебный процесс более оптимальным и интересным, а также объединить языковую и культурную составляющие [5]. Виртуальные экскурсии развивают коммуникативные навыки студентов, помогают им быстро адаптироваться к новым условиям и вовлечься в реальное общение, используя изученный материал. Кроме того, они способствуют развитию творческих способностей, критического мышления и навыков исследовательской работы у студентов.

Список литературы:

1. Баранов, М.Т., Ипполитова, Н.А., Ладыженская, Т.А., Львов, М.Р. и др. Методика преподавания русского языка в школе / под ред. М.Т. Баранова. Москва: Издательский центр «Академия», 2001. 368 с.
2. Бокатина, Ю.И. «Виртуальная экскурсия как форма интерактивного обучения русскому языку как иностранному» [текст: электронный] // Современные проблемы науки и образования [сайт]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=31249> (дата обращения: 14.05.2024).
3. Вавулина, А.В., Николенко, Е.Ю. Использование технологии веб-квест при обучении РКИ на разных этапах обучения // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филологические науки». 2017. Т. 3 (69). № 4. С. 52–66.
4. Виртуальная экскурсия «Прогулка по Эрмитажу» [видеолекция] // Культура.РФ [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/live/movies/41446/virtualnaya-ekskursiya-progulka-po-ermitazhu> (дата обращения: 12.05.2024).

5. Дмитриева, Д.Д. Особенности применения виртуальной экскурсии в процессе обучения русскому языку как иностранному // Региональный вестник. 2019. № 3. С. 34–35.
6. Кларин, М.В. Инновационное образование: уроки «несистемных» образовательных практик // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 19–29.
7. Онлайн-экскурсии по Эрмитажу [видеолекция] // Культура.РФ [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/themes/255044/onlain-ekskursii-po-ermitazhu> (дата обращения: 11.05.2024).

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ НА НАЧАЛЬНОМ И СРЕДНЕМ УРОВНЯХ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

А.С. Цветкова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: Е.Г. Усовик – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка.

Аннотация: В данной статье рассматриваются особенности формирования лингвострановедческой компетенции (ЛСК) на первых двух этапах обучения русскому языку как иностранному: начальном (в CEFR и ТРКИ соответствует уровням А1 – А2) и среднем (в CEFR и ТРКИ соответствует уровням В1–В2). Определяется роль преподавателя в формировании у учащегося ЛСК в рамках коммуникативного подхода, а также анализируются возможности использования информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в преподавании лингвострановедческого материала как основы формирования ЛСК.

Ключевые слова: лингвострановедение, русский язык как иностранный, социо-культурная компетенция, информационно-коммуникационные технологии, технология чат-бот.

Современное общество вступило в эпоху цифровизации всех сфер жизни, включая образовательную. Поэтому сегодня перед методикой об-

учения как научной дисциплиной как никогда остро стоит задача разработать наиболее оптимальные пути достижения образовательных целей.

Проблема формирования ЛСК в процессе обучения русскому языку как иностранному является крайне важной для сегодняшних методистов, ведь введение данных о культурных реалиях России не только повышает коммуникативную компетентность учащихся, но также способствует разнообразию предметно-содержательного плана, тем самым повышая интерес студентов к изучению русского языка.

Цель нашего исследования – определить особенности формирования ЛСК на начальном и среднем этапах обучения РКИ, а также определить возможности использования информационно-коммуникационной технологии **чат-бот** в процессе формирования ЛСК на уроках русского языка как иностранного. В качестве основного метода нами используется сравнительный анализ с акцентом на различия двух уровней владения иностранным языком – начального (А1–А2) и среднего (В1–В2) – исходя из набора знаний, умений и навыков, определяемых Российской государственной системой сертификационных уровней общего владения русским языком как иностранным (ТРКИ) для каждого из уровней, а также метод компонентного анализа чат-бота как современной образовательной технологии.

В практике обучения иностранному языку под ЛСК понимается знание национальных обычаев, традиций, реалий страны изучаемого языка, а также способность извлекать из единиц языка ту же страноведческую информацию, что и его носители, и пользоваться ею, добываясь полноценной коммуникации [1, с. 896]. ЛСК является неотъемлемой частью коммуникативной компетенции, так как обеспечивает коммуникацию на уровне идентификации понятий, ассоциаций и образов, возникающих у людей в процессе общения.

Формирование ЛСК происходит на всех этапах обучения русскому языку как иностранному, но наибольшую ценность носит на начальном и среднем уровнях. Далее подробнее остановимся на особенностях формирования ЛСК и рассмотрим, какие актуальные ИКТ можно использовать для решения данной образовательной задачи.

Современные технологии дарят богатый инструментарий для преподавателей. Прямо сейчас появляются новые доступные для большинства преподавателей интернет-технологии, которые позволяют разрабатывать собственные мини-приложения и компьютерные образовательные оболочки для более креативной отработки ролевых игр и сценариев.

Одна из таких технологий – **Telegram-bot**, являющаяся одним из форматов чат-бота. По нашему определению, чат-бот – простые алгоритмы, программы, выполняющие автоматические, заранее настроенные повторяющиеся задачи и позволяющие без специальных технических навыков разработать нужные для образовательного процесса сценарии и сделать процесс обучения более интерактивным. Боты обычно имитируют поведение интернет-пользователя или заменяют его благодаря технологиям искусственного интеллекта (ИИ). Боты являются автоматизированными, поэтому они работают намного быстрее, чем пользователи, и могут хорошо подойти для отработки ролевых игр и тематических диалогов на начальном и среднем уровнях РКИ.

Базовая механика чат-бота подходит для формирования ЛСК на начальном этапе обучения русскому языку как иностранному, позволяя учителю организовать имитацию живого общения с носителем, минимизировав риски закрепления неправильных речевых паттернов. Чат-боты обладают технической возможностью создавать разнообразные цепочки диалогов, отыгрывать ролевые сценарии, адаптированные под интересы и вкусы студентов, а также интегрировать необходимый лингвострановедческий материал в процесс обучения. Кроме того, комплексы упражнений, разработанные при помощи технологии чат-бота, могут стать простым в использовании и эффективным тренажером в дополнение традиционным учебникам РКИ, – например учебнику «Дорога в Россию», интерактивная часть у которого полностью отсутствует.

В качестве практической части нашего исследования мы разработали задание по лингвострановедческому чтению к одному из уроков в учебнике «Дорога в Россию. Элементарный уровень» [2, с. 281–283]. Разработанное нами задание предназначено для самостоятельного выполнения дома. Во время аудиторного занятия учителю вместе со студентами необходимо прочитать и изучить текст «Книжная выставка», в котором упоминается «Дом Книги» на Новом Арбате и личность поэта Евгения Евтушенко. Образовательная задача, которую мы перед собой ставим, – дать больше лингвострановедческого контекста для студентов при помощи бесплатного конструктора чат-ботов *FleepBot*, который позволяет прямо на платформе Telegram разрабатывать простые образовательные алгоритмы. Сделаем важную ремарку, что функционал бесплатной подписки ограничен, поэтому при разработке задания мы будем отталкиваться от технических возможностей конструктора.

Для ведения диалога со студентом нами разработан персонаж архитектора Александра – знатока Москвы и в особенности «Дома Книги»

(@Russian_test1Bot). После запуска чат-бота студент должен получить персонализированное приветствие на русском и английском языках. Несмотря на адаптированный под элементарный уровень лексико-грамматический материал, мы решили для функциональных (разъясняющих) сообщений оставить англоязычный дубляж, чтобы сделать процесс знакомства с технической стороной чат-бота максимально комфортной. В стартовом сообщении *telegram*-бот Александр расскажет о себе и даст подсказки к дальнейшему выполнению заданий.

Архитектурно интерактивное задание выглядит следующим образом:

Изучение новых слов и конструкций по активной кнопке «Новые слова».

Изучение 4-х мини-текстов по активным кнопкам «История здания «Дом Книги», «Дом Книги» сегодня», «Известные гости «Дома Книги», «Известный русский поэт Евгений Евтушенко». Суммарно – 275 слов. По сути, это один лингвострановедческий текст, для интерактивности разбитый по разделам. Их можно открывать в любом порядке, но для успешного прохождения контрольных заданий изучить необходимо все 4. Каждый из мини-текстов снабжен визуальным сопровождением: старыми и современными фотографиями здания «Дома Книги», фотографией Майкла Джексона в Москве в 1993, фотографией Евгения Евтушенко во время публичного чтения. Эти фотографии можно открыть, сохранить, увеличить, рассмотреть внимательнее. Технология гиперссылок, успешно реализуемая в *Telegram*, позволила нам добавить еще больше мультимедийности: например, в тексте «Известные гости «Дома Книги» мы добавили гиперссылку на видеоклип «Stranger in Moscow», чтобы студенты смогли самостоятельно его посмотреть. В тексте про Евгения Евтушенко мы добавили гиперссылку на запись большого концерта поэта в Москве в 1979 году, чтобы предоставить студентам возможность послушать «вживую» стихотворения и увидеть, как могли выглядеть творческие встречи, о которых они читали в аудитории в тексте урока 13 «Книжная выставка». Из недостатков технологии чат-бота отметим, что в самом конструкторе нет возможности проставлять в тексте необходимые ударения. Однако это можно попробовать обойти, заранее проставив ударения в *Word* и скопировав их в текст внутри чат-бота.

Задания контроля. Нами разработаны контрольные задания в 2-х форматах: по активной кнопке «Ответь на вопросы» студентам открывается раздел из 9 вопросов на понимание содержания прочитанных

мини-текстов, ответы на которые необходимо вписать прямо в ответное сообщение. Учитель увидит это сообщение в своей редакторской версии чат-бота и благодаря персональному *ID* аккаунта, который отражается на платформе, сможет идентифицировать студента. Однако заметим, что в случае большого числа студентов в группе, оба контрольных задания лучше выполнять в тетрадах.

Второе задание активируется не по кнопке, а по сообщению студента в чат-бот с формулировкой «Я всё». Это творческое задание из учебника, в котором студенту предлагается написать, что он любит читать и какая книга на русском языке его самая любимая.



Рис. 1. Стартовое сообщение

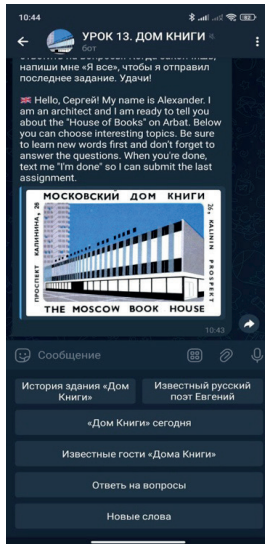


Рис. 2. Главное меню

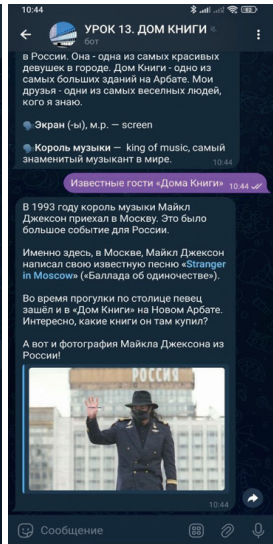


Рис. 3. Один из мини-текстов

Еще раз обозначим, что такая архитектура чат-бота и образовательный контент, заложенный в него, подобран нами исходя из технических возможностей бесплатного тарифа *FleepBot* для элементарного уровня владения русским языком как иностранным. По нашему мнению, это самый удобный и самый простой конструктор, который на платных та-

рифях открывает гораздо больше возможностей для преподавателя-разработчика.

Несмотря на всю простоту использования, наш бесплатный чат-бот обладает рядом недостатков. Например, бесплатный тариф допускает создание только 2-х автоответов, один из которых мы взяли под активизацию контрольного задания. В случае, если студент не будет нажимать на активные кнопки, а попытается вбивать текст в формате сообщений, чат-бот не будет реагировать и запускать алгоритм до тех пор, пока какая-либо из кнопок в меню не будет нажата. Чтобы избежать подобной ситуации, мы постарались максимально подробно расписать инструкцию по использованию чат-бота в приветственном сообщении архитектора Александра.

Таким образом, изученная и описанная нами в рамках настоящего исследования технология чат-бот может стать хорошим инструментом для преподавателей русского языка как иностранного, помогая в формировании коммуникативной и лингвострановедческой компетенций. Несмотря на ограниченность технического функционала бесплатных тарифов конструкторов, возможности чат-ботов для интеграции лингвострановедческого контента в образовательный процесс впечатляющие: есть возможность работать с гиперссылками, аудиовизуальным контентом, разрабатывать контрольные задания и выполнять их прямо в чат-боте. Ограниченное число автоответов на бесплатном тарифе можно компенсировать как можно более подробными текстовыми инструкциями в приветственном сообщении, а также в текстовом содержании активных кнопок меню. Чат-бот – это гибкая технология, с ее помощью можно разрабатывать полноценные «лингвострановедческие интерактивные комплексы» в дополнение к традиционным учебникам, адаптируя нужный лексико-грамматический материал под необходимый языковой уровень. Пользоваться ботом можно как на смартфоне, так и на компьютере, что делает процесс обучения более увлекательным и отвечающим требованиям к современному образованию.

Список литературы:

1. Акимова, О.С. Формирование лингвострановедческой компетенции старших школьников // Молодой ученый. 2016, №8. С. 896–898.
2. Антонова, В.Е., Нахабина, М.М., Сафронова, М.В., Толстых, А.А., Дорога в Россию. Учебник русского языка (элементарный уровень), Златоуст: ЦМО МГУ, 2010. 342 с.

Журналистика

УБИЙСТВО ВЛАДЛЕНА ТАТАРСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ СМИ

А.А. Барабанов, студент 1 курса магистратуры, направление «Редакционная подготовка изданий».

Научный руководитель: И.Л. Ефремова – кандидат филологических наук, доцент.

***Аннотация:** в статье рассматривается освещение российскими и зарубежными СМИ теракта и убийства венного корреспондента Владлена Татарского.*

***Ключевые слова:** СМИ, интернет-СМИ, Владлен Татарский, теракт, убийство.*

Прежде чем рассматривать освещение убийства военкора, литератора и блогера Владлена Татарского в отечественных и зарубежных СМИ, стоит вспомнить некоторые биографические сведения о нем. Настоящее имя Татарского – Максим Фомин, он является уроженцем города Макеевка Донецкой области. Родился 25 апреля 1982 года и, как сам утверждал, получил патриотическое воспитание от своего отца-шахтера.

После школы Максим Фомин пошел работать на шахту, но через несколько лет занялся бизнесом по продаже мебели. После попытки расширить бизнес Татарский, попал в долговую яму. Для того чтобы расплатиться по кредитам, ему пришлось пойти на преступление. Вместе с двумя другими соучастниками он ограбил отделение «Приватбанка», за что в 2011 году и попал в тюрьму, отбывал срок под Горловкой.

Во время обострения событий на Донбассе в 2014 году колония, где отбывал наказание Максим Фомин, попала под обстрел ВСУ. Максим воспользовался моментом и сбежал, чтобы примкнуть к ополченцам, отстаивающим независимость Донбасса. Он попал в подразделение «Витязь», а затем вошел в состав разведроты четвертой бригады Народной милиции ЛНР. В течение года он воевал в батальоне «Восток», но из-за судимости его не брали в Народную милицию ДНР, поэтому он

остался в ЛНР и решил стать военным корреспондентом, взяв в качестве псевдонима имя героя романа Виктора Пелевина «Generation Пи» Вавилена Татарского.

Начав деятельность в качестве военного корреспондента, Владлен Татарский создал группу «Терриконы Донбасса», где ежедневно выкладывал ролики, освещавшие ситуацию на фронте. В 2019 году блогер переехал в Москву, где занимался журналистской деятельностью. В 2021 году написал книги «Бег» и «Война», годом позже написал книгу «Медитация», а в 2023 году – «Мариуполь».

В феврале 2022 года Владлен снова приехал на Донбасс и был зачислен в батальон «Восток», где управлял дронами и производил расчеты для БПЛА. Начал вести телеграмм-канал, который назывался «Владлен Татарский». Тематика канала: оперативная сводка с фронта, видео боевых действий, мысли и соображения о войне и сообщения с патриотическим уклоном.

