

С Л О В О

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Филологический факультет

СБОРНИК
научных работ
студентов, магистрантов
и аспирантов

В Ы Ш У С К

ТВЕРЬ
2021

20

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 XX

**Тверь
2021**

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*

СЛОВО: сборник научных работ студентов, магистрантов и аспирантов. — Тверь: ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2021. — Вып. XX. — 403 с.

УДК 80(082)”550.1”

ББК 80/84я43

© Коллектив авторов, 2021

© ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2021

Содержание

История русской литературы

<i>Алимбаева К.А.</i>	Образ ребенка в сказках А.П. Зонтаг	11
<i>Бахарева В.С.</i>	Ночь и осень как мотивы смерти в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева	14
<i>Белозерова К.Р.</i>	Портреты в «старых портретах» И.С. Тургенева	17
<i>Волковская К.С.</i>	Антропонимы в балладах В.А. Жуковского («Ленора», «Людмила», «Светлана»)	23
<i>Иванова В.И.</i>	Государство и нация во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова	26
<i>Кожина С.В.</i>	Флорообразы А.А. Фета в восприятии русских символистов	30
<i>Пиунов Д.С.</i>	Особенности жанра элегии в русской литературе первой половины XIX века	37
<i>Плотников П.Д.</i>	Методика определения психотипов Раскольникова и Лебезятникова в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»	43
<i>Чехаленков А.Д.</i>	Дихотомия творчества: аполлонические и дионисийские мотивы в драме И.Ф. Анненского «Фамира-кифарэд»	47

Русская литература XX века

<i>Алцибеева А.И.</i>	Интертекстуальность в повести А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров»	53
<i>Базулева Е.Д.</i>	Мифологический образ и мифологический подтекст в поэзии В. Высоцкого	57
<i>Белов Д.В.</i>	Библейские мотивы в творчестве В.Т. Шаламова (на материале цикла «Колымские рассказы»)	63
<i>Беляева Ю.А.</i>	Тема войны в творчестве К. Воробьёва	67
<i>Белякова Я.А.</i>	Аллегория в стихотворной притче Зинаиды Гиппиус «Мудрость»	70
<i>Воробьев Р.С.</i>	Взаимоотношения природы и человека в творчестве Г.Н. Троепольского	75
<i>Воронцова Е.Е.</i>	Система персонажей в эпосе С.Н. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда»	79
<i>Гуляева Л.А.</i>	Миф и его воплощение в художественном творчестве: мотив мыши в поэзии И.А. Бродского	85
<i>Давлатова М.Д.</i>	«Не для денег родившийся» В.В. Маяковского как вторичный текст	90
<i>Ефремов А.С.</i>	Христианские мотивы в повести Вячеслава Шишкова «Тайга»	95
<i>Ильиных А.В.</i>	Откровение Иоанна Богослова в контексте поэтических исканий Ю.П. Кузнецова	106

Содержание

<i>Калинина А.О.</i>		
	Дом и его наполнение в поэзии Б. Ахмадулиной	112
<i>Козлова А.В.</i>		
	Образ дома в стихотворении Н.С. Гумилёва «Старина»	117
<i>Кравчук Е.Э.</i>		
	Визуальность как проблема Серебряного века (на материале поэмы А.А. Блока «Двенадцать»)	120
<i>Куликова В.С.</i>		
	Постановки произведений Михаила Булгакова на современной сцене	125
<i>Лосевской Н.С.</i>		
	Библейский контекст в поэмах «Москва-Петушки» В. Ерофеева и «Путь Христа» Ю. Кузнецова»	128
<i>Нестерова П.Р.</i>		
	Сказка в творчестве В.В. Маяковского	132
<i>Никодимова А.А.</i>		
	Фольклорные элементы в сюжете авантюрного романа 1920-х годов («Месс Менд» Мариэтты Шагинян)	136
<i>Олешко С.А.</i>		
	Мотив любви в рассказе И.А. Бунина «Кавказ»	139
<i>Пуриче С.И.</i>		
	Воспоминание как основа создания образа детства в рассказах И.А. Бунина	143
<i>Рожкова Ю.В.</i>		
	Мотив смерти в цикле М.А. Кузмина «Форель разбивает лед»	147
<i>Савинкова И.Д.</i>		
	«Оттепель» в поэзии Е.А. Евтушенко	152
<i>Савицкая К.С.</i>		
	Литературно-художественные особенности русской антиутопии на примере романа Е. Замятина «Мы»	156

<i>Талицких Д.С.</i>	Образ Бога в поэме Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки»	160
<i>Федотова А.И.</i>	Двойники в романе В.В. Набокова «Лолита»	165
<i>Хромова Н.С.</i>	Художественный образ в литературе и кино (на примере образа Берлиоза в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» и его экранизациях)	170
<i>Худякова Д.Н.</i>	Любовь к женщине и любовь к Родине в стихотворении В. Соколова «Застава»	176
<i>Черкасова Е.С.</i>	Сатирическое начало в творчестве А. Барто	180

Новейшая русская литература

<i>Борисова О.К.</i>	Переосмысление поэзии С. Есенина в XXI в.: «Финский нож» группы «Монгол Шуудан»	185
<i>Васильева С.В.</i>	Современный ребенок и литература: проблемы восприятия	188
<i>Исмаилова С.Н.</i>	Образ татарского народа в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза»	193
<i>Климова Е.А.</i>	Концепты «мужчина» и «женщина» в романе Сергея Лукьяненко «Ночной дозор»	197
<i>Манюгина Е.Ю.</i>	Самурай или фанатик: образ Японии в «Этногенезе»	200

<i>Синявский Н.А.</i>	Телесность в песенной поэзии М. Елизарова	206
<i>Соколова С.М.</i>	Использование сленга в современной русской литературе (на материале романа В. Пелевина «Generation “П”»)	210
<i>Соловьева В.В.</i>	«Мятная сказка» А. Полярного — литературный шедевр или обман?	213
<i>Шпаченко А.В.</i>	Традиции романтизма в творчестве группы «Король и Шут»	218

История зарубежной литературы

<i>Аллахвердиева С.А.</i>	Понятие любви в стихотворениях Назыма Хикмета и их русских переводах	227
<i>Коротаева Д.О.</i>	Проблема переводов Э.Т.А. Гофмана (на примере романа «Эликсиры сатаны»)	230
<i>Кравцова М.И.</i>	Образ матери в цикле Дж. Мартина «Песнь льда и пламени»	236
<i>Крячкова Ю.К.</i>	«Главное иметь нахальство знать, что это стихи»: верлиброподобная речь А.Гинзберга	241
<i>Миронова А.Г.</i>	Оды Дж.Китса как вариация жанрового канона	246
<i>Шмыкова А.Г.</i>	Концепция любви в романе Нэнси Митфорд «В поисках любви»	251

Фольклор и литературное краеведение

<i>Гречкина Н.А.</i>	Тематические пласты в тверском шансоне: текст М. Круга «Кольщик»	257
<i>Громова Т.А.</i>	Система жанров в прозе В. Крюкова	261
<i>Хрёнова А.В.</i>	Образы «бесноватых» женщин в рассказах Ф.Н. Глинки	266

Лингвистика

<i>Близнюк В.А.</i>	Бинарный концепт «гордость / гордыня» в русской лингвокультуре	273
<i>Копьева А.А.</i>	Образное ядро лингвоментального образования «Семья»	283
<i>Кузнецова Е.М.</i>	Языковая игра как средство комического в стендап-выступлениях	287
<i>Липатова А.М.</i>	Урбанонимика как раздел топонимики	293
<i>Никонов Д.И.</i>	Культурные коннотации топонима «сибирь» в национальном корпусе русского языка	297
<i>Соколовская А.А.</i>	Префиксоид <i>гастро-</i> в ограниченной профессиональной (медицинской) и общеупотребительной лексике	302
<i>Стрелец В.Е.</i>	Коннотативный аспект изучения феминитивов: на материале текстов национального корпуса русского языка	306

<i>Шмелёва Е.Д.</i>	Русские фамилии, связанные с внешними признаками человека	311
---------------------	---	-----

Журналистика

<i>Карабеков С.А.</i>	Российско-германская образовательная дипломатия как инструмент стабилизации двухсторонних отношений	315
<i>Мищенко Е.А.</i>	Цифровая дипломатия Франции	321
<i>Окуджава А.Г.</i>	Особенности телевидения музыкального канала МУЗ-ТВ	326
<i>Чебанова Е.С.</i>	Современные методы манипуляции сознанием на Первом канале	329
<i>Шурыгин А.А.</i>	К вопросу о становлении молодого телеканала с помощью социальных сетей	333

Издательское дело и редактирование

<i>Агурьянова М.А.</i>	Краудфандинг в издательском деле	341
<i>Бокарева Е.Д.</i>	Поэтические сборники начала XX века: приемы оформления и эстетика модерна	343
<i>Бокарева Е.Д.</i>	Современные фотоиздания: виды, тематика, оформление	350

<i>Болдырев Д.Б.</i>	Раскраски в букварях: специфика и функционирование	356
<i>Солянина А.А.</i>	Интерактивные книжные проекты Интернета	362

Методика преподавания

<i>Базлова А.С.</i>	Игровая технология при обучении жанрам эпидейктической речи иностранных студентов	365
<i>Виноградов Н.О.</i>	Лингвокультурологический анализ художественного текста в преподавании РКИ на примере русских сказок	370
<i>Егорова Е.Ю.</i>	Русские соматические речения в преподавании РКИ	375
<i>Мужитова М.Ф.</i>	Интерактивные технологии в преподавании русского языка как иностранного на примере метода ролевой игры	379
<i>Петрова А.И.</i>	Методы и приемы преподавания РКИ при изучении фразеологии на уроках в специальных коррекционных классах для обучающихся с нарушениями слуха	386
<i>Петрова Ю.С.</i>	Система заданий по художественному тексту в преподавании РКИ	392
<i>Преображенская Е.И.</i>	Стационарные высказывания в преподавании РКИ	396

История русской литературы

ОБРАЗ РЕБЕНКА В СКАЗКАХ А.П. ЗОНТАГ

К.А. Алимбаева, студентка 4 курса, направление «Филология».

Научный руководитель:

О.С. Карандашова, к. филол. н., доцент, зав. кафедрой истории и теории литературы.

Аннотация: В данной статье рассматривается образ ребенка в сказках А.П. Зонтаг и на примере их показывается связь фантастического и реального мира, а также отношения между матерью и ребенком в детской литературе XIX в.

Ключевые слова: А.П. Зонтаг, В.А. Жуковский, сказки, детство, детскость, волшебство, образ матери, образ ребенка.

Анна Петровна Зонтаг (Юшкова) в XIX веке являлась популярной писательницей для детей. С 11 лет Анна Петровна воспитывалась вместе с В.А. Жуковским и их дружба прошла через всю жизнь. Анна Петровна приходилась племянницей В.А. Жуковскому и именно он повлиял в дальнейшем на ее литературную деятельность. В своих письмах к П.А. Вяземскому Анна Петровна по-доброму отзывалась о времени, проведенном вместе с Жуковским, с любовью и теплотой вспоминает детство в Туле: «Жуковский был не только любимцем бабушки, но и всего семейства. А мы, девочки, младшие его, не только его любили, но и повиновались ему во всем. Мать обожала его, но не могла видеть без того, чтобы не бранить его, и это продолжалось во всю жизнь ее» [3, с. 276]; «А как было не любить его! Он был умный, добрый, прекрасный, терпеливый, кроткий, послушный мальчик» [3, с. 276]; «...я сделалась товарищем детства нашего Жуковского» [3, с. 271].

Первоначально А.П. Зонтаг занималась переводами. Она переводила произведения таких знаменитых писателей как Вальтер Скотт, Шарль Перо, Чарльз Диккенс и т.д. Также сотрудничала с детскими журналами. Расцвет творчества А. П. Зонтаг приходится на 30—40 годы XIX века. В это время она пишет «волшебные сказки» для детей. Сказки наполнены

простотой, добротой, честностью, а также моралью, которая направляет маленького человека на пути становления личности.

Волшебство в мире детства занимает особое место в творчестве А.П. Зонтаг. Оно в ее сказках проявляется в виде наказания за непослушание и вознаграждение за благие дела. Так, например, в сказке «Волшебница» показаны личностные качества, характер и милосердие. Сюжет сказки схож с знаменитой сказкой В.Ф. Одоевского «Мороз Иванович». Две сестры встречают старушку — волшебницу в роще рядом с источником. Изнемогая от жажды, старушка просит испить воды. Младшая дочь «с охотою» помогла бабушке. За это волшебница вознаграждает девочку: «...всякий раз, когда ты скажешь слово, изо рта у тебя выпадет или прекрасный цветок, или драгоценный камень, или большая жемчужина» [1, с. 48]. Старшая дочь, отказав в помощи, получила наказание: «С этих пор при каждом слове твоём, будут выпадать у тебя изо рта или змея, или лягушка» [1, с. 49]. Заканчивается сказка счастливым концом: младшая дочь выходит замуж за прекрасного принца, а старшая дочь «жалостливым образом кончила свою жизнь» [1, с. 51]. Таким образом, в сказке четко проводится грань между добром и злом, трудолюбием и ленью. Литературная сказка А.П. Зонтаг содержит в себе элементы фантастического, волшебного мира, который проникает в мир реальный.

В своих сказках А.П. Зонтаг стремится при помощи художественных средств показать индивидуальность ребенка. Главный образ — это ребенок — идеал, мудрец, который может созерцать мир иначе, чем взрослый. Для писательницы важно показать становление ребенка как личности, его переживания, видение мира. В прозе А.П. Зонтаг выделяет разные типы характера ребенка: «добрый», «злой», «непослушный», «ответственный» и т.д. Через характер писательница раскрывает мироощущение ребенка и то, как воспринимает ребенка взрослый человек. С её точки зрения, важно, чтобы взрослые помогали и учили ребенка, наставляли на истинный путь, делились опытом.

В сказке «Маленькая собачка Роза, или Лгун и правдивый мальчик» раскрывается детская чистота и невинность, переживание ребенка и чувство вины. Два брата, Николай и Андрюша, играя возле камина с собачкой Розой, случайно роняют горшок с молоком. Николаша, который никогда «не признавался в поступках своих от того, что боялся наказания» [2, с. 15], предлагает переложить вину на собаку Розу. Мать, зная, что сын лжет, решила проучить сыновей: «Николаша, поди в сад, и принеси мне прут: Розу надобно высечь!» [2, с. 22].

Алеша, будучи честным мальчиком, сопереживает своему четвероному другу и признается в содеянном: «Розу станут сечь, а она ни в чем не виновата! Она не проливала молока; ее не надобно сечь! Пусти меня к маменьке!» [2, с. 25]. Мир взрослого и мир ребенка отличается тем, что ребенок сохраняет способность сопереживать, глубже проникнуться чужому горю. Взрослые же утрачивают свою «детскость». В данной сказке родители вознаградили Алешу за честность и позволили взять ответственность за собаку Розу. Для А.П. Зонтаг важным элементом в творчестве является связь матери и ребенка. Мать должна воспитать в ребенке нравственность, духовность, милосердие. Именно от матери ребенок учится истинам, ценностям и качествам, которые будут с ним всю дальнейшую жизнь.

Отличительной особенностью А.П. Зонтаг является изображение группы детей разного характера, сословия, воспитания. Благодаря мозаике, многогранности образов, решений детей создается полноценное видение мира ребенка и его существование в нем. Разделяя качества характера детей на разные типы, писательница выводит такие истины как «добро» и «зло». Сказка «Три мальчика» иллюстрирует одну ситуацию, но решения, которые принимают мальчики, оказываются разными.

Мальчику Андрюше мама послала в училище пирог за хорошую учебу. Андрюша ел пирог и днем, и ночью, ни с кем не делился. Со временем жизнерадостный и активный мальчик стал «так бледен, так печален» [2, с. 10]. Благодаря врачу мальчика удалось спасти от гибели.

Мальчик Петруша, не желая повторить судьбу своего товарища, решил беречь пирог, «лакомиться понемножку» [2, с. 11]. В конце концов, пирог «высох, заплесневел так, что уже вовсе никуда не годился». [2, с. 12].

Третий мальчик, Саша, отличался от своих товарищей. А.П. Зонтаг подчеркивает «...доброго мальчика, который с своей стороны всем сердцем любил свою маменьку» [2, с. 12]. Саша разделил пирог на равные части и поделился со всеми друзьями. Также Саша проявляет милосердие к слепому скрипачу. Он отдает кусочек пирога, который оставил на утро. Заканчивается сказка вопросом: «Который из трех мальчиков вам лучше нравится, милые дети: Андрюша, Петруша или Саша?» [2, с. 15]. Для ребенка важно четко осознавать границы добра и зла, благодаря противопоставлению этот выбор сделать очень легко.

Таким образом, произведения А. П. Зонтаг универсальны, так как содержат в себе общую мораль для детей и для взрослых. Дети через мир таких же маленьких героев смогут сделать правильный выбор,

научиться добру, стать милосердными. Взрослые могут лучше понять переживания детей, вспомнить свое детство. Легкость, прозрачность, простота помогают максимально приблизиться и проникнуть в мир детства. Волшебство в сказках Зонтаг раскрывает своеобразие детского мышления, его фантазии. Не меньшую роль играет умственное и нравственное развитие детей. Именно многосторонний подход к детскому миру делает творчество А.П. Зонтаг уникальным.

Список литературы

1. Зонтаг А.П. Волшебные сказки для детей первого возраста / А.П. Зонтаг. М.: Типография Сергея Орлова, 1862. 237 с.
2. Зонтаг А.П. Повести и сказки для детей Анны Зонтаг, издательницы повестей для детей первого и второго возрастов / А.П. Зонтаг. Санкт-Петербург: Типография Александра Смирдина, 1832. 239 с.
3. Зонтаг А.П. Воспоминание о первых годах детства Василия Андреевича Жуковского. Письма Анны Петровны Зонтаг к князю П.А. Вяземскому // Русская мысль. 1883. № 2. С. 266—285.