В 2023 году, вечером 2 апреля, на творческой встрече военкора Владлена Татарского сработала бомба, которая была спрятана в подарок, принесенный Дарьей Треповой (ее ранее задерживали за незаконные акции протеста, организованные ФБК). Татарский погиб на месте, а еще 32 человека получили ранения разной степени тяжести. По факту трагедии возбудили уголовное дело об убийстве, а позже – о теракте.

По информации городского комитета по здравоохранению, восемь человек получили тяжелые травмы, у остальных 14 раненых – травмы легкой или средней степени тяжести. Как правило, у пострадавших диагностировали от контузии до осколочных ранений по всему телу. Возраст пострадавших разный: самому младшему – 14 лет, самому старшему – за 70.

Семье Владлена Татарского в качестве поддержки было выплачено 1 миллион рублей. Пострадавшим также была оказана финансовая помощь. В зависимости от тяжести их состояния они получили от 250 до 500 тысяч рублей.

Теракт получит активное освещение в интернет- и теле-СМИ. Большинство статей было написано в первые две недели, когда появлялись новые подробности убийства. Для этих публикаций характерно большое количество цитирований местного интернет-СМИ «Фонтанки», так как именно на этом ресурсе публиковались новые сведения от местных правоохранительных органов. Обязательно приводились заявления официальных лиц государства, в частности, Марии Захаровой – директора Департамента информации и печати МИД России.

В своих заявлениях она напрямую утверждала, что в теракте виновна Украина и её западные хозяева [1]. Также приводились высказывания пресс-секретаря президента РФ Дмитрия Пескова [2], Александра Беглова – мэра Санкт-Петербурга, который принимал активное участие в помощи пострадавшим, и Патриарха Кирилла. Также активно публиковались заявления Следственного комитета [4], ФСБ и МВД РФ, но на собственных ресурсах.

Кроме «Фонтанки», за её оперативность, из интернет-СМИ и выделить особо некого. Статьи таких новостных изданий как РТ, Комсомольская правда, Панорама, Аргументы и факты, Газета, Царьград, Российская газета и др. в основном похожи друг на друга, и содержат информацию о личности военкора, о теракте и о ходе следствия над Дарьей Треповой.

В плане печатных публикаций выделить кого-либо нельзя, были публикации на местном уровне в газетах, которые содержали информацию подобную той, что публиковали в интернет-изданиях. В основном, присутствует лишь различие в трактовке причин теракта, так в большинстве своем, российские СМИ однозначно трактовали данный теракт как одну часть от общей стратегии СБУ по запугиванию российских журналистов и военкоров, наведения паники в рядах российских граждан.

Лишь оппозиционные СМИ, признанные иноагентами в России, такие как интернет-ресурсы ФБК, трактовали теракт как акцию устрашения Е.В.Пригожина ФСБ РФ. Данная трактовка опирается на следующее: теракт произошел в баре, принадлежавшем самому Е.В.Пригожину, Татарский входил в группу военкоров активно поддерживаемых Е.В.Пригожиным через его школу военкоров в штаб-квартире ЧВК «Вагнер», и что в то время, самим Е.В.Пригожиным активно развивался заранее ложный миф о том, что ВС РФ специально занимается снарядным голодом ЧВК Вагнера, видя в нём потенциальную угрозу лично В.В.Путину. Использование данной трактовки иноагентами, содержащей множество домыслов и откровенной лжи, можно рассматривать только как часть западной пропаганды, нацеленной против нашей страны.

Зарубежные же СМИ слабо отреагировали на убийство Татарского, озаботившись лишь краткой справкой о теракте на второй день, после произошедшего. Единственным СМИ, что написало хотя бы краткую статью, было американское издание «The Times», которое привела цитаты из заметок «Фонтанки» и упомянуло все теории о предпосылках теракта [3].

Особенно выделились украинские СМИ, которые стали с первого же дня приводить сразу несколько теорий: 1) теракт совершило ФСБ РФ как акт устрашения Е.В.Пригожина, 2) теракт совершило внутреннее партизанское движение россиян и то, что теракт совершен СБУ, хотя само СБУ, на тот момент, отрицало свою причастность. Как мы можем убедиться, трактовка украинских СМИ схожа с трактовкой иноагентов и также содержит множество лжи, служащей информационной войне, которую Украина ведет с нашим государством. При этом, теория о причастности СБУ, которую иноагенты и сама Украина отрицали, всё-таки подтвердилась, и Следственный комитет РФ был абсолютно прав, называя украинские спецслужбы главными организаторами теракта.

Также украинские СМИ, как и западные, выделяются тем, что называют Владлена Татарского ультра-националистом. Ссылаясь на его провокационное заявление: «Всех победим, всех убьем, всех кого надо ограбим, все будет как мы любим» [5], которое он произнес в 2022 году во время завершения церемонии подписания Президентом Российской Федерации В.В.Путиным «Указа о присоединении к России ДНР, ЛНР, Херсонской области и Запорожья». И на ряд его заявлений, в которых он отрицает хоть какую-то легитимность украинской государственности.

К тому же, если отечественные СМИ были больше заняты освещением теракта, его последствий и биографией военкора, то украинские СМИ и иноагенты были сосредоточены на создании ряда ложных мифов вокруг трагедии. В то время как за рубежом, теракт практически не освещался.

В качестве вывода надо сказать, что каких-либо крупных статей, посвященных подробному разбору теракта, найти не удалось; в основном встречались новостные сводки или отдельные заявления и предположения различных политических и общественных деятелей. В основном, статьи по Владлену Татарскому были посвящены его личности, его истории, а теракт в этих статьях занимал не так уж и много места.

Список источников:

1. Захарова осудила отношение Запада к подозреваемой в убийстве Татарского [текст: электронный] // РИА Новости [сайт], 2023. URL: <https://ria.ru/20230408/tatarskiy1864006514.html?ysclid=1w7i2om0vn64381225> (дата обращения 20.05.2024).

2. Кремль назвал убийство Владлена Татарского терактом [текст: электронный] // Коммерсант [сайт], 2023. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5913264?ysclid=lw7i43a62z233040260> (дата обращения 20.05.2024).
3. Who was Vladlen Tatarsky and who would want to kill him? [текст: электронный] // The Time [сайт], 2023. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/who-was-vladlen-tatarsky-russian-blogger-2023-89jjrm5sc> (дата обращения 20.05.2024).
4. Главным следственным управлением СК России по Санкт-Петербургу возбуждено уголовное по факту взрыва в одном из кафе города [текст: электронный] // Следственный комитет Российской Федерации [сайт], 2023. URL: <https://sledcom.ru/news/item/1778243/?type=news®ion=88> (дата обращения 20.05.2024).
5. Он был больше войны: Что рассказывали на похоронах Владлена Татарского [текст: электронный] // Коммерсант [сайт], 2023. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5925727> (дата обращения 20.05.2024).

ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «СТРАХ» В СОВРЕМЕННОМ МАССМЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ (по материалам политического шоу «60 минут» 2024 года)

Е.С. Лоскутов, магистрант 2 курса, программа «Теория языка»

Научный руководитель: А.А. Романов – д.филол.н., профессор кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики

***Аннотация:** Данная статья посвящена языковой репрезентации концепта «страх» в современном массмедийном дискурсе. Исследование проводилось на материале контента политического шоу «60 минут» 2024 г. По итогам работы выявлены основные вариации концепта и изложены результаты количественного анализа вариаций концепта, как-то: «ужас», «испуг», «кошмар», «подозрение», «боязнь».*

***Ключевые слова:** концепт «страх», образный компонент, информационный минимум, интерпретационное поле, «60 минут», дискурс массмедиа.*

Термин «концепт» находится под пристальным вниманием представителей различных наук: когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, лингвоконцептологии и ряда других. Представители отраслей гуманитарного знания рассматривают концепт под различными углами зрения, в связи с чем существует немалое количество определений этого термина и подходов к его изучению. Тем не менее, исследователи сходятся во мнении, что концепт обладает сложной многоплановой структурой. В нем можно выделить как конкретное, так и абстрактное, как рациональное, так и эмоциональное, как универсальное, так и этническое, как общенациональное, так и индивидуально-личностное. Этим и объясняется отсутствие единого определения.

В настоящем исследовании используется комплексный методологический подход, поскольку мы учитываем тот факт, что в сознании человека концепты формируются на основе чувственного опыта, мыслительной и предметно-практической деятельности, его экспериментально-познавательной и теоретико-познавательной активности, а также вербального и невербального общения. Все эти способы дополняют друг друга, и образование наиболее полного и полноценного знания возможно лишь в результате их сочетания.

В качестве материала для исследования выбран современный массмедийный контент телевизионной передачи «60 минут» 2024 года, связанный с актуальными историко-культурными событиями: СВО, выборы Президента РФ, международная геополитическая ситуация и др. Как известно, ведущие и гости передачи «60 минут» обсуждают самые острые темы, и их дискурсы представляют интерес для лингвистического изучения, также и потому, что согласно рейтингам политических шоу на телевидении в России контент данной программы лидирует. По итогам 2023 г. платформа РИА Новости сообщает: «В рейтинге лучших программ по версии россиян лидирует «60 минут» (10%), затем следуют «Вечер с Владимиром Соловьевым» и новости (по 6%)» (<https://ria.ru/20231221/peredacha-1917162492.html?ysclid=lv28u8u4wu869473188>).

Приведем справку об интересующем нас медиа-ресурсе: бесценными ведущими передачи являются супруги Ольга Скаббева и Дмитрий Попов, известные политические журналисты в России. Учитывая специфику современного мирового медиа-пространства, мы привлекаем не только материалы, транслирующиеся по телевидению, но и их версии на онлайн-платформах в сети Интернет (сайт Первого канала,

You Tube), где можно четко отследить количество просмотров пользователей.

В виде основного концепта, фигурирующего в указанном медиа-контенте, рассматривается концепт «страх» и его ядерные и периферийные вариации, как-то: «испуг», «кошмар», «подозрение», «боязнь», «запугивание».

Цель исследования заключается в выявлении структуры концепта «страх» и набора его вариаций, то есть языковых реализаций. Гипотеза исследования заключается в тезисе о том, что концепт «страх» и его вариации являются ключевыми для понимания медиа-дискурса политической программы, и его анализ позволяет уяснить закономерности когнитивной специфики современного массмедийного контента.

В первую очередь, необходимо определить специфику концепта как предмета лингвистических исследований. Николай Николаевич Болдырев подчеркивает связь значения слова с концептом. Люди часто владеют словами не на уровне их значений, а на уровне передаваемых ими смыслов, т. е. концептов и концептуальных признаков, но языковые средства передают только часть концепта. “Значение слова – это лишь попытка дать общее представление о содержании выражаемого концепта, очертить известные его границы, представить его отдельные характеристики данным словом” [1, с. 26–27].

Владимир Ильич Карасик выделяет термин лингвокультурный концепт. Лингвокультурный концепт - условная ментальная единица, используемая в комплексном изучении языка (в языке опредмечивается концепт), сознания (концепт лежит в сознании) и культуры (концепт как ментальная проекция элементов культуры). “Лингвокультурный концепт отличается от других ментальных единиц, выделяемых в различных областях науки, акцентуацией ценностного элемента. Центром концепта всегда является ценность, поскольку концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит именно ценностный принцип” [2, с. 76–77].

Александра Александровна Залевская разграничивает концепт как “достояние индивида и концепт как инвариант, функционирующий в определенном социуме или шире – культуре” [3, с. 37].

Сергей Григорьевич Воркачѐв также предложил свое определение концепта. “Концепт – это единица коллективного знания / сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой” [4, с. 33]. Данное

определение похоже на определение лингвокультурологического концепта В.И. Карасика.

Исследование опирается на макросхему концепта, составленную Зинаидой Даниловной Поповой и Иосифом Абрамовичем Стерниным. Схема представлена тремя компонентами: образный компонент, информационное содержание и интерпретационное поле. Наличие в концепте образного компонента определяется самим нейролингвистическим характером универсального предметного кода: чувственный образ кодирует концепт, формируя единицу универсального предметного кода. Перцептивный образ включает зрительные, тактильные, вкусовые, звуковые и обонятельные образы. Когнитивный образ отсылает абстрактный концепт к материальному миру.

Информационное содержание концепта включает минимум когнитивных признаков, определяющих основные, наиболее существенные отличительные черты концептуализируемого предмета или явления. Это признаки, наиболее существенные для самого предмета или его использования, характеризующие его важнейшие дифференциальные черты, обязательные составные части, основную функцию.

Интерпретационное поле концепта включает когнитивные признаки, которые в том или ином аспекте интерпретируют основное информационное содержание концепта, вытекают из него, представляя собой некоторое выводное знание, либо оценивают его. Интерпретационное поле неоднородно, в нем достаточно отчетливо вычленяются такие зоны: оценочная зона – объединяет когнитивные признаки, выражающие общую, эстетическую, эмоциональную, интеллектуальную и нравственную оценку; энциклопедическая зона – объединяет когнитивные признаки, характеризующие необязательные признаки концепта, требующие знакомства с ними на базе опыта, обучения, взаимодействия с денотатом концепта и т.д. [5, с. 75–78].

Согласно современным исследованиям, вербализация концепта «страх» в русском языке отражает все физиологические и психологические процессы, происходящие с человеком, испытывающим данную эмоцию. Страх чаще всего воспринимается как причина, порождающая дискомфортное, мучительное состояние, которая может парализовать волю человека. Прямым номинантом данного концепта является существительное страх – «состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-либо опасностью, бедой и т. п.; боязнь». Мы рассмотрели свыше 500 контекстов употребления существительного страх, взятых нами методом выборки из материа-

лов высказываний ведущих и спикеров политической передачи «60 минут».

В данной дефиниции можно выделить семь тревога, беспокойство, опасение, боязнь, которые служат синонимами прямого номинанта наряду со словами ужас, трепет, жуть, испуг. Анализ лексикографических источников позволил нам выявить средства номинации рассматриваемого концепта: имя и его синонимы. Следующими по частотности оказались примеры с синонимом «боязнь», вернее с глаголом «боялся».

Концепт – это также и единица «ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека, а также его переживания», следовательно, базовые концепты, одним из которых является «страх» предсказуемо имеет сопутствующие концепты-синонимы. В нашей работе основным из таких выступает концепт «угроза». В контенте передчаси «60 минут» 2024 г. обнаруживается более 25 лексических реализаций данной вариации, контексты которых совпадают с контекстами реализаций концепта «страх».

Образные компоненты концепта «страх» являются когнитивными, перцептивная черта не выражена напрямую. В центре дискурса спикеров передачи «60 минут» находится образ страха перед болбю, однако это боль ментальная, заложенная глубоко внутри человеческой личности. Муки от когнитивных терзаний заключены в строке: “Боль, страх, и эта боль”. Образ душевной боли раскрывается и служит объяснением поведения и самооценки спикеров. Одним из примеров подтверждения служит высказывание ведущего: «Ужас заключается в самой последовательности действий противника».

Информационное содержание концепта «страх» в выпусках программы «60 минут» (2024) также раскрывается через смежные с ядром образами. Например: «Конечно, с обыденной точки зрения, президент скорее безумен, чем прав. Но как вы объясните внезапные страхи? Что, если влиянием сильнодействующих средств?» (Д. Попов), «И наконец, самые главные страхи, связанные с поражением» (О. Скабеева), «Внутри, будто паразиты, копошатся страхи» (Д. Попов).

Энциклопедическая зона концепта включает перечисление спикерами демонстрации проявления страха, но каждая характеристика пресекается с упоминанием определенных умений (Я хотел бы не бояться. Но не знаю, как надо дейтовать. Я хотел бы помочь соратникам).

Оценочная зона проявляется через описание внешней стороны событий, а также попытки понять, почему возникает страх (Внешний вид, одежда, небритость свидетельствуют о об испуге, он компенсирует собственную таким образом неуверенность и страх).

В выпусках передачи «60 минут» (2024) представлена специфика реализации концепта «страх» посредством лексических языковых средств «ужас», «испуг», «кошмар», «подозрение», «боязнь». Семантическое представление концепта «страх» в современном рейтинговом политическом шоу обнаруживает разнообразные лексические вариации и заслуживает специального изучения в перспективе.