НОЧЬ И ОСЕНЬ КАК МОТИВЫ СМЕРТИ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА

*В.С. Бахарева, студентка 3 курса,
профиль «Преподавание филологических дисциплин».*

Научный руководитель:

*С.А. Васильева, д.филол.н., профессор
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: в данной статье рассматриваются произведения И.С. Тургенева «Роза» и «Я встал ночью...» из цикла «Стихотворения в прозе, в которых осень и ночь трактуются как мотив смерти.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, мотив смерти, «Стихотворения в прозе», образ осени, смертность.

«Стихотворения в прозе» — сборник, собравший в себе оформленные мысли И.С. Тургенева, которые он записывал и развивал на протяжении всей своей жизни. С 1877 г. писатель начал работу над объ-

единением этих записей. И.С. Тургенев хотел, чтобы «Стихотворения в прозе» были выпущены после его смерти. Но благодаря упорству и уговорам М.М. Стасюлевича (редактора журнала «Вестник Европы» и приятеля писателя) 51 стихотворение было выпущено в двенадцатом номере «Вестника Европы» за 1882 год. Так появился сборник «Стихотворения в прозе». Еще 32 стихотворения будут опубликованы через 5 лет после его смерти.

В «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенев затрагивает различные темы, но центральными являются темы осени, старости, сна — как мотивы смерти, заката жизни.

Мотив смерти является одним из ведущих в поздних произведениях И.С. Тургенева. В «Стихотворениях в прозе» лирический герой все чаще сталкивается со смертью, «заглядывает» ей в глаза, прикасается к неведомому. Она становится предметом философского размышления писателя. Загадка смерти воспринимается героем лично и остро, но при этом осмысливается, опираясь на богатый опыт культуры. Тургенев пытается найти наиболее понятные формы выражения её вечного и тайного смысла.

Для анализа взяты два стихотворения в прозе, «Роза» и «Я встал ночью...». В них смерть соотносится с мотивами осени и сна.

В русской литературе осень — это не только время года, это и время человеческой жизни, минуты тишины и покоя, размышлений и подведения итогов прожитой жизни. Писатели и поэты часто интерпретируют осень и как предсмертное состояние природы, и как закат человеческой жизни. Она символизирует прожитую жизнь, приобретенную мудрость.

Герой Тургенева осознает себя в тесной связи с природой, его душевное состояние часто связано с окружающим пейзажем. Стихотворение «Роза» начинается со строк: «Последние дни августа... Осень уже наступала. Солнце садилось». Автор акцентирует внимание на наступлении конкретного времени года, символизирующего увядание жизни. В душе девушки, за которой наблюдает лирический герой, происходят мучительные переживания. Она «с упорной задумчивостью глядела в сад», «отдавалась чувству», затем «поднялась, проворно вышла в сад и скрылась». Погода за окном идентична её состоянию: «внезапный порывистый ливень промчался». Лирический герой как бы со стороны, с высоты своих прожитых лет, наблюдает за переживаниями молодой души, её внутреннем «порывистым ливнем» и слезах о любви и пережитых событиях жизни.

Важную роль в стихотворении занимает роза, которая часто символизирует молодость, жизнь. Лирический герой находит её «измятой, запачканной». Девушка ушла из дома несколько часов назад, роза успела завянуть, стать не такой прекрасной, какой она была на её груди. На глазах у читателя разворачивается личная трагедия об ушедших днях любви, молодости. Сломленная девушка бросает цветок в «умиравшее пламя», которое до конца сожгло розу. Этот эпитет употреблен не случайно, т.к. в большинстве культур огонь символизирует торжество света и жизни над мраком и смертью. В стихотворении «Роза» пламя умирающее, что уже противоположно этому символу. Девушка без сожаления бросает измятый и запачканный цветок в потухший огонь, а после «прекрасные глаза, еще блестевшие от слез, засмеялись дерзостно и счастливо». Лирический герой, наблюдавший эту картину с позиции своего пережитого опыта, заключил: «Я понял, что и она была сожжена». Смерть и старость восторжествовали над молодостью и жизнью.

Ночь так же, как и осень, в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева олицетворяет смерть. Понятия сон и смерть отождествляемы. Сновидения существуют в «особом пространственно-временном континууме, в котором отсутствует привычная логика нашей жизни и стираются причинно-следственные связи», часто ночь у И.С. Тургенева является временем, когда происходят таинственные явления. Стихотворение «Я встал ночью...» начинается с пробуждения лирического из-за того, что его кто-то зовет: «Я встал ночью с постели... Мне показалось, что кто-то позвал меня по имени... там, за темным окном.

Я прижался лицом к стеклу, приник ухом, вперил взоры — и начал ждать». Вполне возможно, что это был голос из загробного мира, манящий его к себе. Ночь в стихотворении устрашает тем, что лирический герой уже стар, одинок, несчастен, приближается его смерть: «Ни звезды на небе, ни огонька на земле.

Скучно и томно там... как и здесь, в моем сердце...

Но вдруг где-то вдали возник жалобный звук и, постепенно усиливаясь и приближаясь, зазвенел человеческим голосом — и, понижаясь и замирая, промчался мимо.

“Прощай! прощай! прощай!” — чудилось мне в его замираниях.

Ах! Это всё мое прошедшее, всё мое счастье, всё, всё, что я лелеял и любил, — навсегда и безвозвратно прощалось со мною!»

Ночь в стихотворении И.С. Тургенева обнажает страхи и переживания лирического героя, потерявшего силы и желание жить: «Я поклонился моей улетевшей жизни — и лег в постель, как в могилу.

Ах, кабы в могилу!»

Последние строчки произведения «Я встал ночью...» закономерны. Лирическому герою не остается ничего, кроме смерти. Он смирился с этим и принял свою судьбу: «Я поклонился моей улетевшей жизни».

Таким образом, в стихотворении И.С. Тургенева «Роза» наступление осени символизирует умирание молодости. Осень — погружение природы в сон, предсказание смерти [2, с. 20]. В стихотворении «Я встал ночью с постели...» ночь выполняет такую же роль — предупреждает о смерти. В это время суток в сознании человеческого разума оказываются размыты все координаты пространственно-временного континуума. Человек находится на границе загробного мира и мира живых.

Список литературы

1. Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. М.: Детская литература, 2001. 121 с.
2. Грудева Е.А. Концепты лето и осень в разноязычных культурах: автореф. дис. ... канд.филол.наук. Ставрополь, 2011. 32 с.

ПОРТРЕТЫ В «СТАРЫХ ПОРТРЕТАХ» И.С. ТУРГЕНЕВА

К.Р. Белозерова, студентка I курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель:

А.Ю. Сорочан., д. филол.н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: В данной статье на материале текстов незавершенного цикла И.С. Тургенева «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих» исследуется как происходит символизация прошлого при помощи портретов и портретных характеристик.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, литературный портрет, личность, характер, время, прошлое, символизация, деталь, иллюстрация.

Литературный портрет эпохи Нового времени восходит к традициям античной прозы, биографических и автобиографических заметок,

мемуаров и критических статей; это средство художественной характеристики внутреннего и внешнего облика героев, окрашенное авторской позицией. В отечественной литературе статус «художника-портретиста» закрепил за собой И.С. Тургенев, который одним из первых начал рассматривать тип человека эпохи шестидесятых годов и своего современника, обращаясь в его описании к психологическому портрету.

Портрет для писателя всегда имел основополагающее значение, поскольку являлся доминантой социально-видового начала личности героя. На разных этапах творчества угол изображения личности менялся, фокусируясь на определённых особенностях человеческой природы, так, портреты в контексте произведений раннего периода имеют гендерные, возрастные, сословные дифференциации и ярко выраженную полярную окраску «хороший / плохой». Зрелый же период отмечается обращением писателя-портретиста к «методу тайной психологии», где природа таинственного сопряжена с психико-философским началом. И.С. Тургенев создаёт «психологические студии», в которых, скрупулезно изучая человеческие типы, от статичного портрета переходит к портрету динамичному. В основе тургеневской антропологии лежит, с одной стороны, идея психологической подвижности характера, его постепенное созревание, взросление, с другой, статичность изначально заложенных установок, обусловленных надхарактерологическими особенностями. Но тургеневский портрет — это не только психологическая характеристика, но и внешняя детализация. Так, формообразующими элементами портрета являются: форма портретирования, социальная характеристика (класс, социальные условия), костюм, дом. Многие тургенеvedы отмечают, что в портретном описании — *«деталь внешности почти всегда знак внутреннего состояния или черты характера»* [1, с. 82].

В 1880-х годах И.С. Тургенев приступил к работе над новым циклом рассказов, который должен был стать равным по значению «Запискам охотника» и завершить повествование о различных дворянских судьбах. *«Отрывки из воспоминаний — своих и чужих»* начинаются с рассказа «Старые портреты», их продолжает очерк «Отчаянный» и литературная запись рассказа «Конец». Незавершённый, но тем не менее концептуально сконструированный цикл имеет в своей основе доминантно-портретное начало и ориентацию на художественную изобразительность.

Важность «портрета» в анализируемом рассказе отмечается и самим И.С. Тургеневым, о чём свидетельствует заглавие — «Старые портреты». Сильная позиция текста сразу акцентирует внимание не на

сюжете, а на героях произведения, их естестве. Собственно, весь рассказ — это портретное описание главных героев, четы Телегиных, их постепенное раскрытие при помощи описания внешности, одежды, дома, межличностных отношений, слуг (то есть всё, что окружает героев, их и характеризует).

Текст начинается с описания дома, которое продолжается описанием внешности Алексея Сергеевича Телегина, построенным по принципу параллелизма. Как дом, так и сам Алексей Сергеич был старого образца: «...этот старинный, уж точно дворянский, степной дом. Одноэтажный, с громадным мезонином, построенный в начале нынешнего столетия из удивительно толстых сосновых бревен — такие бревна привозились тогда из-за жиздринских боров, их теперь и в помине нет! — он был очень обширен и вмещал множество комнат, довольно, правда, низких и темных: окна в стенах были прорублены маленькие, теплоты ради... В гостиной на почетном месте висел портрет императрицы Екатерины II во весь рост, копия с известного портрета Лампи, предмет особого поклонения, можно сказать, обожания хозяина» [2, с. 7—8], а «Сам Алексей Сергеич был приземистый, пузатенький старичок с одноцветным пухлым, но приятным лицом, с свалившимися губками и очень живыми глазками под высокими бровями. Он зачесывал на затылок свои редкие волосики... Вежлив и приветлив был он до крайности — на старинный екатерининский манер — и двигал руками медленно и округло, тоже по-старинному» [2, с. 8—9]. Приверженность старине — второй основной мотив портретности, который также обозначен в заглавии («Старые портреты»). Произведение буквально дышит духом старины, который сохранил хозяин в своём облике и жизненном укладе: «Алексей Сергеич предпочитал старое время. «Вольнее было тогда, благобразнее, по чести тебе доложу! ...хороша старина...» [2, с. 12—13].

Личность Екатерины II, столь почитаемая хозяином дома, отнюдь не случайная деталь. Дело в том, что портрет императрицы дополняется характеристикой внешнего облика персонажа, предметы гардероба являются символами екатерининской эпохи — эпохи отшумевшей золотой молодости: «...ходил Алексей Сергеич постоянно в сером «реденготе» с тремя воротниками, падавшими на плечи, полосатом жилете, замшевых штанах и темно-красных сафьянных сапожках с сердцевидными вырезами и кисточками наверху голенищ; носил белый кисейный галетух, жабо, маништы и две золотые английские «луковицы», по одной в каждом кармане жилета...» [2, с. 8—9].

Следует отметить, что значительную роль в рассказе играют костюмы героев, И.С. Тургенев совершенно справедливо использует их в качестве средств художественной характеристики. С точки зрения портрета костюм выступает, во-первых, как социальная характеристика, во-вторых, демонстрирует мировоззренческие позиции героя, и в-третьих, отражает авторское отношение. Так, например, супруга Алексея Сергеевича, Маланья Павловна: *«Ходила постоянно в пирамидальном чепце с розовыми лентами, высоком крагене вокруг шеи, белом коротком платье и прюнелевых башмаках на красных каблучках; а сверху платья носила кофту из голубого атласу, со спущенным с правого плеча рукавом. Точно такой туалет был на ней в самый Петров день 1789 года! Пошла она в тот день, еще девицей будучи, с родными на Ходынское поле, посмотреть знаменитый кулачный бой, устроенный Орловым»* [2, с. 18]. Из приведённого фрагмента можно увидеть, что Маланья Телегина, как и её муж, была сторонницей старины, точнее — своей молодости, когда она была незамужней барышней, чьей красотой пленился сам граф Орлов. Этот исторический персонаж упомянут, как и Екатерина II, неслучайно, он обозначает сюжетную ретроспективу (или путешествие назад в прошлое), что подтверждает ремарка рассказчика (*«о, сколько раз слышал я этот рассказ!»*) [2, с.18]) к вновь повторяющейся истории о встрече тётки и графа. Оба супруга, прожив вместе довольно долго и вместе состарившись, не изменили свой быт под стать новому времени, они жили по-старому, одевались по-старому, *«и говорил Алексей Сергееч славным русским языком, несколько старомодным, но вкусным и чистым, как ключевая вода, то и дело пересыпая речь любимыми словцами: «по чести, помилуй бог, как-никак, сударь да сударик...»* [2, с. 17].

Но не только портрет Фелицы мы встречаем на страницах тургеневского рассказа. Старые портреты были значимым элементом хозяйской усадьбы, развешаны по стенам были работы *«так называемых итальянских мастеров: всё какие-то старинные пейзажи да мифологические и религиозные сюжеты. Но так как все эти картины очень почернели и даже покоробились, то в глаза били одни пятна телесного цвета — а не то волнистое красное драпери на незримом туловище, или арка, словно в воздухе висящая...или вдруг выпячивалась гигантская коричневая нога какого-то апостола, с мускулистой икрой и задранными кверху пальцами»*. [2, с. 8]. В данном случае, они выполняют функцию словесных (что немаловажно) иллюстраций, имеющих реальные, осязаемые, вещественные прототипы. Включение в контекст произведения культурных объектов и персонажей вовлекает тургеневский

текст в общекультурное пространство, что дополняет, но одновременно с этим, и усложняет его интерпретацию. Искусствоведческий комментарий раскрывает авторскую идею о синтезе искусств.

Тяготение ко всему исконному обнаруживается у главного героя и в его сожалении *«о том, что бог не дал ему сына-наследника «в честь роду, в продолжение фамилии»* [2, с. 11]. *«У него в кабинете висело на стене родословное дерево Телегиных, очень ветвистое, со множеством кружков в виде яблоков, в золотой раме. «Мы, Телегины, — говорил он, — род исконный, извечный; сколько нас, Телегиных, ни было, — по приходу мы не таскались, хребта не гнули, по рундучкам ног не отставали, по судам не кормились, жалованного не нашивали, к Москве не тянули, в Питере не клязничали; сиднями сидели, каждый на своей чети, свой человек, на своей земле... гнездары, сударь, домовитые!»* [2, с. 11—12], — собственные корни и преемственность поколений были социально-важной жизненной составляющей для помещика того времени.

Интересен тот факт, что читатель слышит историю семьи Телегиных как воспоминание рассказчика о своём прошлом, то есть повествование ведётся от первого лица. Данный тип повествования обозначил исповедальный и ретроспективный характер изложения событий и форму «рассказа в рассказе», что подчёркивает авторскую концентрацию на *делах давно минувших дней* и желание писателя запечатлеть и отразить для жизни будущего тип людей, ушедших в Лету.

Указанный прием маркирует малую прозу И.С. Тургенева на протяжении всего его творчества, и очерк 1881 года «Отчаянный», продолжающий цикл «воспоминаний», передаётся со слов 3 лица — господина П. — и имеет аналогичную экспозицию. Речь в рассказе идёт о молодом человеке, из породы «отчаянных», детали портрета которого, как и в «Старых портретах», разбросаны по всему тексту. Интересно то, что всё окружение маленького Миши изначально видело в нём «маменькиного сынка» и «неженку» [3, с. 29], и только один сосед, старый исправник, сказал, что это *«бунтовщик будет»* [3, с.29]. Таким образом, статичным осталось только Мишино лицо: *«розовое да свежее (впрочем, оно так и не изменилось у него до конца)»* [3, с. 31], а вот всё внутреннее и внешнее мироустройство изменилось. Писатель проводит своего героя от младенчества к зрелости через полярные крайности, в которых он доходит до испуга, будь то пьянство и разгул или монашество и странничество. В своей «студии» И.С. Тургенев рисует образ Михаила Полтева с точки зрения отрицания пережитков выродившегося и разложившегося крепостнического барства, идеологического и экзистенциального кризи-

са личности, которая отчаянно стремится к самоистреблению. Главный герой противопоставляется как образец старого времени — новому. Сопоставляя прошлых и нынешних отчаянных, рассказчик, от лица автора, говорит о том, что у первых эта отчаянность была более *«беспредметной»*, из чего можно сделать вывод, что и более трагичной.

Таким образом, основой для незавершенного цикла «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих» стали авторские размышления о прошедшем. Особое внимание писатель уделяет человеческим типам прошлого, вследствие чего в анализируемых текстах прослеживается, характерный для творчества И. С. Тургенева в целом, художественный эксперимент — «мотив портрета», когда живописный портрет становится основой сюжета. Именно при помощи старых портретов происходит символизация прошлого, когда характер становится отражением и воплощением определённой эпохи. Писатель — портретист, не порицая и не идеализируя, персонифицирует прошлое в ярких, самобытных образах, стремясь исторически верно отразить их на полотне времени.