Результаты количественного анализа скриптов медиа-контента «60 минут» в 2024 г. (8 выпусков) показывают, что концепт «страх» представлен в непосредственном лексическом выражении 24 раз, а также репрезентируется в своих вариациях: «ужас» (14 прецедентов), «испуг» (10), «кошмар» (26), «подозрение» (18), «боязнь» (12).

Таким образом, частотность языковых репрезентаций интересующего нас концепта позволяет сделать вывод о его релевантности в современном российском политическом медиа-дискурсе и обогащении его наполненности в лингвистическом аспекте.

Список литературы

1. Болдырев, Н.Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сборник статей / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2001. С. 25–36.
2. Карасик, В.И., Слышкин, Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2001. С. 75–80.
3. Залевская, А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Науч. изд. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2001. С. 36–44.
4. Воркачев, С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа. Краснодар: КубГУ, 2002. 140 с.
5. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Когнитивная лингвистика. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. 226 с.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ПОЯВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СПОРТИВНОГО КОММЕНТИРОВАНИЯ

К.В. Салимов, магистрант 1-го года обучения по направлению «Журналистика» (программа специализированной подготовки «Тележурналистика»).

Научный руководитель: А.М. Бойников – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью ТвГУ.

***Аннотация.** В данной статье рассматривается история развития спортивных репортажей в СССР, анализируются первые попытки проведения спортивных репортажей в прямом эфире, начиная с матчей по футболу и инициирования спортивного комментирования. Статья даёт обзор роли спортивных репортажей в развитии телевидения в СССР и их точечного влияния на аудиторию в указанный период.*

***Ключевые слова:** репортаж, комментатор, телевизионный, В.С. Синявский, трансляция, аудитория.*

Первый спортивный репортаж в прямом эфире в СССР был проведён 26 мая 1929 г. Тогда в Москве проходил матч между сборными РСФСР и Украины по футболу. Его транслировали по радио. Место комментатора занял Вадим Святославович Синявский (1906–1972), а вместе с ним у микрофона находились трое футбольных судей: Александр Богданов, Иван Севастьянов и Виктор Зискинд [1, с. 31–32].

Для того, чтобы эфир был разнообразным и интересным, каждый из комментаторов говорил по полторы-две минуты, после чего передавал микрофон своему коллеге. Главной целью радиорепортажа было озвучивание событий на поле, т.е. комментаторы старались с использованием возможностей устной речи передать слушателям перемещения спортсменов на поле, динамично описать их действия и таким образом воссоздать в сознании аудитории более-менее целостный визуальный образ происходящего на стадионе. Таким образом у слушателей возникла иллюзия присутствия на трибунах.

16 июля 1929 г. В.С. Синявский занял должность инструктора физкультурного вещания в штате радиокomiteта СССР. С этого времени он стал комментировать спортивные мероприятия регулярно. Он же, таким образом, заложил основы спортивного комментирования в СССР и определил вектор его развития на годы вперёд.

Первый спортивный репортаж на телевидении в СССР в 1933 г. пытался осуществить режиссёр Александр Ефимович Разумный (1891–1972). В этом деле ему помогал на тот момент действующий спортсмен, футболист и хоккеист Валентин Александрович Гранаткин (1908–1979), который впоследствии занял должность председателя Федерации футбола СССР и вице-президента Международной федерации футбола (ФИФА).

В.А. Гранаткин комментировал за кадром матч, снятый на «немую» киноплёнку во время демонстрации фильма в эфир. Это можно назвать прототипом спортивного репортажа на телевидении, однако у него была одна существенная особенность, отличающая его от журналистских материалов в жанре современного телерепортажа: матч показывали на следующий день после самого события, т.е. в записи. Комментарии В.А. Гранаткина, соответственно, были лишены репортажного задора. Известно, что когда комментатор является непосредственным свидетелем происходящего в данный момент спортивного события, его комментарии приобретают особые эмоциональные оттенки. Он попросту не знает, что произойдёт на поле в следующий момент. В.А. Гранаткин по меньшей мере знал результат матча.

К тому же в 1933 г. телевидение в СССР находилось в зачаточном виде: это было время экспериментов и заложения его основ; поэтому нельзя сказать, что люди, осуществлявшие первый спортивный репортаж в СССР, были в чём-то не правы или недостаточно профессиональны. Во всяком случае они вещали не на многомиллионную аудиторию – в те времена у населения страны было не так много телеприёмников. Тогда телевидение ещё нельзя было назвать средством массовой информации. Вдобавок к этому в 1930–1940-е гг. телевизионные инженеры СССР ещё не освоили технику вестудийной съёмки, хотя, например, в Германии уже велись трансляции в прямом эфире с Олимпийских игр в Берлине. Именно тогда, кстати, был сделан принципиально новый шаг в отношениях между спортом и экранным искусством [2].

В СССР первая вестудийная передача состоялась только 29 июня 1949 г. [3] До этого проводились лишь небольшие технические эксперименты. Телевизионный репортаж со стадиона «Динамо» в Мо-

скве комментировал В.А. Синявский. В тот день на поле встречались главные футбольные коллективы СССР послевоенных лет: «Динамо» (Минск) и Центральный дом Красной Армии (ЦДКА) (Москва). Самый крупный столичный стадион не вместил всех, кто хотел увидеть матч своими глазами, поэтому было решено провести его прямую телетрансляцию.

В 1950-е гг. спортивные репортажи в СССР стали основным видом внестудийных передач. Это дало сильный толчок развитию телевидения, а также способствовало расширению его аудитории.

Первоначально только спортивные события комментировались в прямом эфире. Этим занимались опытные специалисты, которые ранее делали то же самое для радиоэфира. Помимо Вадима Синявского стоит отметить Виктора Ивановича Дубинина (1901–1984), Виктора Сергеевича Набутова (1917–1973), Николая Афанасьевича Шедова (1910–1996) и Эроси Акакиевича Манджгаладзе (1925–1982). В 1950 г. комментировать спортивные мероприятия начал Николай Николаевич Озеров (1922–1997), чемпион СССР по теннису и артист МХАТа. Со временем именно он стал главным спортивным комментатором страны.

21 мая 1961 г. советские телезрители смогли увидеть первую спортивную трансляцию из-за рубежа. Это осуществилось благодаря запуску спутника «Молния-1», способствовавшему развитию спутникового телевидения. В нашей стране показали товарищеский матч между сборными СССР и Польши по футболу, который проходил в Варшаве.

В 1965 г. в СССР в прямом эфире показали несколько соревнований по фигурному катанию. Эта была первая цветная спортивная передача для отечественного телезрителя.

Спортивные трансляции были основным и доминирующим видом телевидения, посвящённого спорту. Они формировали отечественную школу спортивной журналистики, в которой, помимо ярко выраженной индивидуальности комментатора, особую роль играли знания специфики того или иного спорта, умение адаптироваться к показу и необходимости комментария соревнования в тех видах, которые не были знакомы ведущему. От сотрудника спортивной редакции, занимавшего позицию комментатора, требовалась универсальность. Как правило, каждый, помимо «родного» вида спорта, комментировал еще один-два других. Тем не менее, специализация оставалась приоритетным «разделением труда» для спортивных комментаторов Центрального телевидения.

Список литературы:

1. Казаков, Г.А. Очерки истории советского радиовещания и телевидения: учеб. пособие / Высш. парт. школа при ЦК КПСС. Кафедра журналистики и литературы: Москва: Мысль, 1972. Ч. 1: 1917–1941. 247 с.
2. Первые спортивные трансляции [текст: электронный] // Образовательный портал для студентов [сайт]. URL: <https://subject-book.com/zhurnalistika/istoriya-sportivnogo-televideniya-pervye-sportivnye-translyacii-osnovy-raboty-sportivnogo-komentatora.html> (дата обращения 13.01.2024).
3. Смерть и футбол: как вели первые телетрансляции [текст: электронный] // Газета.ru [сайт]. URL: https://www.gazeta.ru/science/2019/05/02_a_12334315.shtml (дата обращения: 22.01.2024).

Издательское дело и редактирование

КНИГА ЭЛЕКТРОННАЯ VS ПЕЧАТНАЯ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Н.В. Жигунова, студентка 4 курса, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель: Н.В. Волкова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в данной статье рассматриваются особенности восприятия электронного текста, а также описываются его главные преимущества и недостатки.*

***Ключевые слова:** электронная книга, цифровой текст, принцип чтения, гипертекстуальность, мультимодальность, интерактивность.*

Биографию обыкновенной бумажной книги можно смело назвать биографией человеческого общения, науки, культуры и языка, точно так же и биография каждого из нас чаще всего складывается из книг, прочитанных в тот или иной период жизни. Поэтому книга – это свидетель нашего взросления и взросления всего человечества. Путь её от глиняных табличек, свитков и кодексов до современного полиграфического воплощения нельзя назвать простым. Более того, бумажной книге вот уже около 20 лет предрекают скорую смерть. Но так ли это? И кто является главным виновником происходящего?

Первое покушение на традиционный вид книги совершил будущий американский писатель Майкл Стерн Харт, произведя «оцифровку» Декларации Независимости США. Свои действия Харт оправдывал тем, что, впечатав текст Декларации в компьютер, он значительно облегчил процесс работы с данным документом. Однако на Декларации будущий писатель не остановился. Впоследствии Харт «оцифровал» около 100 печатных источников и даже принял участие в создании первой в мире электронной библиотеки «Гутенберг».

Проект этот возник на базе Иллинойского университета, где и проходил обучение молодой Харт. Постепенно участниками проекта были освоены технологии оптического распознавания символов, а в 1990-е годы у развивающегося электронного хранилища появился первый веб-сайт. Чуть позднее к проекту присоединилось движение Distributed Proofreaders, благодаря чему подготовкой текстов и размещением их в сети начали заниматься профессионалы из самых разных уголков мира. Сам же Майкл Харт отмечал: «Мы рассматриваем электронные книги как новую среду, не имеющую реального отношения к бумаге, за исключением представления того же содержания» [1]. Иными словами, писатель считал цифровой текст скорее аналогом, нежели соперником текста печатного.

Вторым покушением, которое пережил бумажный носитель, можно считать изобретение электронной книги. Следует уточнить, что в данном случае речь идёт не о тексте произведений, представленных в цифровом формате, а о специальном устройстве, на котором можно было бы прочитать эти тексты. Первая электронная книга была разработана в 1996 г. компанией DEC и представляла собой «планшетный компьютер с монохромным сенсорным экраном и возможностью перьевого ввода информации» [2]. Несмотря на всю перспективность задумки, продукт оказался слишком дорогим и в серийное производство так и не вышел. Однако вслед за этим стали разрабатываться похожие модели устройств для чтения цифрового текста, и с 2007 г. в производстве электронных книг начала применяться технология электронных чернил, благодаря которой удалось сократить время прорисовки экрана и сделать электронную книгу более привлекательной для потенциального читателя. Таким образом, вслед за переходом печатного текста в электронный формат появился аналог внешнего вида книги, соответствующий новому представлению её содержания.

Третий удар по бумажному источнику нанесло появление многочисленных сервисов, позволяющих пользователям читать книги без права копирования их содержимого. К числу таковых можно отнести ЛитРес, MyBook, Bookmate и др. К слову, в последнем появляется возможность изменить шрифт, размер и цвет исходного текста, выбрать подходящий фон страницы, в том числе с помощью функции ночного режима. Кроме того, Bookmate позволяет отмечать последнюю прочитанную страницу закладкой и выделять с помощью цитирования нужные фрагменты текста и отдельные слова. Немаловажную роль играет и то, что платформа Bookmate принадлежит Яндексу, поэтому книги, прочитанные

в данном приложении, позволяют накапливать баллы, а затем тратить их в других сервисах данной компании. Однако следует помнить, что для того, чтобы ознакомиться с тем или иным произведением, пользователю сервиса придётся оформить подписку, т. е. прочитать все книги абсолютно бесплатно не получится.

Тем не менее, бесплотность всех этих покушений подсказывает, что бумажную книгу не так-то просто чем-то заменить. Во-первых, потому, что бумажный носитель отличается от своих электронных аналогов определённой эстетической составляющей, воплощенной в материальной, осязаемой форме. У каждой бумажной книги своя история, свой аромат, своё лицо и даже свой голос. Поэтому информацию, прочитанную таким образом, человек усваивает посредством всех пяти чувств, подчас привязывая её к определённому местоположению в книге или на странице.

Во-вторых, говоря о переходе текста в цифровой формат, необходимо понимать, что речь идёт не столько о замене бумажной книги электронным носителем, сколько об изменении самого принципа чтения и восприятия информации. Более того, даже работу с оцифрованным текстом и работу с текстом, существующим исключительно в цифровой среде, нельзя назвать одним и тем же процессом.

Так, в 2020 г., в самый разгар пандемии, в международном электронном научном журнале «Перспективы науки и образования» появилась статья сотрудников Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина, посвящённая проблеме восприятия и понимания цифровых текстов. Основными особенностями такого вида информации исследователи считают гипертекстуальность, интерактивность и мульти-модальность.

Под первой особенностью в данном случае понимается «наличие в тексте гиперссылок и его нелинейная структура» [3]. Иными словами, взаимодействуя с цифровым текстом, читатель оценивает его как изображение, а не как письменный источник, самостоятельно выбирая стратегию чтения. При этом исследования показывают, что наличие гиперссылок значительно осложняет восприятие и запоминание повествовательных текстов, и, наоборот, облегчает работу с энциклопедической информацией, позволяя устанавливать чёткие причинно-следственные связи между различными терминами и явлениями.

Под интерактивностью, в свою очередь, понимается «возможность преобразовывать текст или графически выделять в нём ключевую информацию» [3], что было рассмотрено ранее на примере работы с сер-

висом Bookmate. Данная функция практически полностью повторяет принцип работы с бумажным источником, но дополняется возможностью вносить в текст собственные изменения, что способствует большей вовлеченности в данный процесс и позволяет быстрее сформулировать основную идею текста.

Мультимодальность так же характерна и для печатного источника, однако, помимо иллюстраций, в цифровой текст включаются аудио- и видеоматериалы. Причём использование их должно регламентироваться принципом модальности, а именно тем, что информация, переданная с помощью графики и устного текста, воспринимается лучше, чем взаимодействие графики и текста письменного.

В-третьих, следует понимать, что восприятие цифрового текста зависит как от возраста читателя, так и от цели его чтения. Например, для ребёнка важно не столько получение информации, сколько взаимодействие с её носителем. Книга для него – способ не только интеллектуального, но и предметного познания мира. При этом, согласно исследованиям сотрудников Мэрилендского университета, дети в возрасте 5–6 лет «одинаково хорошо воспринимают как печатный, так и электронный формат» [4]. Подростки читают цифровой текст быстро, но поверхностно. А студенты, согласно международному исследованию форматов академического чтения (Academic Reading Format International Study, AFRIS), предпочитают учиться преимущественно по печатным учебным материалам. Причём одной из причин подобного выбора является неумение вчитываться в цифровой текст, привычка пролистывать неинтересную информацию, т. е. относиться к важным документам точно так же, как и к развлекательному контенту.

Тем не менее, каждое новое поколение всё лучше и лучше осваивает интернет-среду, а портфели с каждым годом кажутся родителям всё тяжелее и тяжелее. Растёт цена на всевозможные учебные пособия, а в результате их ежегодного переиздания чаще всего меняются только номера заданий, а не их содержание и сложность. Возникает потребность в компактном электронном учебнике, который обладал бы такими свойствами, как гибкость, устойчивость к внешним воздействиям, не слишком большой вес, наличие звука и цвета, предельно простой интерфейс, а также заблокированный доступ к ПК, обеспечивающий невозможность ни удалить, ни добавить дополнительную информацию. Также необходимо предусмотреть возможность осуществлять поиск по тексту, увеличивать его, масштабировать иллюстрации, переходить по указанным в источнике ссылкам, оставлять рукописные и печатные заметки.

Именно такими электронными учебниками к 2018 г. «должны были оснастить все школы Москвы» [5]. Однако, несмотря на то, что устройства, которые бы отвечали всем вышеназванным требованиям, до сих пор находятся в разработке, практически у всех бумажных учебников, изданных после 2014 г., существуют интернет-аналоги, удобные для родителей, чьи дети постоянно забывают свои книги в классе или часто болеют.

Помимо всего вышеизложенного, в рамках данной статьи был проведен опрос среди активных пользователей сети Интернет в возрасте от 18 до 45 лет, в результате чего удалось выявить, что ровно половина опрошенных предпочитает читать книги на электронных устройствах (50 %), а именно на телефоне (21,9 %), компьютере (18,8 %) и посредством электронной книги или планшета (9,3 %). Таким образом, несмотря на то, что обыкновенная бумажная книга сталкивается с серьёзной конкуренцией со стороны электронных носителей, она по-прежнему остаётся полноправным спутником человека, опережая каждое вышеупомянутое устройство в отдельности.

Современное общество развивается, ищет новые пути соприкосновения с миром, новые стратегии поведения в нём и новые принципы коммуникации. Довольно сложно сказать, во что превратится печатная книга через четверть столетия. Во всяком случае, на данный момент люди только начинают осваивать принцип чтения с экрана. А значит, не скоро ещё забудется нами запах новой книги, шелест её страниц и ощущение прикосновения к чему-то вечному...

Список источников:

1. A History of Project Gutenberg from 1971-2005 [text: electronic] // Wayback Machine [website]. URL: <https://web.archive.org/web/20180110030024/http://www.gutenbergnews.org/20080202/nef-pg-1971-2005-lebert-en/> (дата обращения: 13.04.2024).
2. Электронная книга [текст: электронный]// Википедия [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0 (дата обращения: 13.04.2024).
3. Лебедева, М.Ю., Веселовская, Т.С., Купрещенко, О.Ф. Особенности восприятия и понимания цифровых текстов: междисциплинарный взгляд // Перспективы науки и образования. 2020. № 4 (46). С. 74–98.

4. Diane Mizrachi, Alicia M. Salaz, Serap Kurbanoglu, Joumana Boustany The Academic Reading Format International Study (ARFIS): final results of a comparative survey analysis of 21,265 students in 33 countries // Reference Services Review. 2021. № 3/4. С. 250-266.
5. Электронные учебники станут интерактивными по ГОСТу [текст: электронный] // Известия [сайт]. URL: <https://iz.ru/653842/elina-khetagurova/knigi-v-internete-standartiziruiut> (дата обращения: 13.04.2024).

ОСОБЕННОСТИ ИЗДАНИЯ КНИГ О ЗДОРОВОМ ОБРАЗЕ ЖИЗНИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

*Д.С. Илюхина, студентка 3 курса направления
«Издательское дело».*

Научный руководитель: С.В. Глушков, к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в статье рассматриваются причины появления книг о здоровом образе жизни для детей, приводится анализ современных изданий о ЗОЖ, на основе которого формулируются особенности издания книг с такой тематикой, адресованных детям.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, издание для детей, эффективность издания, анализ изданий, иллюстрации, язык произведения.

На данном этапе развития общества люди обладают бесчисленным количеством разной информации. Осведомленность в разных сферах жизнедеятельности привела к тому, что мы стали более осознанными. Мы стремимся углубить свои знания, чтобы понять мир, улучшить продуктивность в труде, разобраться в работе своего организма и т.д. Отсюда, например, появилась заинтересованность в здоровом образе жизни. Мы знаем, что благодаря здоровому образу жизни человек чувствует себя лучше в физическом и психическом аспектах, дольше живет, поэтому заинтересованы в правильном питании, занятиях спортом, соблюдении правил гигиены.

Тема здорового образа жизни уже давно интересна широкому кругу читателей. Однако данная тема встречается чаще в изданиях для взрослого читателя. Взрослый человек понимает, для чего нужен здоровый образ жизни, и когда он покупает книгу о здоровом образе жизни, то просто стремится расширить свои знания в этой области. Совершенно другая ситуация происходит с изданиями о ЗОЖ для детей. Анализируя книжный рынок, мы отметили, что до 2022 года не выпускались детские издания, которые были бы полностью посвящены теме здорового образа жизни. Обрывочные и несистематизированные сведения можно было встретить в энциклопедиях. Можно предположить, что до недавнего времени издатели не обращались к данной теме, потому что считали ее чересчур обыденной: родители самостоятельно могут объяснить ребенку, что нельзя есть много сладкого и т.д.

В 2022 году произошла перемена: стали появляться книги, которые рассказывают о ЗОЖ детям. Смеем утверждать, что такой интерес связан с большой социальной проблемой – проблемой здорового образа жизни детей и взрослых. Несмотря на то, что в обществе растет осознанность во всех аспектах жизни, люди не перестают есть вредную пищу, курить, пить алкоголь. В свою очередь дети, которые видят вредные привычки взрослых, не стремятся правильно питаться и заниматься спортом. Так, на книжном рынке появилась детская научно-популярная литература о ЗОЖ. Несомненно, взрослые одобряют такую тематику и покупают такие книги детям. Однако, как мы знаем, ребенок по своей сущности не стремится к здоровому образу жизни, и здесь возникает вопрос об эффективности подобных изданий. Чтобы разобраться, как сделать эффективную книгу о ЗОЖе для ребенка, рассмотрим ряд изданий с данной темой.

В 2016 году вышла «Первая энциклопедия для девочек», авторы-соавтатели Д. Ермакович и Е. Чайка. В издании находятся ответы на самые разные вопросы, которые потенциально интересны девочкам дошкольного и младшего школьного возраста. В книге есть большие разделы, такие как «Как устроен человек», «Растительный мир вокруг нас – флора», «Животный мир нашей планеты – фауна» и другие. В каждом разделе есть главы, каждая из которой представляет собой ответ на конкретный вопрос. Как мы знаем, энциклопедия – это справочное издание, для нее характерно некоторая «разбросанность» в содержании, и энциклопедию необязательно читать подряд. Однако смущает разноплановый характер вопросов в самих разделах [1].

В данном издании можно увидеть ответы на вопросы о здоровом образе жизни – например, чем полезно молоко, зачем чистить зубы, почему нужно делать зарядку, чем важен сон, что такое простуда и другие. На подобные вопросы авторы дают вполне конкретные ответы с объяснениями, например, что утренняя зарядка «... укрепляет мышцы, кости и помогает не заболеть зимой» [1, с. 16], но не сообщают, как правильно делать зарядку, какие упражнения нужно совершать и т.д. Получается, что в книге приведены элементарные сведения о здоровом образе жизни, которые могут сообщить и родители.

В издании нет единого оформления. Иллюстрации выполняют всего одну функцию – украшение книги. В блоке о здоровом образе жизни можно было сделать полезные иллюстрации, например, в главе, где общается, почему нужно чистить зубы, с помощью иллюстрации можно было показать, какими движениями правильно это делать.

Мы решили рассмотреть это издание, потому что оно демонстрирует, что в познавательных энциклопедиях можно часто встретить сведения о здоровом образе жизни, однако эти знания обрывочны и не систематизированы.

В 2023 году вышла книга Т. Поповой «Здоровые привычки». Издание полностью посвящено здоровому образу жизни. Оглавление представлено следующими блоками: «Чистота – лучший друг», «Правильное питание», «Вредные привычки», «Движение – это жизнь» и другие [2]. Отличительная черта книги – художественное изложение текста. В книге есть герой – Чевостик, вместе с которым маленький читатель узнает о здоровом образе жизни. Большая часть текста представлена разговором Чевостика и его другом Кузей. Кузя объясняет, например, что, если долго не чистить зубы, то они будут болеть и придется идти к стоматологу [2, с. 25]. Также в книге можно увидеть советы с поясняющими иллюстрациями, например, какими движениями правильно чистить зубы. Интересно, что в издании есть раздел о психологическом здоровье. Иллюстрации выдержаны в едином стиле, они яркие и красивые. Приведенные картинки поясняют маленькому читателю текст книги.

Также в 2023 году увидела книга «Как расти здоровым и счастливым» А. Алехандро. В ней представлены советы в той или иной области здорового образа жизни. В издании можно увидеть много тем, однако они не «разбиты» на блоки (спорт, гигиена, питание и так далее) [3]. Встречаются оригинальные темы для разговора с ребенком, например, как правильно дышать во время занятия спортом, почему нельзя ку-

шать слишком быстро, зачем на продуктах нужны этикетки и др. Можно заметить, что текст издания представляет собой короткие справки по теме, например, что руки загрязняются быстрее всего, происходит это потому, что мы ими все трогаем, и на руках остаются микробы, которые нельзя увидеть невооруженным взглядом [3, с. 11]. Несмотря на то, что текста немного, он достаточно содержателен. Также текст сопровождается яркими иллюстрациями и интересными заданиями. Например, в главе о правильном питании автор предлагает нарисовать маленькому читателю пирамиду продуктов, которые он кушает (нижние уровни – можно и нужно часто кушать, верхние – желательно редко кушать) [3, с. 18]. Как и в предыдущей книге, здесь есть главы о психологическом здоровье.

В 2022 году вышло издание «Сказочный учебник по медицине для малышей. Все, что нужно знать о здоровье дошкольнику» Е. Ульевой. Как видно из названия, издание посвящено медицине. Здесь можно узнать о том, откуда берутся раны, что происходит с человеком, когда его укусила змея, что такое переломы, почему люди болеют ветрянкой и т.д. [4]. Также книга рассказывает о здоровом образе жизни (хотя и вышеперечисленные темы можно отнести к здоровому образу жизни). Особенностью книги (как и в издании о Чевостике) является художественное изложение текста. Главный герой – Люся, которая решила стать врачом. В больнице девочка узнает о разных болезнях, как их лечить и предотвращать. В издании нет деления на главы, разные темы идут подряд. Можно было бы сделать тематические блоки. Также стоит отметить допустимость некоторых тем в детских изданиях. Например, ребенку-дошкольнику уже можно рассказать, почему не стоит есть неизвестные таблетки, почему не стоит протягивать руки к собакам. Также в этом возрасте уже можно говорить о вреде алкогольных напитков и табака. Однако мы считаем, что дошкольнику не стоит сообщать о том, что такое рак, почему в органах могут образоваться камни и почему сосуды забиваются [4, с. 90-94]. Эти темы слишком взрослые. Иллюстрации в издании яркие, веселые и полезные.

Так, исходя из анализа вышеперечисленных изданий, сформулируем особенности познавательных книг о здоровом образе жизни для детей. В первую очередь издание должно привлечь внимание взрослого (мамы, папы, бабушки и др.). В большей степени именно родители покупают книги своим детям (старшего дошкольного возраста и младшего школьного), и, скорее всего, ребенок не выберет сам себе издание с такой темой. Издание может заинтересовать оригинальным

названием или иллюстрацией на переплете. Во-вторых, издание должно быть предназначено для семейного чтения. Повторим, что навряд ли ребенку тема здорового образа жизни покажется интересной, поэтому родитель должен направить ребенка, вместе с ним почитать книгу. В-третьих, издание должно представлять «полную картину». Необходимо представить систематизированные и завершенные сведения о здоровом образе жизни, логически изложенные, потому что ребенок должен понять, что здоровый образ жизни – это не просто отказ от сладкого и хороший сон, это именно то, как нужно жить, здоровый образ жизни заключается во всех действиях. В-четвертых, язык произведения должен быть живым. Внимание ребенка трудно удержать, особенно когда речь идет о здоровом образе жизни, поэтому необходимо говорить легко. Этого можно добиться благодаря прямому обращению к читателю, простым и коротким предложениям, минимальному употреблению терминов (если и употреблять термины, то их нужно доходчиво объяснить). Можно описать ситуации, в которых ребенок оказывается в повседневной жизни, чтобы маленький читатель почувствовал близость с автором, доверился ему и прислушался. Также важно, чтобы читатель не чувствовал, что его поучают, иначе у него может пропасть желание дальше читать книгу. Можно приводить интересные факты, которые удержат внимание ребенка. В-пятых, необходимо четко понимать, о чем можно писать в книге, а о чем не стоит писать. Маленькому ребенку необходимо говорить, что чистить зубы нужно всегда, что нужно кушать фрукты и овощи и т.д. Ребенку уже можно говорить о существовании вредных привычек. Однако ребенку точно не нужно говорить о раке, закупорке сосудов и тому подобном. Наконец, в изданиях о здоровом образе жизни иллюстрации должны быть не только красочными и веселыми, но и полезными. Они должны дополнять текст произведения, иначе читатель не только не поймет часть произведения, но и потеряет интерес к чтению. Для большей эффективности можно приложить разного рода задания, чтобы маленький читатель лучше запомнил полезные советы.

Подводя итог, нужно отметить, что для современных детей книги о здоровом образе жизни просто необходимы, ведь родители не всегда подадут детям правильный пример, к тому же вокруг очень много соблазнов (фастфуд, компьютеры и так далее). Выше мы перечислили ряд особенностей, которые стоит учитывать при создании книги о здоровом образе жизни. Мы полагаем, что, следуя всем этим советам, можно создать поистине полезное и интересное издание для ребенка.

Список литературы:

1. Ермакович, Д.И., Чайка, Е.С. Первая энциклопедия для девочек / Д.И. Ермакович, Е.С. Чайка. Москва: Аванта, 2016. 160 с.
2. Попова, Т. Здоровые привычки / Т. Попова; ред. Д. Анисимова. Москва: Манн, Иванов, Фербер, 2023. 80 с.
3. Алехандро, А. Как расти здоровым и счастливым: Полная энциклопедия полезных привычек / А. Алехандро. Москва: РОСМЭН, 2023. 96 с.
4. Ульева, Е. Сказочный учебник по медицине для малышей: Все, что нужно знать о здоровье дошкольнику / Е. Ульева. Москва: Феникс, 2022. 96 с.

ПОДКАСТ КАК ОСНОВА ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА

*К.Д. Клычкова, студентка 3 курса направления
«Издательское дело».*

Научный руководитель: С.В. Глушков – к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** статья посвящена исследованию роли подкастов в современной издательской сфере, где подкаст рассматривается как эффективный инструмент для создания и продвижения контента. Анализируются особенности редакторской работы над подобным видом изданий, рассматриваются успешные примеры использования подкастов в издательской деятельности.*

***Ключевые слова:** современное книгоиздание, российское книгоиздание, подкаст, редакторская работа, контент, аудитория, продвижение, разработка, эффективность, издательский проект.*

Для того чтобы проанализировать жанровые особенности подкаста, необходимо дать ему определение. Подкастинг, согласно определению С.С. Распоповой и Т.А. Саблиной, – «это формат создания и распространения звуковой информации в сети Интернет через внедре-

ние мультимедиа-контента (аудио или видео) в RSS-канал» [1]. Таким образом, подкаст – это формат распространения аудио- и видеоконтента при помощи Интернета. Исследователи, изучающие явление подкастинга, отмечают, что английское «podcasting» появилось в результате частичного слияния слов «iPod» (популярного mp3-плеера от *Apple*) и «broadcasting», что означает широко вещание или радио- и телевещание [2].

Анализируя современный издательский рынок, можно заметить, что книги, выпускаемые на основе фильмов или компьютерных игр, пользуются спросом у широкого круга читателей. В последнее время вслед за ними на книжный рынок стали выходить и издания на основе подкастов. На данный момент это новое явление и таких книг выпущено небольшое количество, но можно предположить, что в скором времени это станет новым трендом в издательской индустрии.

Рассмотрим подкаст как эффективный инструмент для создания и продвижения издательского проекта. Издательский проект на основе подкаста обладает рядом особенностей.

Во-первых, наличие готового материала. В изданиях на основе подкаста могут более детально раскрываться темы, идеи и материалы, которые были затронуты в эпизодах подкаста. Однако создавать полностью новый материал уже не будет необходимости, что сильно ускорит и упростит работу издателя. Кроме того, это позволит аудитории получить более полное представление о теме и углубить свои знания.

Во-вторых, это готовая аудитория. Если у подкаста уже есть постоянная аудитория, то выпущенная книга на его основе уже будет иметь читателей, заранее заинтересованных в данном издательском проекте.

В-третьих, другой формат. Издание на основе подкаста может привлечь новую читательскую аудиторию, которая предпочитает потреблять информацию в письменном формате. Это открывает новые возможности для расширения аудитории.