Список литературы:

1. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психо-поэтики русской литературы XVIII—XIX вв. М., 1998.
2. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Издание второе. Исправленное и дополненное. М.:Наука,1982. Т. 10. С. 606. [Старые портреты]. С. 7—26.
3. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Издание второе. Исправленное и дополненное. М.:Наука,1982. Т. 10. С. 606. [Отчаянный] С. 26—46.
4. Базылова Б. К. Модель жанра литературного портрета и его структура // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 2. С. 153—156.
5. Беляева И. А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева / И.А. Беляева; Моск. гор. пед. ун-т, 2005. (Монографии ученых МГПУ).
6. Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева. Череповец, 2000. С. 195.
7. Гончарова Е.А. Пути лингвистического выражения категорий автор-персонаж. // Томск: Изд-во Томского ун-та, 1984. 149 с.
8. Маркова О.В. Литературный портрет как вид «писательской» критики // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VIII. Томск, 1988.

**АНТРОПОНИМЫ В БАЛЛАДАХ В.А. ЖУКОВСКОГО
(«ЛЕНОРА», «ЛЮДМИЛА», «СВЕТЛАНА»)**

К.С. Волковская, студентка 3 курса, направления «Филология».

Научный руководитель:

О.С. Карандашова, к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.

Аннотация: статья посвящена рассмотрению антропонимов в балладах В.А. Жуковского, выявлению функций имен героинь (Ленора, Людмила, Светлана) в тексте и реализации их семантики.

Ключевые слова: антропоним, смысловая нагрузка, происхождение и семантика имен, баллады В.А. Жуковского «Людмила», «Светлана», «Ленора».

Антропонимы в художественном тексте не только сохраняют признаки на уровне языка и речи, но и несут в себе смысловую нагрузку, выполняя авторский замысел. Содержательная сторона должна пониматься через художественное описание денотата в тексте [1, с. 8].

Обратимся к переводу Жуковского баллады немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера «Lenore», а также к двум переложённым текстам на русскую почву.

В 1808 г. Василий Андреевич Жуковский пишет балладу «Людмила», в 1812 г. главную героиню автор назовет Светланой. А в 1831 г. Жуковский создает третий, более точный перевод баллады «Ленора».

Три текста, три имени. Везде одна фабула. Героиня ждёт любимого, тоскует. После чего она нарушает закон Божий (ропщет на него / гадает), приходит суженый, наказывая героиню за грех, и привозит её к могиле.

Обратимся сначала к значениям имён с точки зрения происхождения и семантики. Немецкое имя *Lenore* является сокращённым вариантом имени *Elenore*, которое произошло от старопровансальского имени *Alienor* (Альиенох), в русском языке получило вариант, как Элеонора. А.В. Суперанская даёт два исторических значения имени. Во-первых, возможно, из греческого элеос «сострадание, милосердие». Во-вторых, из древнееврейского элинор «Бог мой свет» [2, с. 189].

Следующее имя — Людмила. Славянское имя, которое образовалось путём сложения слов люди + милая [2, с. 183]. А русское имя Светлана образовано от прилагательного светлая [2, с. 186].

Нарушим историческую последовательность и начнём с последнего перевода «Ленора» 1831 г., который максимально приближен к оригиналу.

Ленора просыпается от страшного сна и переживает, где её милый, ушедший за Фредериком на войну, которая вскоре заканчивается. С фронта возвращаются мужчины, которых встречают «родные, ближние толпой» [3, с. 183].

Всем радость... а Леноре
Отчаянное горе [3, с. 183].

Её милого нет среди солдат, поэтому она проклинает свет божий. Ленора, чьё имя переводится как «Бог мой свет», ропщет на него:

Угасни ты, противный свет!
Погибни, жизнь, где друга нет!
Сам бог врагом Леноре...
О горе мне! о горе! [3, с. 184].

Наступает ночь: время тайнств, всего потустороннего. Роптание привело Ленору к наказанию. К ней прибывает её милый, который зовет венчаться. Она соглашается. По дороге возникают жуткие образы:

«Но кто там стонет? Что за звон?
Что ворона взбудило?
По мертвом звон; надгробный стон;
Голосят над могилой».
И виден ход: идут, поют,
На дрогах тяжкий гроб везут,
И голос погребальный,
Как вой совы печальный [3, с. 187].

Они приезжают на кладбище, где и погибает героиня: «Лежит Ленора в страхе / Полмертвая на прахе» [3, с.189]. Бог наказывает её за согрешение, лишая её света, света Божьего. Таким образом, можно сделать вывод, что имя Ленора подходит для оригинального текста Бюргера, но в переводе не создаёт тех же аллюзий.

Обратимся к «Людмиле» 1831 г. Василий Андреевич Жуковский не переводит, а лишь берёт за основу текст Бюргера и делает свободное переложение на русскую почву. Для этого он меняет имя героиня на старославянское. Имя Людмила созвучно имени Lenore, но не имеет такого же семантического значения. Также исчезает немецкая исто-

рическая подоплёка. Людмила ждёт своего милого, который к ней не возвращается с войны, поэтому она задаётся вопросом: «Где ж обетов исполнение? Где святое провиденье?» [3, с. 8]. После чего во всём винит Бога, за что получает соответствующий приговор:

Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец [3, с. 13].

Имя Людмила не имеет семантического значения в тексте. Нет связи имени героини и света, Бога, который после наказывает её за грех.

В балладе «Светлана» Жуковский оставляет только фабулу. Девушки гадают в крещенский вечерок, лишь Светлана «молчалива и грустна» [3, с. 18], она грустит от того, что милый далеко. И девушки предлагают ей погадать, что запрещает делать религия. Наступает время таинств:

Крикнул жалобно сверчок,
Вестник полуночи [3, с. 20].

И именно в это время приходит к ней любимый, который зовёт её в церковь, чтобы стать супругами, и она соглашается. По дороге она чувствует страх. Они останавливаются у избушки:

Виден ей в избушке свет:
Вот перекрестилась;
В дверь с молитвою стучит...
Дверь шатнулася... скрипит...
Тихо растворилась [3, с. 22].

Светлана заходит и видит гроб, а в нём ее умерший милый. И она молится, просит защиты у Бога.

Входит с трепетом, в слезах;
Пред иконой пала в прах,
Спасу помолилась;
И, с крестом своим в руке,
Под святыми в уголке
Робко притаилась [3, с. 22].

Появляется «белоснежный голубок» [3, с. 22], который спасает героиню от рук мертвеца. После чего она просыпается у зеркала, наступило утро:

В тонкий занавес окна
Светит луч денницы [3, с. 23].

Возвращается и любимый живой и здоровый, а Жуковский озвучивает мораль:

Вот баллады толк моей:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье» [3, с. 25].

Подводя итог, можно сделать вывод, что имя Ленор является некой антитезой событиям. Являясь светом Бога, она его же и проклинает, когда не получает того, чего желает. Светлана же молитвами и верой спасается от смерти. И белоснежный, светлый голубок приходит к ней на помощь. Жуковский меняет немецкую, мрачную концовку и пишет балладу о верующей русской героине со счастливым концом [4, с.33]. Также, можно заметить, что все страшные, потусторонние события с девушками происходят ночью, когда властвует нечисть. И лишь Светлана увидит белый свет, пробудившись ото сна. Имена Ленора и Светлана наиболее ярко передают противостояние света и тьмы, дня и ночи, веры и роптания на Бога.

Список литературы

1. Васильева С. П., Ворошилова Е.В. Литературная ономастика: Учебное пособие для студентов филологических дисциплин. Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2009. 138 с.
2. Суперанская А.В. Имя — через века и страны. М.: ЛКИ, 2007. 192 с.
3. Жуковский В. А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Баллады. Поэмы и повести. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 487 с.
4. Скибин С. М, Прокофьева Н. Н. История русской литературы XIX века. Часть 1: 1795—1830 годы. М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2005. 204 с.

ГОСУДАРСТВО И НАЦИЯ ВО «ФРЕГАТЕ “ПАЛЛАДА”» И.А. ГОНЧАРОВА

*В.И. Иванова, студентка 2 курса
магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

Научный руководитель:

С.А. Васильева, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: В статье рассматривается соотношение понятий «государство» и «нация» в очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова.

Ключевые слова: «Фрегат “Паллада”», творчество И.А. Гончарова, очерки путешествия.

В книге «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова изображается много стран, которые посетили путешественники, но жизнь в них развивается по одним и тем же законам. Именно поэтому такие понятия, как «цивилизация», «прогресс», можно применить для описания любого национального единства.

Наибольшее внимание Гончаров уделяет двум государствам — Англии и Японии. По прибытии в Лондон автор пишет, что он хотел видеть не сами города и здания, а наблюдать за живыми людьми: «Оттого меня тянуло всё на улицу; хотелось побродить не между мумиями, а среди живых людей. Я с неиспытанным наслаждением глядывался во всё, заходил в магазины, заглядывал в дома, уходил в предместья, на рынки, смотрел на всю толпу и в каждого встречного отдельно...» [1; II, с. 41]. Действия, привычки, поступки показывают Гончарову суть каждого человека и всего населения и государства в целом.

С 1825 по 1925 гг. Лондон был крупнейшим городом мира. Страна, с момента образования которой уже прошли не годы, а века, достигла в своем уровне и историческом развитии значительных успехов, пройдя длительный путь прогресса. Однако очень часто автор останавливается на бездуховности англичан.

Писатель отметил добросовестность английских слуг, уважение англичан к чужому покою, но и сравнил их с бездушными механизмами, которые стараются удерживать себя в рамках общественных норм и приличий, всё у них как положено и по порядку. На примере англичан писатель очень тонко показал нам, что если нация поднимается в своем развитии, идя по ступеням наживы, материальной выгоды, то она забывает о духовном росте, о нравственном идеале, даже теряет эти качества окончательно.

Вторжение англичан в Шанхай Гончаров определил как «нашествие рыжих варваров». В своем бесстыдстве они совсем не знают предела и оно «доходит до какого-то героизма, чуть дело коснется до сбыта товара, какой бы он ни был, хоть яд!» [1; II, с. 335]. Англичане живут ради собственной наживы, корысти, ради сытости, расчета, удобства и комфорта... У Гончарова было глубокое убеждение, что эта мизерная цель, поставленная европейцами ради своего прогресса, унижает и уничтожает других людей.

Автор отдает должное таким качествам, как любознательность, целеустремленность, учтивость и стремление к бытовому комфорту. Однако решающую роль в создании единого итогового образа Англии и английского быта играет сквозной мотив «машины», который пронизывает английские главы.

Надо отметить, что Гончаров опирается здесь на Н.М. Карамзина, у которого с нравственной точки зрения англичане также вызывают противоречивые чувства: «Англичанин человеколюбив у себя; а в Америке, в Африке и в Азии едва не зверь; по крайней мере с людьми обходится там, как с зверями» [2, с. 372]. Кроме того, Карамзин отмечает в англичанах эгоистичную, лицемерную манеру поведения во всех сферах жизни: «Строгая честность не мешает им быть тонкими эгоистами. Таковы они в своей торговле, политике и частных отношениях между собой. Все придумано, все разочтено, и последнее следствие есть... личная выгода» [2, с. 382].

«Холодность» (практицизм, рационализм), которую отмечал Карамзин в англичанах, становится одним из мотивов «английских» глав «Фрегата „Паллада“»: «Это уважение к общему спокойствию, безопасности, устранение всех неприятностей и неудобств — простирается даже до некоторой скуки... Кажется все рассчитано, взвешено и оценено, как будто и с голоса, и с мимики берут тоже пошину, как с окон, с колесных шин» [3, с. 563]. Как и Карамзину, Гончарову не хватает теплоты, «сердечности» у английского народа: «Незаметно, чтоб общественные и частные добродетели свободно истекали из светлого человеческого начала... добродетели приложимы там, где их нужно, и вертятся, как колеса, оттого они лишены теплоты и прелести» [3, с. 557].

Англия отстаивает ценность государственного и общественного порядка, ревностно хранит свои государственные ценности. Это величественная страна, которая целенаправленно развивается в интересах своего населения. Жизнь каждой национальной единицы заранее

предопределена, устроена и направлена на общий рост благосостояния страны. Поэтому и не стоит удивляться тому, что «все живет и действует по программе». Но вместе с тем, как уже говорилось выше, вся система накладывает определенный отпечаток на характерные черты представителей нации. Англичане эгоистичны, самовлюбленны, холодны к окружающим, у них на лице можно заметить «выражение глубокого уважения к самому себе, некоторого презрения или, по крайней мере, холодности к другому, но благоговения к толпе, то есть к обществу» [1; II, с. 41].

Иное соотношение государственного и национального изображается в Японии: «...Японский народ чувствует сильную потребность в развитии, и эта потребность проговаривается во многом. <...> Сколько у них (японцев) жизни кроется под этой апатией, сколько веселости, игривости. Куча способностей, дарований - все это видно в мелочах, в пустом разговоре, но видно также, что нет только содержания, что все собственные силы жизни перекипели, перегорели и требуют только новых, освежительных начал. Японцы очень живы и натуральны; у них мало таких нелепостей, как у китайцев; например, тяжелой, педантической, устарелой и ненужной учености, от которой люди дуреют. Напротив, они все выведывают, обо всем расспрашивают и все записывают».

Писатель показывает японцев как нацию с богатой историей и древнейшей культурой, чей дух был пленен, а рост искусственно остановлен: «Кликни только клич, и японцы толпой вырвутся из ворот своей тюрьмы...» [1; II, 355].

Вообще, считал Гончаров, «у всякого народа есть свой склад умственный, нравственный и эстетический, следовательно, и своя особенная манера», но во «Фрегате “Паллада”» национальные черты Гончаров выделяет не часто, они отходят на второй план перед возрастным поведением.

Взгляды на соотношение народа и государства в XIX в. не были однозначными. Надеждин, например, считал невозможным разделять народ и государство, поскольку «в силу необходимых законов человеческой природы, ни один народ не может существовать человечески, как только под известную форму *общественной жизни*, и, следовательно, как *государство* <...> Иначе он не будет *народ*, а стадо грубых животных, которого одно имя огрязняет священные скрижали истории» [4, с. 109].

В Англии государство подавляет человека, «машинизирует» его. Но процесс этот продолжается уже давно, поэтому, возможно, такие черты

англичан, как холодность, педантичность стали и их национальными чертами. Замершая в развитии Япония как государственный институт, наоборот, вступает в противоречие с национальными чертами японцев, их любознательностью, живостью. Во «Фрегате “Паллада”» Гончаров предсказывает, что в Японии «национальное» должно одержать верх, страна пойдет по пути прогресса.

Таким образом, граница между национальным и государственным во «Фрегате “Паллада”» условна и прозрачна. Существуют универсальные законы, по которым развиваются все государства, это путь «взросления» страны. Признаки «возраста», безусловно, сказываются на поведении жителей. Но есть и национальные черты, которые могут совпадать с возрастом государства или противоречить ему.

Список литературы

1. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8 т. М., 1978—1982.
2. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника (Литературные памятники). Л., 1984. 717 с.
3. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1971. С. 525—606
4. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. 575 с.

ФЛОРООБРАЗЫ А.А. ФЕТА В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

*С.В. Кожина, студентка 4 курса,
направление «Издательское
дело».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Николаева, профессор, зав.
кафедрой филологических основ из-
дательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: В данной статье рассматривается влияние цветочного образа в стихотворениях А.А. Фета на поэзию К. Бальмонта, В. Брюсова и А. Блока. За основу утверждения о том, что философское, метафорическое творчество символистов имеет русские корни, были

взяты исследования по истории и поэтики русского символизма В.М. Жирмунского, Аврил Пайман, В. Асмус и А. Ханзен-Лёве. На основе проведённого сравнительного анализа стихотворений представленных авторов был сделан вывод о том, что некоторые русские символисты использовали метафорические флорообразы А. Фета в своём творчестве, наполняя их мистичностью, характерной для их философской эстетики. Цель статьи — показать, что русский символизм сложился не только на основе философских идей западного символизма, что у него был собственный путь развития с основой на творчество предшественников.

Ключевые слова: флорообраз, натурфилософия А. Фета, русские символисты, влияние А. Фета на русских символистов, метафорические образы цветов в поэзии А. Фета, мистика цветочного образа в поэзии К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока .

Во многих научных трудах XX века о литературном периоде русского символизма был распространён миф, что будто русский символизм «был растением, попросту пересаженным из Франции и не имевшим корней в русском обществе» [5, с. 17]. Однако сами же русские символисты в своих сочинениях ссылались на своих соотечественников, отдавая должное их творчеству, в котором начинали зарождаться отголоски новой литературы.

Вячеслав Иванов в ретроспективных статьях 1910-1912 годов, посвященных истокам школы, подчёркивает значение тех корней, которые она имела в русской литературе, — прозе Достоевского и Гоголя и поэзии Владимира Соловьёва, Афанасия Фета и Фёдора Тютчева [5, с. 17]. Нельзя не признать природу «новых течений» в творчестве Серебряного века, но и нельзя опровергнуть большое влияние на него художественного наследия Пушкина, Лермонтова, Баратынского и других поэтов XIX века, чью роль подчёркивает В.В. Мусатов в своей работе «Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века». Этот факт подтверждает и высказывание Вячеслава Иванова, что «истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звёздным цветком из близких, родимых корней» [5, с. 17].