Наконец, кросс-продвижение. Выпуск книги на основе подкаста и наоборот может способствовать кросс-продвижению обоих форматов контента. Подкаст может рекламировать книгу, а книга – подкаст, что поможет увеличить аудиторию и общую узнаваемость бренда.

Адаптация подкаста для печатного издания может потребовать некоторых изменений в структуре и форме материала, поскольку редакторская работа с аудио- и текстовым форматам сильно различается.

Рассмотрим этапы редакторской работы при адаптации подкаста для печатного издания:

1. Транскрипция. Первым шагом при адаптации подкаста для печатного издания является создание транскрипции аудиозаписи. Транскрипция представляет собой текстовый документ, содержащий все слова и высказывания, прозвучавшие в подкасте. Транскрипция помогает редакторам и переводчикам работать над преобразованием подкаста в печатный формат.

2. Редактрская подготовка текста. После создания транскрипции редактор приступает к работе над текстом. Он может удалить или изменить фразы, которые могут быть непонятными или некорректными в письменной форме, а также провести редактуру, чтобы сделать текст более читабельным и структурированным.

3. Переформулирование и сокращение. В печатном формате текст должен быть более сжатым и конкретным, чем аудиозапись. Поэтому редакторы переформулируют и сокращают текст подкаста, удаляя повторяющиеся фразы, заполнители, заключения и другие элементы, которые могут быть уместны в устной речи, но излишни в письменной форме.

4. Создание визуальных элементов. Когда подкаст адаптируется для печатного издания, могут понадобиться дополнительные элементы визуализации. Это могут быть фотографии, иллюстрации, диаграммы или графики, которые помогут проиллюстрировать и уточнить информацию, представленную в тексте.

5. Корректорская подготовка текста. После всех изменений и редактирования текста редактор или корректор должны провести тщательную корректуру печатного издания, чтобы устранить грамматические, орфографические и пунктуационные ошибки [3].

Адаптация подкаста для печатного издания требует внимательного подхода и предусматривает определенные изменения в структуре и формате передачи информации.

Рассмотрим несколько издательских проектов, созданных на основе подкастов.

1. «Искусство для пацанчиков. По полочкам». Книга написана по мотивам популярного одноименного подкаста, но она представляет собой не только печатную версию уже вышедших эпизодов. Помимо текста, написанного простым языком, в ней помещены QR-коды на фильмы, сериалы, музыку, дополнительные материалы и иллюстрации, которые помогут изучить освещенные темы более глубоко. Благодаря тому, что подкаст уже имел свою аудиторию, издание начало пользоваться попу-

лярностью у читателей сразу после выпуска, что существенно сократило затраты издательства на рекламу книги [4].

2. «Полка. О главных книгах русской литературы». В эту книгу вошли статьи, написанные и собранные в рамках проекта «Полка». Созданный в 2017 году, проект поставил своей целью определить важнейшие произведения русской литературы. Для этого большое сообщество экспертов сформировало список из 108 произведений, которые оставили след в истории, расширили возможности литературы, повлияли на развитие языка, мысли и общества, сообщили что-то новое о мире и человеке и вошли в русский литературный канон. О каждом из этих произведений авторы постарались написать ясно и доступно, опираясь на обширную научную и критическую литературу, поместить каждое в большой литературный контекст и рассказать о других текстах, которые повлияли на него. У проекта «Полка» также существует одноименный подкаст о литературе. В нем информация подается более простым языком, поднимаются менее сложные темы, благодаря чему проект может привлечь к себе аудиторию, которая интересуется литературой поверхностно, не разбирается в ней, но после знакомства с подкастом может также заинтересоваться и основным продуктом проекта – книгой [5].

3. В книге «Современное искусство. Как разбираться в том, что непонятно всем вокруг» производится анализ современного искусства как феномена, предлагается авторская инструкция к его пониманию, простым языком анализируются работы известных художников, рассматриваются изменения подходов к творчеству за последние 70 лет. Автор книги – Алена Репина, искусствовед, автор лекций и подкастов на образовательной платформе Artforintrovert («Правое полушарие интроверта»), где собран широкий спектр информации по разным темам. Сервис «Правое полушарие интроверта» выпускает подкаст «Интроверт на кухне», в выпусках которого авторы рассказывают о явлениях современной культуры, искусства, кинематографа и тд. Платформа, подкаст и книга взаимно продвигают друг друга и имеют общую аудиторию [6].

Проанализировав специфику адаптации подкаста для издательского проекта, можно сделать вывод, что такая работа требует от редактора существенных изменений текста по форме и способу передачи информации, стилистике и содержанию. Материал должен быть правильно сокращен, переработан и дополнен нужными элементами. Но, не смотря на определенные сложности в создании подобного проекта, подкаст является эффективным инструментом для создания и продвижения издания.

Список литературы:

1. Распопова, С.С., Саблина, Т.А. Подкастинг: Учеб. пособие для вузов. Москва: Аспект-Пресс, 2018. 112 с.
2. Круглова, Л.А. Российские аудиоподкасты: становление и специфика развития // МедиаАльманах. 2018. № 1 (84). С. 89–101.
3. Жарков, И.А. К содержанию понятия «издательское редактирование» / И. А. Жарков // Книга. Исслед. и материалы. Москва: Наука. 2007. Сб. 87. Ч. 1. С. 54–67.
4. Искусство для пацанчиков. По полочкам / А. Четверикова. Москва: Издательство АСТ, 2021. 256 с.
5. Полка: О главных книгах русской литературы: [сборник статей]. Т. 1–2. Москва: Альпина нон-фикшн, 2022.
6. Репина, А.Д. Современное искусство. Как разбираться в том, что непонятно всем вокруг / А.Д. Репина. Москва: Бомбора, 2023. 288 с.

**«СЕМИКНИЖИЕ КРАСНОГО ЗАВЕТА» А.А. ПРОХАНОВА
КАК ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ**

*Д.Р. Красных, студент 2 курса магистратуры,
направление «Издательское дело», программа
«Редакционная подготовка изданий».*

Научный руководитель: С.Ю. Николаева, д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *в статье анализируется цикл А.А. Проханова «Семикнижие красного завета» и даётся характеристика издательского проекта, реализующего данный цикл как книжную серию.*

Ключевые слова: *А.А. Проханов, «Семикнижие красного завета», концепция издательского проекта, книжная серия, цикл, метафора, военные конфликты, горячие точки.*

Александр Андреевич Проханов родился 26 февраля 1938 года в Тбилиси. Учился в столице, в школе № 204, на месте которой раньше находилось монастырское кладбище. По воспоминаниям Проханова, он

не редко находил в земле предметы из далёкого прошлого, что постоянно навевало мысли о непостоянстве времени и скоротечности жизни. Закончив школу, Александр Проханов поступает в Московский авиационно-строительный институт, где начинает практиковаться в поэзии и прозе. Затем Проханов устраивается на работу корреспондентом в «Литературную газету», где впервые публикуются его рассказы о путешествиях по Советскому Союзу. После литературного дебюта работы автора также начинают публиковать в журналах «Огонёк», «Семья и школа», «Кругозор». Затем, в 70-е годы, Александр Проханов меняет вектор своей деятельности и становится военным корреспондентом. Сначала он оказался единственным отечественным корреспондентом в самый разгар российско-китайского вооружённого конфликта на Даманском острове, а позже начал работать военкором в «Литературной газете». За время работы начинающий писатель побывал в большинстве самых «громких» горячих точек мира: Афганистан, Ангола, Никарагуа, Камбоджа, – все эти места неоднократно попадали на страницы статей и романов Проханова [3].

Именно ремесло военного корреспондента легло в основу огромного количества романов автора, а сила духа русских солдат и величие русского народа стали лейтмотивом практически всего его творчества. Наш издательский проект сфокусирован на авторском цикле романов «Семикнижие красного завета». «Семикнижие красного завета» – это серия из семи романов, повествующих о становлении личности генерала Белосельцева и происходящих со страной и людьми метаморфозах на фоне различных вооружённых конфликтов. Название предположительно отсылает к Пятикнижию, Шестопсалмию, Четвероевангелию и «Пятикнижию» Достоевского, с которым, к слову, Проханова периодически сравнивают. В «Семикнижие...» входят следующие книги: «Сон о Кабуле», «Контрас на глиняных ногах», «Матрица войны», «Выбор оружия», «Гибель красных богов», «Среди пуль», «Господин Гексоген».

Уникальность данного издательского проекта заключается в том, что «Семикнижие красного завета» ранее никогда не выходило единой книжной серией: различные романы этого цикла входили в издательские серии и выпускались разными издательствами, так и не сформировав полноценную книжную серию, несмотря на то, что сам Александр Андреевич заявлял о том, что «Семикнижие красного завета» – это полноценный цикл с общим лейтмотивом. Перед тем, как перейти к содержательной и оформительской модели проекта мы обратим внимание

на историю каждой из книг «Семикнижия...», выделим лейтмотивы и темы, выявим проблематику, поднимаемую в этом цикле.

Начать стоит с первой книги «Семикнижия красного завета» - с романа «Сон о Кабуле». В произведении образуются две временные и сюжетные линии: в первой главный герой молод, полон патриотизма и стремится изо всех сил стать героем, которым сможет гордиться Родина, а во второй – Белосельцев уже пенсионер, которого по старым связям вовлекают в политические интриги между Россией, Ираном и США. Герой при этом, что немаловажно, ни в коем случае не «ура-патриот». Особенно это заметно в сюжетной арке, посвящённой настоящему времени, в которой он, по сути, готов пойти на госизмену по причине недееспособности действующей государственной власти. Переплетение временных линий подчёркивается также и дуализмом идей и образов. Так, главный герой, будучи солдатом, оказывается крайне трагической и даже поэтической натурой с нестандартным хобби – коллекционированием бабочек. Дуалистично также отношение Белосельцева и к своей Родине, которую он готов до последнего защищать, руководствуясь чувством долга и любовью, но которая далеко не всегда управляется по-настоящему грамотными и нужными стране людьми [4].

Уже в этом произведении намечаются основные мотивы всего «Семикнижия», а также темы, волнующие Проханова как автора.

Сюжет второго романа – «Контрас на глиняных ногах», ещё более насыщенный и проработанный, особенно в плане мировоззрения Белосельцева, черты характера которого только начинали прорисовываться в первой книге цикла. Главный герой вновь выполняет свою миссию под прикрытием, и вновь под видом советского фоторепортёра. Главным отличием романа «Контрас на глиняных ногах» от первой книги цикла является лейтмотив, которым стала тема революции. Если в первом произведении мы сталкивались, по большей части, с разорением и внедрением в вооружённые конфликты некогда мирного государства, то данный роман фокусируется на революции в Никарагуа. Виктор Белосельцев стремится найти саму константу революции, выявить и осознать её суть; он искренне хочет объяснить миру морфологию этого явления. С его точки зрения революция является живым организмом, который обязан «родиться в смерти» после долгого вскармливания посредством насилия, оружия и несправедливости [3].

Следующая работа Проханова в данном цикле продолжает исследовать революцию как явление. В «Матрице войны» описывают жуткий взгляд Пол Пота на революцию, показывая её в совершенно ином, куда

более жутком виде. Здесь, в Кампучии, герой познаёт очень важную для себя истину – линейная концепция времени, в которой существуют все люди, не до конца верна. Виктор Белосельцев приходит к пониманию, что развитие истории представляет собой параллельные линии, которых огромное множество. Это касается как частного восприятия личной истории, так и глобального понимания истории целых стран и народов. Белосельцев начинает воспринимать всё бытие не как единый процесс, а как целую массу этих процессов: развитие и разрушение государств, рождение и смерть, война и мир – всё это воспринимается им как необходимое для жизни противостояние бесконечного количества событий. Размышления разведчика во многом напоминают диалектизм Гегеля с поправкой на чувственный опыт. Так, главный герой понимает всё это через собственный духовный мир и восприятие реальности посредством субъективного опыта. Именно этот опыт позволяет ему понять истинное лицо революции. Он приходит к выводу, что революция – это не «хорошо» или «плохо», это просто часть глобального мирового процесса, которая с невероятной силой двигает ход истории той или иной страны вперёд.

«Выбор оружия» – четвёртая книга цикла посвящена, по большей части, реальному, а не метафизическому миру. В данном романе Белосельцев представляется не столько советским разведчиком, сколько разведчиком Бога и даже читателя. Находясь на службе, главный герой служит одновременно и Богу, наблюдая за его деяниями. Белосельцев начинает осознавать, что пути Господа не то, чтобы неисповедимы, сколько взаимосвязаны и неизбежны. Разведчик приходит к мысли всеобщих взаимосвязей, действующих по воле Божьей. И именно эти взаимосвязи можно и нужно отслеживать в горячих точках, так как именно там они переплетаются столь тесно, что человек с должным опытом может увидеть то, к чему приведут те или иные события. Таким образом Проханов подчёркивает важность эмпирического гения Белосельцева, который способен ощущать и осмысливать не только временные перипетии из прошлого романа, но и то, куда именно движется вся история человечества.

Пятая книга цикла под названием «Гибель красных богов» – один из самых фантазмагорических романов Проханова, в чём он сам неоднократно сознавался: «Это была новая эстетика — я, наконец, прорвался сквозь несвободу к тем, находящимся во мне самом и в культуре технологиям и методикам, которые позволили мне сложиться в нового художника. Я не знаю, как назвать эту эстетику: скажем, магический

реализм». Именно за счёт «магического реализма», которым пропитана история, мы получаем уникальное и местами экстраординарное зрелище. Например, возвращаясь к теме предопределённости, Белосельцев начинает осознавать, что буквально все события подчинены Мутанту – хозяину Болта Мира. Мутант, поворачивая Болт Мира, способен влиять на историю, направляя Россию на путь страданий, через которые стране нужно пройти, чтобы очиститься. Всё, что происходит – это именно что последствия манипуляций Мутанта. Главный герой в «Гибели красных богов» всё тот же мыслитель и наблюдатель, но теперь всё это, по большей части, не имеет смысла, так как Виктор отныне такая же шестерёнка мировой судьбы, как и все остальные. Механическими же марионетками, лишёнными даже базовой человеческой воли, в романе представляются политики, актёры и все медийные лица.

Предпоследняя книга «Среди пуль» в плане откровений и открытий не сильно выделяется, но является хорошей предысторией для финальных событий цикла, а также ярким высказыванием на тему путча 1993 года. В новом постсоветском мире Белосельцеву не хочется жить, а потому он искренне хочет встать на сторону оппозиции. Однако главного героя ожидает не то, чтобы разочарование, скорее, непонимание: Белосельцев осознаёт, что централизованной, собранной силы, готовой бороться и противодействовать попросту нет. Белосельцев, будучи героем и мучеником, прошедшим через многое ради своей страны и готовый на большее, вдруг осознаёт, что подобных ему не так уж и много. В романе описаны различные патриотические движения, но всех их объединяет невозможность дать совместный отпор врагу. Тогда главный герой и решает стать той оппозиционной силой, что сможет организовать будущих путчистов. Уже привычно для цикла, роман полнится метафорами и сюрреализмом. Так, мысли Белосельцева на регулярной основе наполняются гротескными образами и религиозными оммажами. Проханов представляет Белосельцева как нового апостола России, что проносит через себя страдания народные и персональные.

История последнего романа «Господин Гексоген» посвящена серии взрывов жилых домов в России в 1999 году и приходу к власти Владимира Владимировича Путина. С Белосельцевым связываются спецслужбы с призывом принять участие в спецоперации, целью которой является свержение «трухлявого Истукана» с должности правителя России и продвижение на пост «Избранника», готового вести страну в новую эпоху. Хоть Проханов и не использует в книге реальные имена, он оставляет большое количество подсказок, позволяющее с уверен-

ностью заявить, что в основе сюжета именно приход к власти Путина, смерть Собчака, отставка Степашина и увядание Ельцина как политического деятеля. В финале же Избранник, которого так старательно продвигали на должность президента, неожиданно превращается в голограмму и распадается на разноцветные лучи света. Таким образом автор подчёркивает иллюзорность идеального лидера для России и то, что в погоне за этим идеалом, люди очень часто теряют человечность, руководствуясь принципом «цель оправдывает средства» [5].