Историко-литературное значение Фета до недавнего времени в ряде работ принижалось в своём значении. Возможно, на это повлияла критика Фета современниками как пустого и поверхностного поэта, Салтыков-Щедрин в 1870-х годах назвал его «шипящим змеем» и убеждённым мизантропом [5, с. 19]. Исследователь творчества Фета и его

влияния на русскую поэзию первой трети XX века Галина Петрова отмечает тот факт, что поэзию Фета многие рассматривают, прежде всего, как лирику природы, наполненную философским смыслом. В истории литературы даже закрепилось представление о единой тютчевско-фетовской традиции русской лирики [7, с. 5].

О проявлении фетовского начала в поэзии первой трети XX века писали В.М. Жирмунский, Б.М. Эйхенбаум, Л.Я. Гинзбург, Б.Я. Бухштаб, Л.М. Лотман, Аврил Пайман, М.Л. Гаспаров, В.В. Мусатов, А. Ханзен-Лёве и другие. Научная новизна настоящей работы, проводящейся с опорой на работы этих исследователей по переосмыслению поэтической концепции Фета, состоит в изучении флорообразов Фета в восприятии русских символистов.

В 1880—1890-х годах, после выхода в свет последних прижизненных четырех выпусков сборника фетовских стихотворений «Вечерние огни» (в 1883-м, 1885-м, 1888-м, 1890-м) произошло «возвеличивание» Фета как поэта [7, с. 10]. После его кончины в 1892 году в творческом кругу интеллигенции объявился траур, в официальной печати стали выходить статьи, закреплявшие образ Фета как идеального поэта, который даже в суровой окружающей действительности видел настоящую красоту и эстетизировал её в своих стихах, тем самым противостоя смутным и темным временам настоящего. Брюсов писал о нём: «Истинный смысл поэзии Фета — призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к «солнцу мира» — из времени в вечность» [5, с. 19]. Но самой главной особенностью фетовской близости к символистам является то, что он был поэтом, стоящим на грани реального и ирреального. Это подтверждают фетовские образы «голубой тюрьмы», «ночных цветов», «цветущего сердца», «шепчущих трав», «огненных роз», которые многие символисты использовали в своей лирике в качестве метафизических и мистических символов. Так в литературоведении закрепилось представление о том, что Фет — «предтеча русского символизма», «символист до символизма».

Но как так получилось, что Фет и его поэзия, которую литературоведы традиционно относили к романтизму, оказался близок поэтам-символистам с их мистической образностью? Ответ на этот вопрос даёт Виктор Жирмунский в своей работе «Поэтика русской поэзии», в которой он говорит о значительном влиянии на Фета романтической натурфилософии Шеллинга. Его философия построена на метафорическом истолковании духовной жизни природы в её становлении. Мистика в

этом случае проявляется в переживании единства и внутренней связанности между различными формами жизни. «Цветы» с точки зрения философии Шиллинга являются символом сознательной жизни растения [4, с. 166].

Мир цветов и растений составляет значимую часть образа красоты и идеального мира, который эстетизируется в творчестве Фета. Исследовательница К. Шарафадина, изучающая флористические мотивы в литературе XIX века, отмечает эволюцию фетовского флористического языка от эмблематической семантики 1840-х годов до предсимволизма 1880-х годов, ярко выраженного в сборнике «Вечерние огни». Литературный деятель с псевдонимом В.С. Федина, на которого ссылается К. Шарафадина в своей работе, в 1915 году первым описал поэтический цветник Фета, в котором оказалось около двух десятков растений, среди которых встречаются: роза, ландыш, лилия, фиалка, георгин, сирень, колокольчик и т.д. [8]

Частым и излюбленным мотивом становится у Фета образ «ночных цветов», встречающийся как в первом периоде его творчества, так и в зрелых стихотворениях сборника «Вечерние огни». Шарафадина раскрывает этот образ, отмечая, что в ранних стихотворениях «ночные цветы» могут быть вписаны в обстановку усадебного сада как значимая примета загадочности, таинственности и неуловимой красоты: «Не бойся вечернего сада, / На дом оглянись назад, — / Смотри-ка: все окна фасада / Зарю вечерней горят. // Мне жаль и фонтана ночного, / Мне жаль и жуков заревых, / Мне жаль соловья заревого / И ночи цветов распускных. («Вечерний сад», 1842 г.) [8]. В поздней поэзии «Вечерних огней» «ночные цветы» появляются в контексте свидания в саду: «Жду я, тревогой объят, / Жду тут на самом пути: / Этой тропой через сад / Ты обещала прийти». Ожиданию встречи вторит и природный мир, в нём тоже слышен любовный зов: «Плачась, комар пропоёт, / Свалится плавно листок... / Слух, раскрываясь, растёт, / Как полуночный цветок». Фетовский лирический герой испытывает обострённое переживание встречи с возлюбленной, он уподобляется в своём напряжённом ожидании «поведению» ночного цветка, полноценная жизнь которого (раскрытие лепестков и усиление благоухания) начинается в ночное время суток. Образ «ночных цветов» становится природным двойником лирического героя, который в тексте сближен с ароматом весенних цветов — неперменной составляющей облика фетовской героини. В этом же сборнике «Вечерних огней» мотив «ночных цветов» встречается в стихотворении «Я тебе ничего не скажу...», где они также ха-

рактизируют душевное состояние лирического героя: «Целый день спят ночные цветы, / Но лишь солнце за рощу зайдёт, / Раскрываются тихо листы, / И я слышу, как сердце цветёт».

Одним из прямых продолжателей философских идей и поэтической техники лирики Фета считается К. Бальмонт, который сам особенным образом подчёркивал фетовское влияние на своё творчество. Галина Петрова обращает внимание на то, что «жизнь природы и человека интересуют Бальмонта с точки зрения их созидательного потенциала, то есть возможности превращения мира в «пышный сад» [7, с. 19]. Образ «ночных цветов» встречается и в творчестве символиста в стихотворении «Ночные цветы», где они также являются неременным знаком встречи двух влюблённых: «В воздухе нежном прозрачного мая / Дышит влюбленность живой теплоты: / В легких объятьях друг друга сжимаю, / Дышат и шепчут ночные цветы». Однако, по сравнению с Фетом, Бальмонт усиливает загадочность, таинственность этих цветов: «То не жасмин, не фиалки, не розы, / То не застенчивых ландышей цвет, / То не душистый восторг туберозы, — / Этим растениям названия нет». «Ночные цветы» становятся символом тайных ночных встреч двух влюблённых, и только им дано их увидеть. Показательно то, что цветы Бальмонта, как и цветы Фета, являются символом сознательной жизни, они «дышат и шепчут». Этот образ также встречается в таких стихотворениях Бальмонта: «Ты пришла», «Серебряные звёзды», «Ночной цветок» и т.д.

Многими исследователями неоднократно отмечалось влияние Фета на раннюю лирику Валерия Брюсова, однако символист не столько обращается к определенным фетовским мотивам и темам, сколько разрабатывает ту или иную образную ситуацию, уже возникавшую в стихах Фета [7, с. 21]. В творчестве поэта также появляется образ «ночных цветов» в стихотворении «Ночные цветы» с прямой отсылкой в эпиграфе к фетовским строчкам «Целый день спят ночные цветы...». Однако брюсовские строчки наполнены глубоким пессимизмом дневной суетливой, тягостной жизни, в них появляется мистическая составляющая, которой наделены эти самые ночные цветы: «Под зноем дня в пыли заботы / На придорожьях суеты, / В бессильи тягостной дремоты, / Висят священные цветы. // Но лишь, предвечная колдунья, / Начертит Ночь волшебный круг; / В огнях луны и в тьме безлуны / Их стебли оживают вдруг». Растительный мир Брюсова наполнен жизнью, которая «просыпается» только ночью. С помощью данного символа поэт хотел передать, что истинная красота не может «раскрыться» в ужасе

дневной реальности. Метафора «ночных цветов» также встречается в его стихотворении «Загробный призыв», но в нём этот образ наполнен ещё большим пессимизмом. Лирический герой мечтает о смерти как о переходе в настоящую жизнь, она для него также прекрасна, как ночные цветы: «Твои мечты горят, как свечи / Во мгле; ищу невольно их; / Дышу тобой, в минуту встречи, / Как запахом цветов ночных». Также у Брюсова прослеживается влияние фетовской традиции заглавия в стихотворении 1896 года «СОФИИ С., подарившей мне лепесток розы». Такое посвящение с присутствием в заглавии образа цветка является метафорой — важной составляющей, от которой зависит содержание и общее настроение стихотворения. Подобное наблюдается и в заглавиях некоторых стихотворений Фета: «Е.С. Х— (при получении от нее пышного букета цветной капусты)»; «Графине Александре Андреевне Олсуфьевой при получении от нее гиацинтов», «Ек. Серг. Х—ой (приставшей мне цветы)».