Подводя итоги проблематики «Семикнижия красного завета», важно отметить, что Проханов не стал посвящать все книги какой-то одной центральной мысли или идее, акцентируя внимание на целой плеяде различных тем. История Белосельцева включает в себя исследование природы революции, поиск источника всех войн и конфликтов, изучение фактора божественного вмешательства и многое другое. В последних романах «Семикнижия...» Проханов рассматривает, в основном, политические аспекты жизни России, но делает это в свойственной постмодернистской манере, за счёт чего книги не становятся скучной политической статьёй, а превращаются в разнообразную мозаику из образов, мыслей и высказываний, среди которых читатель сам выбирает наиболее интересное для него направление.

Обратимся к содержательной модели проекта. Для начала необходимо обратить внимание на ГОСТ Р 7.0.60-2020 [2]. По этому ГОСТу «Семикнижия красного завета» относится к книжной серии, так как рамки серии заранее predeterminedены и все книги связаны общим названием и сквозным сюжетом. По читательскому адресу «Семикнижия» относится к массовым изданиям, так как его целевой аудиторией является широкий круг читателей от 18 лет. Учитывая, что все книги «Семикнижия красного завета» уже были неоднократно изданы, можно сказать, что объединение всех романов в единый цикл является повторным выпуском. Так как манипуляция с текстами последних редакций не планируется, тот цикл, над которым мы работаем можно назвать переизданием, так как мы вновь выпустим все книги «Семикнижия...» без каких-либо крупных изменений в них. Тексты каждого из романов будут представлены без изменений и корректировок, но для лучшего понимания книжной серии в каждую книгу цикла нами будет добавлено предисловие, объясняющее суть «Семикнижия красного завета», а в аннотациях, помимо стандартной информации, будет добавлено обозначение, помогающее читателю сориентироваться в рамках серии. Также каждый из романов будет иметь вступительную статью, объяс-

няющую суть «Семикнижия красного завета» и принцип объединения всех романов в единую серию.

Проанализируем оформительскую модель проекта. Мы убеждены, что романы Проханова не должны иметь крупных иллюстраций и излишних деталей в оформлении, иначе читательский фокус начнёт смещаться, отвлекая от содержания. Обложка каждой книги «Семикнижия...» должна одновременно привлекать читателя и грамотно сигнализировать ему о тематической направленности книги, поэтому нами были выбраны приглушённые тона, «акварельный» дизайн и малая динамика рисунка. Шмуцтитулы имеют небольшие иллюстрации – скромные чёрно-белые зарисовки, позволяющее лучше представить местность, с которой сталкивается главный герой. Эти иллюстрации не отвлекают от содержания, а за счёт низкой детализации являются, скорее, границами между основными частями книги. Колонтитулы в книге минималистичные. На каждой чётной странице обозначены имя и фамилия автора, а на каждой нечётной – название самого произведения.

Основные характеристики книг издательского проекта: формат издания: 64×84/16; обрезной формат: 145×200; дообрезной формат: 150×205; блок: 1+1, офсет 80 г/м²; обложка: твёрдый переплёт, офсет 80 г/м².

Целевую аудиторию проекта «Семикнижие красного завета» можно разделить на две группы: первичную и вторичную. Первичная целевая аудитория – это мужчины и женщины, владеющие русским языком без конкретизации касательно социального статуса. Данная аудитория должна интересоваться политикой и военной тематикой; как альтернатива – интерес к истории России. В этом плане можно отметить некоторый уклон в сторону мужской половины аудитории. Возрастное ограничение для всех книг «Семикнижия» – 18+. Что касается возраста, на который мы ориентируемся, то это промежуток от 20 до 70 лет. Вторичная целевая аудитория – это люди, проявляющие интерес к военным конфликтам в рамках литературных боевиков. По географическому принципу рынок сбыта будет ограничен территорией Российской Федерации. Товарные границы проекта – исключительно розничный рынок для лучшего контроля финансовой составляющей.

Что касается рекламы, то общая концепция рекламной кампании будет состоять в представлении «Семикнижия красного завета» как своеобразной «скрытой жемчужины» Проханова, неизвестной читателям до этого дня. Данный подход позволит обозначить важность проекта в

глазах аудитории и подчеркнуть глобальность задумки автора. Вся рекламная кампания будет проводиться в популярных социальных сетях.

Доход планируется исключительно от продажи печатных книг. Ориентировочная цена одного романа – 700 рублей.

Подводя итоги, хочется отметить, что данный издательский проект – это, в первую очередь, возможность выпустить на книжный рынок серию, что способна поднять патриотический настрой граждан и напомнить о влиянии исторических событий на сегодняшнюю реальность. «Семикнижие красного завета» может стать циклом, способным в необычной и увлекательной манере рассказать о военных конфликтах последних десятилетий и непростой судьбе нашей Родины.

Список литературы

1. «Господин Гексоген» (обсуждение нового романа Александра Проханова в Центральном доме литераторов) // Завтра. 2001. № 53 (422) за 24 декабря. С. 3
2. ГОСТР 7.0.60–2020. Издания. Основные виды. Москва: Стандартинформ, 2020. 42 с.
3. Проханов, А.А. Биография [текст: электронный] // Biografija [сайт]. URL: <https://www.biografija.ru/biography/prokhanov-aleksandr-andreevich.htm> (дата обращения: 12.05.2024).
4. Проханов Александр Андреевич // БРЭ: в 30 т. Том 27: Полупроводники – Пустыня. Москва: Большая российская энциклопедия, 2015. С. 650.
5. Степанов, Б.Е. Литературный скандал и политическое воображение: А. Проханов и его «Господин Гексоген» // Полития. Анализ. Хроника. Прогноз: журнал политической философии и социологии политики. 2008, № 3 (50). С.89–104.

ИЗДАНИЯ ПО ФИЛОСОФИИ: ВИДО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

А.С. Лапшин, студент 2 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».

Научный руководитель: Н. В. Волкова – к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *статья посвящена решению задачи исследования существующих видов, типов и жанров изданий по философии.*

Ключевые слова: *философия, издание, жанр, вид, дискурс, произведение, знание.*

Специфика редакторской подготовки любого издания определяется в первую очередь его видом и типом. Установление границ между этими терминами до сих пор является весьма полемическим вопросом среди отечественных книговедов. Согласно ГОСТ Р 7.0.60-2020 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Издания. Основные виды», вид издания – это группа изданий, выделенная на основе одного или нескольких существенных отличительных признаков. Вариантов типологической модели книги до неприличия много, распространённым является мнение, что наиболее исчерпывающе полный представил в ряде своих работ А.А. Гречихин [1]. Этот исследователь выделил десять наиболее важных и обобщающих признаков вида издания: цель, предмет, метод, жанр, социальная значимость, социальный уровень, полнота, структура, время, пространство, материальная конструкция и потребность [2, с. 240]. Сгруппировав данные основания, мы получим признаки, закреплённые в ГОСТ Р 7.0.60-2020 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу Издания. Основные виды» [3].

Для выделения особенностей изданий по философии необходимо привести их типологическую характеристику. В данном случае, следует поставить во главу угла такие характеристики вида издания как целевое назначение и характер информации, определяемый предметной областью издания. И. В. Чапайкин относит к числу видов изданий по философии научные, популярные, педагогические и информационные философские издания [4].

Целевое назначение научных изданий по философии заключается в доведении результатов исследований до научного сообщества. Читатель-специалист, берущий в руки такое издание, погружается в анализ, осмысление и оценку содержимого, сопоставляя его со своими ценностями и идеалами. При этом что-то он обнаружит бесспорным, оригинальным и значимым, что-то примет на веру, а что-то, возможно, отвергнет.

Здесь уместно привести слова академика М.Б. Миллионщикова «Научная книга – инструмент не менее важный, чем исследовательский

прибор. Хорошо поставленное издание научной литературы – непременное условие высокой эффективности ученых. Это и форма отчетности, и арена соревнования идей, и средство внедрения научных достижений в практику. Это и лицо нашей науки» [5, с. 101].

По составу (количеству произведений основного текста) научные издания по философии можно разделить на монографии и сборники.

По характеру информации научные издания по философии составляют такой видовой ряд: монография, сборник, автореферат диссертации; тезисы докладов научной конференции и материалы этой самой конференции.

По структуре научные издания по философии можно разделить на сериальные, однотомные, многотомны, собрания сочинений и избранные сочинения.

Целевое назначение популярного издания по философии заключается в распространение и популяризация философского знания, а также повышение общекультурного и критико-рефлексивного уровня читателя.

В.Ю. Иваницкий предлагает все научно-популярные издания разделить на три подвида [6, с. 71]:

Научно-популярные издания просветительского типа для массового читателя.

Научно-популярные издания для специалистов смежных областей науки и искусства.

Научно-популярные издания для практических работников отрасли.

Видообразующей чертой популярных изданий по философии является особый способ подачи информации. С. Я. Маршак, стоявший в 1920–1930 гг. у истоков советской литературной критики, говорил о том, что книги, популяризирующие науку, должны быть не только прочитаны, но и пережиты, как художественный роман. Он считал, что научно-популярная книга должна быть научно-художественной. «Она призвана быть общедоступной и обладать лапидарностью формы, не утрачивая при этом сложности содержания» [7, с. 55].

Популяризаторский способ изложения информации зиждется на четырех принципах: научная глубина, осмысление материала, доступность, занимательность изложения [8, с. 70].

Целевое назначение педагогического издания по философии заключается в превращение некоторой совокупности довольно специфической, философской «информации» в знание, то есть в устойчивую интеллектуальную конструкцию с вполне конкретным пропозиционным содержанием, с дальнейшей передачей этого знания определенному кругу лиц.

Н.Ф. Федоров считал главной особенностью характера информации изданий такого типа – интегративную междисциплинарность, т.е. заимствование знания из различных дисциплин для более всестороннего понимания предмета учеником. [9].

С. А. Викторова предлагает разделить все учебные издания на пять подвидов [10, с. 279–280]:

Учебник – систематическое изложение учебной дисциплины.

Учебное пособие – дополнение или замена учебнику, предполагающая авторское видение проблем изучаемой дисциплины.

Учебно-методическое пособие

Методическая разработка – инновационная методика изучения или преподавания учебной дисциплины или ее определенных тем.

Методические материалы – документы, помогающие учащимся освоить учебную дисциплину

Целевое назначение информационных изданий по философии заключается в сообщении в систематизированной форме сведений об опубликованных и (или) неопубликованных документах (в т. ч. изданиях), позволяющие судить в той или иной степени об их содержании, выбирать и находить их для использования [11].

В зависимости от характера включаемой информации и целевого назначения информационные издания бывают [12, с. 176]:

Библиографические – издания, которые включают только библиографические сведения о документах, а также в отдельных случаях аннотацию.

Реферативные – наряду с библиографическими сведениями даётся краткое изложение документов. В свою очередь делятся на реферативный журнал, реферативный сборник, экспресс информация и информационный листок.

Обзорные – систематизированное изложение информации по определённой теме или ряду тем на основе анализа содержания некоторого множества документов с целью оценки состояния, тенденций и перспектив развития предмета обозрения.

Требования к информационным изданиям: актуальность, достоверность, исчерпывающая полнота охвата отечественных и зарубежных источников, лаконичность, оперативность выпуска.

Хотя генезис философии связан с практическим осуществлением любви – стремления к мудрости, в контексте исторически сложившейся система норм поведения и деятельности она предстает как особая «литературная» традиция научного познания.

Важно подчеркнуть, что перечень существующих в философской традиции литературных жанров на данный момент чрезвычайно обширен [13], и на протяжении всего периода существования философской литературы авторы обращались к этим жанрам, чтобы формулировать и развивать свои идеи, однако процесс их развития и формирования ни в коем случае не может считаться завершенным и по сей день.

По мнению О.В. Хлебниковой, существует несколько ключевых жанров философской литературы [14]:

1. Поэма – выполненная в лирической форме, она уделяет особое внимание метафорам и помогает читателям по-новому переосмысливать традиционные философские концепции.

2. Диалог – форма, в которой разные точки зрения представляются через разговор нескольких персонажей.

3. Монография (монологический трактат) – введение некоей совокупности понятий, задающих определенное философское видение и прояснение внутренних закономерностей и перспектив такого видения.

4. Статья – малая форма философского сочинения, характеризующаяся лаконичностью, схематичностью и стремлением ограничиться каким-то конкретным сегментом перспективы возможного видения соответствующей проблемы.

5. Эссе – философские этюды, в которых в непринужденной и зачастую парадоксальной форме излагаются определенные соображения по тем или иным интересующим поводам.

6. Очерки – серия эссе, объединенных общей темой;

7. Письма, можно условно разделить на две достаточно крупные группы:

7.1. Работы, изначально и намеренно созданные в эпистолярной форме. В свою очередь должны быть разделены на две подгруппы;

7.1.1. Письма, изначально адресованные реальным людям и оформленные самими авторами в самостоятельное литературное произведение.

7.1.2. Переписка с вымышленными персонажами. Адресат, в данном случае, соответствующего письма играет роль некоей обобщенной фигуры «правильного» читателя, который способен «верно» интерпретировать содержание данного текста.

7.2. Личные переписки известных философов. Ее значение в рамках существующей письменной философской традиции сводится, прежде всего, к уточнению различных частных метафизических позиций, к прояснению разного рода персональных интеллектуальных медитаций.

8. Афоризм – сжатие сложных идей в одну или несколько фраз;
9. Интервью – обсуждение актуальных социальных и культурных вопросов;
10. Учебник – попытка систематизация философских знаний;
11. Лекция – форма обучающего выступления, объединяющая стремление к систематизации материала с горизонтальностью логикой его изложения.

Приведенный обзор на проблему видо-типологических и жанрово-тематических характеристик изданий по философии наводит на мысль о перспективах классификационной работы в теории книговедения с одной стороны, с другой – способен помочь редакторскому коллективу принять решение о специфике готовящейся к публикации книги философской направленности.

Список источников:

1. Антонова, С.Г. Редакторская подготовка изданий: учебник [текст: электронный] // Электронный каталог национальной библиотеки Беларуси [сайт]. URL: <https://e-catalog.nlb.by/Record/BY-NLB-br702971> (дата обращения: 1.06.2024).
2. Гречихин, А.А. Современные проблемы типологии книги. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 245, [2] с. : ил.
3. ГОСТ Р 7.0.60-2020 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу Издания. Основные виды» [текст: электронный] // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [сайт] URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200175699> (дата обращения 27.01.2022)
4. Чапайкин, И.В. Русская философская книга XIX – начала XX веков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 05.25.04 / Моск. гос. ун-т печати. Москва, 1999. 22 с.
5. Лазаревич, А.Э. С веком наравне: популяризация науки в России: книга, газета, журнал. Москва: Книга, 1984. 383 с.
6. Иваницкий, В.Ю. Естественнонаучная популярная литература в современном обществе. Москва: Знание, 1976 . 71 с.
7. Боярский, В.А. Научно-популярные издания АН СССР. // Книга. Исследования и материалы. Сборник 8. Москва: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1963. С. 45–65.
8. Шлюпер, Е.В. Некоторые проблемы редакторского анализа научно-популярной литературы // Книга. исслед. и материалы. Сборник 19. Москва: Книга, 1969. С. 67–82.

9. Московский Сократ: Николай Федорович Федоров: сборник научных статей. По материалам XIII, XIV, XV, XVI Международных научных чтений памяти Н.Ф. Федорова, прошедших в 2011, 2013, 2014, 2016 гг. / Сост.: А.Г. Гачева, М.М. Панфилов; отв. ред.: А.Г. Гачева. Москва: Академический проект, 2018. 910 с.
10. Викторова, С.А. Проблема жанрового определения учебных изданий // Ярославский педагогический вестник: научный журнал. 2012. № 1. С. 278–281.
11. Мильчин, А.Э. Издательский словарь-справочник / А.Э. Мильчин. Москва : ОЛМА-Пресс, 2003. 558, [1] с.
12. Магистерская диссертация: методы и организация исследований, оформление и защита: учебное пособие / коллектив авторов; под ред. В.И. Беляева. Москва: КНОРУС, 2012. 262, [1] с.: ил., табл.
13. Многообразие жанров философского дискурса: учеб. пособие / под ред. В.И. Плотникова. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. 276 с.
14. Хлебникова, О.В. Классификация жанров философской литературы [Электронный ресурс] // Вестник КемГУ 2013 №4 (56) Т. 1. URL: <https://oaji.net/articles/2014/561-1394524778.pdf> (дата обращения: 23.04.2024).

**ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СИСТЕМА СТРАНЫ
В НАЧАЛЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В ОЧЕРКЕ К.М. СИМОНОВА «РАЗНЫЕ ДНИ ВОЙНЫ»**

*А.В. Никитин, студент 4 курса направления
«Издательское дело».*

Научный руководитель: В.А. Редькин – д. филол. н., профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в статье рассмотрены реалии издательского процесса в начале Великой Отечественной войны, изложенные К.М. Симоновым в мемуарном очерке «Разные дни войны».*

***Ключевые слова:** газета, издательское дело, К.М. Симонов, редактор, фронт, очерк, издание.*

Изучение вопросов отечественной истории издательского дела актуально с точки зрения практической значимости в процессе профильного обучения навыкам редактирования. Данный тезис подтверждается, например, одним из разработчиков первого в России курса по редактированию С.Г. Антоновой, выдвинувшей идею о том, что научный анализ в этой области должен учитывать «опыт крупных редакторов прошлого и современности» [1, с. 5]. Особое внимание здесь привлекает мемуарное наследие современников эпохи, которое является особенно ценным источником при изучении истории любой культурной области, в том числе и книжной [2, с. 42]. В этом ракурсе большой интерес вызывает издательское дело в период Великой Отечественной войны, ставшей серьезным испытанием как для издательской отрасли, так и для народного хозяйства в целом.

Одним из самых заметных свидетелей эпохи можно считать К.М. Симонова, прошедшего всю войну в качестве корреспондента сразу нескольких передовых газетных изданий. В них же печатались художественные произведения Константина Михайловича, среди которых легендарные стихотворения «Убей его!», «Жди меня» и «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...». Уже после Великой Отечественной был издан очерк «Разные дни войны», написанный по материалам фронтового дневника Симонова и отражавший немало фактов издательской жизни страны в эти годы.

Начало Великой Отечественной войны Симонов встречает в Москве, и первое, о чем писатель говорит в очерке – о приготовлениях 23 июня 1941 года к поездке на линию фронта: «На следующий день нас – первую партию, – человек тридцать, вызвали в политуправление и распределили по газетам. Во фронтовые – по два, в армейские — по одному. Мне предстояло ехать в армейскую газету» [3, с. 9]. Подобным образом воплощается командно-административная система управления, позволяющая уже на следующий день большого конфликта от мобилизовать и распределить кадровый состав по редакциям [4, с. 218]. Важно, что все обвинения такой издательской модели в негибкости не вполне справедливы, поскольку распоряжения редакционно-издательского центра – Москвы – не носили характер беспрекословного императива. На местах было возможно принимать решения сообразно с ситуацией, поэтому после прибытия на фронт Симонов, вопреки предписанию, работает в редакции фронтовой газеты: «Дмитрий Александрович Лестев, начальник политуправления Западного фронта, решил мою судьбу своим приказом – работать в газете Западного фронта “Красноармейская правда”» [3, с. 35].

Такая необходимость вызвана общим тяжелым положением на фронтах первых военных дней, что самым непосредственным образом сказывалось на издательско-редакционной среде, которая выступает зеркалом острых социально-политических моментов: «Наша газета работала в пустоту. <...> Печаталось тысяч сорок экземпляров, и их развозили повсюду, куда удавалось, на собственных двух-трех грузовиках. <...> В “Красноармейской правде” несколько машин уже вышло из строя <...> Узнали, что накануне был убит один из наших редакционных водителей и смертельно ранен заместитель редактора батальонный комиссар Лихачев» [3, с. 40]. Понятно, что речь в данном случае ведется о конкретной газете, однако создаваемый в очерке образ в некотором смысле можно считать собирательным. Возникшие проблемы носили системный характер и были связаны, прежде всего, с распространением тиража газет и материальной базой издательств. С первых дней тяжелые потери понес кадровый актив газет, а потому можно смело утверждать, что советский редактор встретил войну вместе с советским солдатом.

Важно, что урон был нанесен не только издательствам прифронтовых территорий, но и центральным органам печати: «Мы подъехали к Москве на рассвете 27 июля. <...> На Садовой справа была разрушена Книжная палата. <...> В “Известия”, оказывается, попала бомба – в главный вестибюль и в кабинет редактора. Но, по счастью, никого не убило, потому что в редакции в этот момент уже никого не было» [3, с. 194]. Нападение на Книжную палату стало символом разрушения книжного богатства нашей страны, культурного геноцида. То же самое следует сказать и о пострадавшей редакции газеты «Известия». Как одно из крупнейших периодических изданий Советского Союза, она имела существенное значение в системе печати страны, большой и опытный состав, который, к счастью, не пострадал в результате той атаки.

Существенные коррективы вносились в принципы редакторской подготовки изданий. Так, по признанию Симонова, имели место искажения фактической стороны текста во избежание паники: «...В тылу у отступавших армий нашего Западного фронта. Армий, а не “частей прикрытия” – заголовок моей статьи был утешительной неправдой, в которую мне очень хотелось верить, но которая от этого не переставала быть неправдой» [3, с. 146]. Явление такого порядка имеет двойственную природу: с одной стороны, оно говорит о потере текстов в объективности. С другой – об оперативной реакции военной цензуры, адаптации издательского процесса к новым реалиям, в которых перио-

дику читают не только советские граждане, но и немецкая агентура [5, с. 220]. Гораздо важнее то, что высоким оставался уровень подготовки редакционного материала. Издательский репертуар газетных изданий продолжал быть разнообразным, не ограничивался информационными жанрами, в нем находилось место публицистическим, художественным произведениям. Это были очерки, рассказы, фронтовая лирика: «...В “Красной звезде” появился мой очерк “Все на защиту Одессы”. <...> Увидел свое “Жди меня” напечатанным на третьей полосе “Правды”. <...> Через два дня положил на стол редактору свой первый рассказ, который назывался “Третий адъютант”. Рассказ понравился, его сдали в набор» [6, с. 37].

Сохраняется качество нетекстовых элементов, каждая газетная статья по возможности сопровождается иллюстративным материалом, за которым стоит большой объем работы фотографа: «Трошкин, узнавший, что в полку Кутепова подбито и захвачено много немецких танков, торопил меня. Он еще в самом начале поездки сказал, что не вернется, пока не снимет разбитые немецкие танки. По газетным сообщениям, число их давно перешло за тысячу, а снимков пока не было. <...> В газете был напечатан мой подвал о полке Кутепова “Горячий день” и во всю полосу – панорама разбитых танков, снятых Трошкиным. Это были первые материалы такого типа, и я испытал удовлетворение начинающего газетчика, видя, как у витрин с газетами стояли толпы народа» [3, с. 144]. Подготовленная Симоновым статья оказалась исторически важной, поскольку это стало первым свидетельством крупных немецких потерь в советской прессе. Но с издательской точки зрения гораздо интереснее то, что данная статья стала примером традиции гармоничной, налаженной совместной работы редактора и фотографа.

Таким образом, К.М. Симонову с документальной точностью удалось отразить то, как изменился редакционно-издательский процесс в новой, немирной реальности. Из разрозненных, но многочисленных фактов издательской жизни страны, которые приводит Симонов, собирается целостная картина, иллюстрирующая трудовую доблесть и отвагу советских редакторов и издателей. Изучение истории издательского дела, в свою очередь, помогает не только лучше понимать культурный контекст определенной эпохи и эволюцию отрасли, но и способствует правильной интерпретации изменений внутри нее при выборе издательской модели, которая была бы наиболее эффективной в конкретных социальных, политических и экономических условиях.

Список литературы:

1. Антонова, С.Г. Редактирование. Общий курс: учебник для вузов / С.Г. Антонова, В.И. Соловьев, В.И. Ямчук; под ред. С.Г. Антоновой. Москва: Издательство МГУП, 1999. 256 с.
2. Вашкау, Н.Э. Источниковедение истории России: Учебное пособие. Липецк: Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. 57 с.
3. Симонов, К.М. Собрание сочинений: В 10 т. Т.8: Разные дни войны: дневник писателя. Том 1. 1941 г. Москва: Художественная литература, 1982. 481 с.
4. Мандель, Б.Р. Книжное дело и история книги: Учебное пособие для студентов вузов. Москва: Издательство «Директ-Медиа», 2014. 416 с.
5. Киселев, А.Г. Теория и практика массовой информации: общество-СМИ-власть: Учебник для вузов. Москва: Издательство «Юнити-Дана», 2017. 431 с.
6. Симонов, К.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т.9: Разные дни войны: дневник писателя. Том 2. 1942–1945 годы. Москва: Художественная литература, 1983. 688 с.

**ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ С ПОМОЩЬЮ НЕЙРОСЕТИ:
ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ В КНИГОИЗДАНИИ**

Д.А. Родионова, студентка 4 курса направления «Издательское дело»

Научный руководитель: Н.В. Волкова – к.ф.н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** в данной статье исследуются возможности искусственного интеллекта в сфере книгоиздательского дела. В качестве примеров использования ИИ рассматривались самые популярные нейросети: Midjourney, Stable Diffusion, Dream by WOMBO.*

***Ключевые слова:** нейросеть, искусственный интеллект, иллюстрации, книгоиздание, Midjourney, Stable Diffusion, Dream by WOMBO.*

Нейросеть – мощная вычислительная система искусственных нейронов, которые функционируют подобно нейронам мозга живых существ.

Для успешной генерации изображения, нейросеть нужно обучить путем загрузки фотографий и другого иллюстративного материала. После того, как весь необходимый материал загружен, искусственный интеллект анализирует набор данных, выделяет общие особенности и закономерности, которые комбинируются определенным способом. Важно отметить, что нейросеть генерирует изображения по тексту. Текстовые описания преобразуются в числовую функцию, которая описывает спектры, из которых и состоит изображение.

Искусственный интеллект активно используется для создания контента в книгоиздательской деятельности. Гендиректор издательства «Эксмо» Евгений Капьев на интервью прокомментировал использование нейросетей в издательском деле сегодня: «В первую очередь это дизайн. Например, Midjourney для создания иллюстраций — это уже очень хорошо работающий вариант. Понятно, что «живой» дизайнер всё равно должен потом это дорабатывать, видоизменять, но тем не менее». Также он отметил, что «нейросети – такой же инструмент, который художник или дизайнер могут использовать».

Также про ситуацию с использованием нейросетей в сфере книгоиздания высказался художественный редактор отдела художественной литературы «Эксмо» Константин Гусарев: «Существует множество различных стоков, из которых мы также берем фотографии и арты, но все равно компилируем их, меняем и создаем то изображение, которое нам нужно. Пока нейросеть может разработать только макет. Как она действует: берет все, что существует на стоках, компилирует изображения и выдает совершенно новую картинку, но с элементами уже существующих образов. Поэтому нет уверенности в том, что она не возьмет портрет живого человека (то, что она может создавать лица сама, не спасет от возможной кражи) или не использует образы, принадлежащие *Blizzard*, например, или другим компаниям».

В 2022 году журнал *Cosmopolitan* использовал нейросеть для создания обложки журнала. Редакторы журнала, члены исследовательской лаборатории искусственного интеллекта *OpenAI* и цифровой художник Карен Икс протестировали технологию на нескольких текстовых запросах.

В 2023 году издательство «Дом историй» работало над нейросетевыми обложками романов Лайона Спрэг де Кампа. Нейросеть дизай-

неры выбирали, исходя из трех критериев: качество изображения, гибкость настроек и творческие возможности. В результате остановились на двух вариантах: *Stable Diffusion* и *MidJourney*. Эти нейросети способны создавать высококачественные визуальные концепции, объединять различные стили и позволяют проявить свою творческую сторону.

Одними из самых популярных нейросетей, которыми пользуются в книгоиздательской деятельности, на данный момент являются *Midjourney*, *Dream by WOMBO*, *Stable Diffusion*.

«*Midjourney* – система на базе искусственного интеллекта, которая создает изображения из подсказок пользователя» [1]. Нейросеть разработала американская компания, которую основал Дэвид Хольц. В середине июля 2022 года *Midjourney* стала доступной для пользователей по всему миру. По сравнению с другими нейросетями *Midjourney* обеспечивает более высокое разрешение итоговых картинок и большую детализацию в соответствии с текстовым запросом.

В бесплатной версии можно сгенерировать 25 сетов изображений в низком разрешении. У *Midjourney* есть также платная подписка за \$10 в месяц на 200 генераций и безлимитная – за \$30. Однако оформить ее с помощью российских банковских карт не получится.

Согласно условиям сервиса, изображения пользователей бесплатной версии могут использоваться по лицензии *Creative Commons NonCommercial 4.0*. Это значит, что пользователь может копировать и распространять материал на любом носителе и в любом формате; создавать производные материалы. Лицензиар не вправе отозвать эти разрешения, пока пользователь выполняет условие лицензии. В коммерческих целях полученный материал использовать нельзя.

«*Dream by WOMBO* – это нейросеть, которая позволяет создавать иллюстрации по текстовому запросу или на основе картинок–референсов. Полученные изображения пользователи используют в качестве обоев на телефон, обложек для плейлистов и прочих целей» [2].

Многие пользователи выбирают *Dream* из-за высокой скорости создания рисунков, широкого выбора различных стилей в бесплатной версии, а также доступной регистрации в сервисе по сравнению с конкурентами.

«*Stable Diffusion* – это нейросеть от группы студии *Stability.AI* с открытым исходным кодом, которая позволяет генерировать изображения на основе текстового запроса, а также дорисовывать наброски и редактировать исходные картинки» [3]. В основе *Stable Diffusion* лежит диффузионная модель, которая обучается поэтапно удалять лишнее из

изображения–образца, и после нескольких итераций выдает результат. Диффузионные модели уже применяются для синтеза речи и трехмерной графики.

С 2023 года Компания *Stability.AI*, ответственная за ИИ–генератор изображений *Stable Diffusion*, ввела платную подписку для тех, кто намеревается использовать её модели в коммерческих целях. Некоммерческое применение и использование в научных целях остаются бесплатными.

Многие задаются вопросом: как обстоят дела с авторскими правами. «В настоящее время разрабатывается законопроект, который будет регулировать права интеллектуальной собственности на произведения, созданные с использованием ИИ. В нем указано, что ответственность за произведения, созданные с помощью нейросетей, будет нести конечный пользователь технологии» [4].

Специалисты, которые занимаются нейросетью, отмечают, что ИИ недостаточно развит, чтобы быть конкурентом человеку. Как сказал Артемий Лебедев: «Можно расслабиться – нейросети не лишат нас работы».

Список литературы:

1. Нейросеть Midjourney [текст: электронный] // Блог Яндекс Практикума : сервис онлайн-образования [сайт]. URL: [https://practicum.yandex.ru/blog/kak-polzovatsya-neyrosetyu-midjourney/#:~:text=Midjourney%](https://practicum.yandex.ru/blog/kak-polzovatsya-neyrosetyu-midjourney/#:~:text=Midjourney%20) (дата обращения: 01.04.2024).
2. Dream by WOMBO – нейросеть создаёт абстрактные арты [текст: электронный] // Vc.ru: российское интернет-издание о бизнесе, стартапах, инновациях, маркетинге и технологиях [сайт]. URL: <https://vc.ru/u/1602467-besedy-s-ii/677408-dream-by-wombo-neyroset-sozdaet-abstraktnye-arty?ysclid=1weuvt3e18576121411> (дата обращения: 12.04.2024).
3. Решетникова, М. Stable Diffusion: как нейросеть создает работы в стиле киберпанк и Disney [текст: электронный] // РБК : сетевое издание [сайт]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/industry/6453407a9a794740b2fd2b96> (дата обращения: 12.04.2024).
4. Любавина, А. Власти России готовят закон об авторском праве на произведения искусственного интеллекта [текст: электронный] // CNews: интернет-издание о высоких технологиях [сайт]. URL: https://www.cnews.ru/news/top/2024-04-11_v_rossii_gotovitsya_zakon (дата обращения: 12.04.2024).

**АРХИВ КРАЕВЕДА Б. М. РУМЯНЦЕВА:
ПОДГОТОВКА К ПУБЛИКАЦИИ**

Е.А. Румянцева, студентка 2 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».

Научный руководитель: Т.Н. Хрипулова – д.ф.н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в статье анализируется краеведческая деятельность Б.М. Румянцева и даётся краткая характеристика проектируемого издания – сборника краеведческих статей.

Ключевые слова: краеведение, Б.М. Румянцев, Конаково, сборник краеведческих статей, содержательная модель издания, аппарат издания, архив.

В последнее время термины «краеведение», «краеведческие издания» снова начали активно звучать в прессе. Среди населения увеличивается интерес к истории родной страны и малой родины. Огромные средства выделяются государством на развитие внутреннего туризма, и одной из задач издателя является поддержка этого движения: выпуск книг по истории, краеведческой литературы, путеводителей и карт и др.

Однако краеведение – это «комплексная наука, ведущая к всестороннему познанию края» [1], поэтому дать четкого определения такому изданию не представляется возможным: оно будет уникальным в каждом конкретном случае и различаться по признакам (организационным, отрасли) и целям создания.

Наш проект посвящен проектированию архива конаковского краеведа Б. М. Румянцева.

Румянцев Борис Максимович (1939–2023) – учитель, краевед, поэт, художник. Его детство прошло в селе Городня. Он происходит из семьи учителей, которые также активно увлекались изучением родного края. Огромное влияние на последующее творчество оказал его дядя, Алексей Николаевич Басукинский (1911–1991), известен как «краевед, учитель истории и географии, “Отличник народного просвещения РСФСР”» [2]. За его авторством в 1955 году вышла одна из первых в

области книга по краеведению «Село Городня», а также ряд статей по истории Конаковского района.

С раннего возраста Б.М. Румянцев увлекался изучением родного края, рисованием, стихосложением. Так же, как и родители, стал учителем, закончив факультет математики Калининского пединститута. Уже в студенческие годы публиковал собственные задачи в научных журналах по математике.

Был директором вечерней школы, преподавал там физику и математику, а в средней школе номер три поселка Редкино вел черчение и рисование.

Он внес большой вклад в изучение Тверского края, в частности, Конаковского района, поддерживал местных писателей, поэтов и художников, исследовал творчество И. И. Творожникова, нес знания молодым поколениям редкинцев, тверичан.

Обоснование выбора названия издания. «Хранитель красоты» – так называлась статья коллектива редкинской поселковой библиотеки, напечатанная в «Редкинской газете» в сентябре 2014 года. Статья была приурочена 75-летию юбилею краеведа.

В издании предусмотрена следующая структура: всего три раздела и вступительная статья. Пример оформления раздела:

Вступительная статья (выполнена составителем издания (Е. Румянцевой): шмуцтитул «И жизнь воспринимай как чудо...» (цитата из стихотворения Б.М. Румянцева). В статье приводится биография краеведа, обозначаются основные вехи его краеведческой деятельности, результаты исследований. До статьи помещается фотография краеведа 1984 г. Текст дополнен четырьмя фотографиями и рисунками Б.М. Румянцева из личного архива.

Далее размещаются основные разделы – статьи автора о И.М. Окунове, И.И. Творожникове и В.А. Серове.

Рассмотрим, какие виды аппарата издания будут использоваться в нашем издании.

Для начала определимся, для чего в нашем издании необходим аппарат. Он помогает читателю в полной мере овладеть материалом, сориентировать его в издании, помочь как можно быстрее найти нужную информацию.

Первый вид аппарата издания – опознавательный (выходные сведения). Они будут оформлены в соответствии с ГОСТ 7.0.4–2020 [3]. В нашем издании указаны индексы УДК, ББК и авторский знак. Составлена аннотация.

Второй – научно-вспомогательный – вступительная статья, которая открывает сборник. Статья написана составителем издания Е. Румянцевой и рассказывает о краеведческой работе Б.М. Румянцева, его пути к изучению истории родного края и биографий тогда малоизученных деятелей искусства. Цель вступительной статьи «И жизнь воспринимай как чудо...» – познакомить читателя с автором статей и глубже погрузить в эпоху и фактаж работы над источниками.

Справочно-поисковый (содержание, колонтитулы, шмуцтитулы, колонцифры и указатели) аппарат. Содержание выполняет следующие функции в нашем издании: пояснительные (позволяет читателю быстро сориентироваться в издании и получить представление о тематических составляющих издания), поисковые (быстро найти необходимый раздел и имя) и «рекламно-пропагандистские (привлечь читателя, усилить его интерес к просматриваемой книге, вызвать желание прочитать ее)» [4].

Колонтитулы и колонцифры. Помогают ориентироваться в издании, непосредственно во время чтения. Колонтитулы в нашем сборнике представлены четырех видов – названий частей: «И жизнь воспринимай как чудо...», «И.М. Окунев», «И.И. Творожников», «В.А. Серов». Колонцифры стандартные (внизу в центре страницы).

Шмуцтитулы необходимы в нашем издании для того, чтобы отделить статьи друг от друга, а также создать «воздух» и ритм книге.

Указатели. Облегчают поиск «необходимых сведений, заключенных в издании, и представляет собой упорядоченный по какому-либо принципу перечень объектов, имен, терминов и т.д.» [5], составление указателя – работа кропотливая и требует от редактора усидчивости и времени. В «Хранителе красоты» предусмотрен именной указатель. Поясним: в статьях Б.М. Румянцева встречается много известных (и совсем нет) имен и фамилий. Чтобы облегчить читателю восприятие материала и помочь быстро найти необходимую фамилию, возможно, для дальнейших исследований, а может для личного интереса, составителем было принято решение создать именно такой вид указателя.

Библиографический (библиографические ссылки). Также в издании после каждого раздела публикуется список использованных источников (Б.М. Румянцевым для создания статей). Эти списки предложены составителем на основе рукописных черновых записей краеведа, а также его переписки с библиотеками.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, подготовка к публикации краеведческого материала является нелегкой задачей для составителя, но это надо делать, следуя всем правилам оформления,

чтобы читатель получил в руки качественное издание, к которому захочется обратиться.

Список литературы:

1. Маслова, А.Н. Термины и понятия библиотечного краеведения [текст: электронный] // Донской временник. Год 2014-й. URL: http://donvrem.dspl.ru//Files/article/m4/3/art.aspx?art_id=1325 (дата обращения: 03.04.24).
2. Румянцев, Б. М. Басукинский Алексей Николаевич [текст: электронный] // Конаковская межпоселенческая библиотека [сайт]. URL: <https://www.konakovbiblioteka.ru/derevni-i-sela/414-otrokovichiselo.html> (дата обращения: 03.04.24).
3. ГОСТ 7.0.4–2020. Издания. Выходные сведения. Общие требования и правила оформления [текст: электронный] // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [сайт]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200171532> (20.05.2024)
4. Рябина, Н.З. Технология редакционно-издательского процесса. Москва: МГУП им. Ивана Фёдорова, 2008. Гл. 7.
5. Рябина Н.З. Указ. соч. Гл. 7.

КНИГА МАКАРЕНКО «ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА» В ВОСПРИЯТИИ ЧИТАТЕЛЕЙ

Ю.О. Тимощук, студентка 3 курса, направление «Издательское дело».

Научный руководитель: В.А. Редькин – проф. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества, доктор филол. наук .

Аннотация: в данной статье кратко описываются основные педагогические принципы А.С. Макаренко, а также представлен обзор точек зрения читателей на «Педагогическую поэму», как современников автора, так и людей, ознакомившихся с романом уже после его смерти.

Ключевые слова: педагогика, система Макаренко, труд, воспитание, критика, Надежда Крупская, концепция, трудовая колония, советская литература.

«Педагогическая поэма» – это произведение, написанное Антоном Семеновичем Макаренко, где педагогические идеи воплощены в литературно-художественной форме. Автор видел в этом возможность передать свои эмоции, убеждения и идеалы более ярко и убедительно. Произведение представляет собой хронологический рассказ об организации жизни в нескольких трудовых колониях, о работе с трудными подростками и их перевоспитании в достойного советского гражданина.

Концепция педагогики Макаренко основана на идее коллективного воспитания и обучения детей. Антон Семенович Макаренко считал, что воспитание должно быть организовано на основе сотрудничества, взаимопомощи и взаимопонимания между учителями и учениками.

Основными принципами его педагогической концепции являются [1]:

1. Коллективизм. Макаренко придавал большое значение коллективу как основе для воспитания и обучения. Он считал, что только в коллективе дети могут развивать навыки самоорганизации, сотрудничества и уважения к другим.

2. Воспитание через труд. Макаренко признавал труд как важную составляющую воспитания. Он считал, что дети должны учиться работать в коллективе, выполнять общие задачи и достигать общих целей.

3. Индивидуализация обучения. Важным аспектом концепции Макаренко было учитывать индивидуальные особенности каждого ребенка и создавать условия для его развития.

4. Демократия и авторитетность. Макаренко придавал значение балансу между демократическими принципами и авторитетностью учителя. Он считал, что учитель должен быть авторитетом для учеников, но при этом учитывать их мнение и стремиться к диалогу.

Концепция педагогики Макаренко акцентирует внимание на важности формирования коллективной ответственности, самостоятельности и социальной активности учащихся. Она ориентирована на создание благоприятной образовательной среды, где каждый ребенок может раскрыть свой потенциал и стать активным участником общества [2].

Стоит отметить, что заслуги признаны не только в России: в 1988 году ЮНЕСКО включила Антона Макаренко в список величайших педагогов XX века.

Система Макаренко успешно действовала в 20-е годы, в годы относительной свободы. К середине 30-х система Макаренко практически перестала существовать. Колонии стали самыми обычными школами. Меняется время, меняется и мир. Доверие и самоуправление выходят

из моды. Появляется новое образование – массовое, о котором так долго говорили большевики, и которое наконец-то изобрели к началу 30-х годов.

К концу 20-х годов у Макаренко начинают появляться серьезные проблемы с властью. В 1928 году его критикует Надежда Крупская [3]. Макаренковеды считают, что главной причиной критики была статья, где рассказывалось в числе прочих негативных отзывов, что Макаренко заставил своих воспитанников поставить окна в церкви, которые они разбили. Это не укладывалось в концепцию партии по разрушению храмов. После критики Макаренко уходит из колонии им. Горького и переходит в колонию им. Дзержинского, которую до этого тоже курировал. Колония им. Горького была в Наркомпросе, а вот колония им. Дзержинского была при НКВД. В этом смысле НКВД «спасает» систему Макаренко.

В системе НКВД Антон Семёнович проработает до 1935 года и переедет в Москву. В это же время над ним впервые нависнет угроза ареста. Его спасёт его друг нарком НКВД Украины Балицкий. Говорили, что он лично вычеркнул Макаренко из списка на арест. Следующий раз попытаются арестовать Макаренко уже в Москве. Здесь его спасут новые друзья-писатели А. Фадеев и М. Шолохов. Шолохов лично попросит Сталина заступиться за Макаренко [4]

При жизни Макаренко, несмотря на свои заслуги на педагогическом фронте, считался не педагогом, а писателем (что в целом было правдой, он действительно был членом Союза писателей СССР с 1934 г.). И хоронил его Союз писателей «как талантливого советского писателя и орденоносца». Начиная с 1940 г. выходят статьи (в газетах, журналах, включая центральные органы), проходят различные мероприятия (научные и общественные), и уже ко второй годовщине смерти Антона Семёновича его педагогическое наследие получает признание и высокую оценку специалистов и государства: в 1941 г. защищена первая диссертация («Педагогический опыт А.С. Макаренко»); в 1944 г. выходит первая монография «О педагогическом опыте».

«Педагогическая поэма», как и другая советская литература, будет запрещена в Польше. Но в библиотеке Януша Корчака в Варшаве в Доме сирот она будет. Корчак прекрасно владел русским языком.

Книги Макаренко, особенно «Педагогическая поэма», получают широкое распространение за пределами СССР («Педагогическая поэма» была переведена на 30 языков), сначала в странах соцблока, затем и в капиталистических странах (в начале 50-х). Именно там он получил

признание как автор универсальной воспитательной системы. Ее использовали не только при работе с маргинальной и проблемной молодежью, но и со взрослыми.

Как ни парадоксально, но зарубежные исследователи сделали для осмысления творческого наследия Макаренко едва ли не больше, чем представители Академии педагогических наук СССР, которые к началу 60-х начали терять интерес к теме, мотивируя это ее достаточной исследовательской. Примерно в то же время (1968 г.) в ФРГ была создана лаборатория («Макаренко-реферат») как подразделение исследовательского центра сравнительной педагогики Марбургского университета, которое до сегодняшнего дня занимает ведущее место в зарубежном макаренковедении (это официальный термин в истории педагогики). Вышедшие там статьи и исследования ни в СССР, ни в странах народной демократии тогда не публиковались, что в целом понятно.

Постепенно значительная часть результатов их исследовательской деятельности получила официальное признание и в России, и странах бывшего СССР. Особенно после того, как в 1991 году по инициативе исследователей творчества нашего педагога из самых разных стран мира, была создана Международной Макаренковская ассоциация (действует до сих пор: регулярно проводит мероприятия в разных странах, издает книги, инициирует различные проекты) [4].

В Электронной библиотеке можно найти произведение Гётца Хиллига «В поисках истинного Макаренко». Издание редкое – тираж всего 100 экз. Стало общедоступным совсем недавно.

В книге собраны статьи, опубликованные в в ФРГ, Дании, Франции и известные до этого только специалистам-макаренковедам. Хиллигу удалось проанализировать множество архивных и печатных источников и показать структуру и особенности советской системы воспитания и обучения в контексте развития идей коллективного воспитания в других странах мира.

Из недавнего (2019 г.): президент Международной макаренковской ассоциации профессор Н. Сичилиани де Кумис реализует проект по социализации заключенных (мигрантов) двух итальянских тюрем. Он обучает их чтению и письму на итальянском языке по текстам «Педагогической поэмы»; владеющим итальянским, наоборот, предлагается перевести «Поэму» на родной язык. Цель – вселить в заключенных веру в себя.

Таким образом, стоит отметить, что принятие постулатов «Педагогической поэмы» было очень нестабильным из-за колебаний вектора

развития нового советского общества. Последующие поколения через несколько десятилетий и вовсе утратили интерес к деятельности А. С. Макаренко. За рубежом «Педагогическая поэма» в XX веке произвела настоящий фурор, влияя на педагогику. В современном мире многие педагоги используют методику Макаренко в качестве основной.

Список литературы:

1. Лукин, Ю.Б. А.С. Макаренко: критико-биографический очерк. Москва: Советский писатель, 1954. 207 с.
2. Макаренко, А.С. Детство и литература [текст: электронный] // Электронный архив А.С. Макаренко [сайт]. URL: http://antmakarenko.narod.ru/liter/st_lit/detilit.htm (дата обращения: 15.04.2024).
3. Крупская, Н. К. Воскресшая бурса // На путях к новой школе. Москва: Просвещение, 1928. С. 158–159.
4. На разных берегах... Судьба братьев Макаренко. /Составление и комментарии Г. Хиллига. Москва: Издательский центр «Витязь», 1998. 190 с.
5. Кораблёва, Т.Ф. Международная макаренковская ассоциация [текст: электронный] // Международная макаренковская ассоциация [сайт]. URL: http://makarenko-museum.ru/IMS/Intern_Makarenko_Assoc.htm (дата обращения: 10.03.2024).

Научное издание

СЛОВО

*Сборник научных работ
студентов, магистрантов и аспирантов*

ВЫПУСК XXIII

Подписано в печать 10.06.2024. Формат 60×84/16.
Усл. печ. л. 26,5. Тираж 10 экз.

Отпечатано в редакционно-издательском управлении
Тверского государственного университета.

Адрес: Россия, 170100, г. Тверь, Студенческий пер., д. 12, корп. Б.
Тел. РИУ: (4822) 35-60-63.