Одушевляющие метафоры, применимые к явлениям природы, присутствуют и в творчестве Александра Блока в лирической драме «Роза и Крест» [4, с. 168]. Показателен в поэзии Блока и образ цветка как намёка, являющийся ещё одним составляющим сходства цветочных мотивов не только Фета, но и всей пушкинской традиции, с творчеством символистов. Фет был первым, кто напрямую упомянул «язык цветов» в своих стихотворениях («Язык цветов», «О.В. Соловьёвой») со словами: «Каждый цвет уже намёк». В стихотворение Блока «Разгадал я, какие цветы...» присутствует образ белых цветов, которые девушка выращивает на окне, символизирующий намёк на взаимные чувства двух влюблённых. Современный читатель может мучиться в догадках, что это за растение, а вот читатель начала XX века, наверняка, понимал, какие именно подразумеваются цветы.

Таким образом, на основе доказанного положения о том, что лирика Фета оказала значительное влияние на творчество некоторых поэтов-символистов, была раскрыта новая тема «Флорообразы Фета в восприятии русских символистов». На основе сравнения некоторых цветочных образов в стихотворениях Фета и поэтов-символистов, стало понятно, что одной из составляющих, которая их объединяет, является метафорическое одушевление природы. В обоих случаях растения наполнены жизнью, только вот в поэзии символистов эта жизнь напрямую связана с мистикой. Также в творчестве некоторых поэтов-символистов продолжает сохраняться образ цветка — намёка, символизирующего какие-либо чувства.

Список литературы

1. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм [Текст] / Пер. с нем. С. Броммерло, А.Ц. Мазевича и А.Е. Барзаха. СПб.: «Академический проект», 1999. 512 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20).
2. Асмус, В.Ф. Философия и эстетика русского символизма [Текст] / В.Ф. Асмус. М.: Либроком, 2011. 86, [2] с.; 22 см. (Из наследия мировой философской мысли: эстетика).
3. Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. [Электронный ресурс]. СПб., 2017. URL: https://kartaslov.ru/книги/Горбовская_С_Г_Флорообраз_во_французской_литературе_XIX_века/2 (дата обращения: 19.04.2021).
4. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии [Текст]. СПб.: Азбука-классика, 2001. 496 с.
5. Пайман Аврил. История русского символизма [Текст] / Авторизованный пер. Пер. с англ. В.В. Исакович. М.: Республика, 2000. 415 с.
6. Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864—1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1 [Текст]. М.: СПб.: Альянс-Архео, 2014. 696 с.
7. Петрова Г.В. А.А. Фет и русская поэзия первой трети XX века [Текст]: Автореферат дисс. / Г.В. Петрова. Великий Новгород, 2010. 46 с.
8. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы) [Текст] : Науч. монография / К.И. Шарафадина. СПб.: Изд-во «Петербургский институт печати», 2003. 320 с.: ил.
9. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Полное собрание стихов 1909—1914: Кн. 1—3; Вступ. Ст. В. Макарова [Текст]. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. 504 с.
10. Брюсов В.Я. Собрание сочинений [Текст]: В 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]; [Подгот. текстов и примеч. Н.С. Ашукина и др.]; [Вступ. статья П. Г. Антокольского, с. 7—28]. Москва: Худож. лит., 1973. 21 см. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892—1909. 1973. 670 с., 7 л. ил., портр.
11. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем [Текст]: в 20 т. / А.А. Блок; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). М.: Наука, 1997—2014. портр., факс.; 22 см.

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

*Д.С. Пиунов, студент 1 курса,
специальность «Литературное
творчество».*

Научный руководитель:

*П.С. Громова, к. филол. наук, до-
цент кафедры филологических ос-
нов издательского дела и литера-
турного творчества.*

Аннотация: *в статье рассмотрено развитие и эволюция жанра элегии в русской литературе на примере раннего творчества поэтов К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского.*

Ключевые слова: *элегия, романтизм, метафора, художественный образ, К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский.*

Прежде чем начать разговор об особенностях жанра элегии в русской литературе XIX столетия, необходимо дать точное определение, охарактеризовать этот жанр. Литературная энциклопедия предлагает следующее толкование: «Элегия — лирическое произведение с печальным настроением. Это может быть жалобное, скорбное стихотворение о безответной любви, размышление о смерти, о мимолетности жизни, а могут быть и грустные воспоминания о прошедшем. Чаще всего элегии пишутся от первого лица». К такому пониманию элегии современные литературоведы пришли не сразу [1, с. 866—867]. Жанр возник в античной поэзии; первоначально так называли плач над умершим. Элегия основывалась на жизненном идеале древних греков, в основе которого лежала гармония мира, соразмерность и уравновешенность бытия, не полные без грусти и созерцательности. Элегия может воплощать как жизнеутверждающие идеи, так и разочарование.

Для позднегреческих и римских авторов времен Античности была характерна философичность лирических произведений. Скорбь и грусть, таким образом, должны были не только иметь первопричину, но и рождать определенные размышления лирического героя. Зачастую элегия — самый приближенный к поэтическому «я» жанр в лирике,

ибо автор выражает собственные чувства и мысли, которые находят на него в период грусти и некоторой апатии. Элегия, в этом смысле, очень удобна и понятна, так как читателю чаще всего проще сочувствовать тоскующему, разочарованному или же потерявшему надежду лирическому герою.

Вопреки сложившемуся стереотипу о якобы «полном черпании западных культурных веяний», русская элегия не являлась наследницей британского жанра, хотя и считается, что именно лирика Блэра и Юнга обогатила и привнесла в скорбно-ностальгическую поэзию критику социального устройства, патриархальных отношений и противопоставление города деревни [2, с. 42—45]. В их произведениях активно развиваются мотивы изгнанничества души, если так можно выразиться. Лирической герой британских элегистов по собственной воле уходит в мир интимных размышлений и трагических стенаний, ища ответы на собственные вопросы.

Строго говоря, это связано с утверждением в европейской культуре нового направления — романтизма. В конце XVIII и начале XIX веков происходит перерождение культуры. Великая Французская революция и Наполеоновские войны изменяют уклад жизни целого континента, у народов появляются новые литературные идеалы, а нравственно-этический базис претерпевает значительные изменения. Все это положительно сказывается на развитии жанра элегии, золотым веком которого традиционно считается первая треть XIX века. Не могу не согласиться с данной позицией.

Обращаясь к творчеству наших писателей, можно заметить, что именно в первые десятилетия нового столетия активно развивается этот жанр. Главные фамилии в русской литературе того периода — это Жуковский и Батюшков, а также Баратынский, Языков, Кюхельбекер, и разумеется, куда же без него, Александр Сергеевич Пушкин. Однако я не зря поставил во главу угла именно Жуковского и его современника Батюшкова. Именно их вклад в обогащение и наполнение мотивами и образами русской элегии, на мой взгляд, является определяющим, хоть и не исключительным. На примере их произведений удастся лучше проследить динамику жанра, особенности мировосприятия романтических поэтов.

Константин Николаевич Батюшков — незаслуженно забытый, отесненный могучим Пушкиным, Жуковским или Лермонтовым поэт, являвшийся первопроходцем в познании и развитии русской элегии. В 1817 году Батюшков пишет Жуковскому: «Мне хотелось бы дать новое

направление моей крохотной музе и область элегии расширить» [3]. Впрочем, это ему удалось. В 1814 году им будет написана элегия «На развалинах замка Швеции», в которой впервые наряду с переживанием лирического героя возникнет и восхищение прошлым, и отрицание действительности, и обращение к легендам. Историзм и внимание к «славному прошлому» будет сильно отличать русских элегистов; более того, русский романтизм, в итоге, разовьется в самостоятельное литературное направление, в котором скитания и поиск истины, разочарованность во всем и жажда изменений будут не только уживаться, но и взаимно дополнять, обогащая жанры, в том числе и элегию.

После прочтения элегии Батюшкова «На развалинах замка Швеции» создается ощущение дежавю. Действительно, подобный контраст и противопоставление настоящего прошлому довольно типический способ выразить протест против гнетущей действительности. Однако, хочется отметить, что именно в лирике Батюшкова мы можем впервые встретить действительно хорошо проработанные, созданные сызнова образы. Поэтика в данной элегии включает в себя различные приемы, помогающие лучше понять настроение лирического героя. В произведении четко выделяются три части. Первая включает в себя трансляцию депрессивного состояния лирического героя, наблюдающего унылые и понурые пейзажи: «На хляби и брега безмолвны/И всё в глубоком сне поморие кругом» [4]. Вторая же, очевидно, противопоставлена первой, ведь в ней ярко проявляются мотивы героического прошлого, питающего своим ореолом людей настоящего: «Уж Скальды пиршество готовят на холмах/Уж дубы в пламени, в сосудах мёд сверкает/И вестник радости отцам провозглашает/Победы на морях» [4]. В третьей части поэт подводит своеобразный итог:

«Погибли сильные! Но странник в сих местах
Не тщетно камни вопрошает
И руны тайные, останки на скалах
Угрюмой древности, читает.
Оратай ближних сел, склонясь на посох свой
Гласит ему: «Смотри, о, сын иноплеменный.
Здесь тлеют праотцев останки драгоценны:
Почти их гроб святой!» [4].

Элегия Батюшкова демонстрирует нам, как остро стоял вопрос самоидентификации молодого поколения в России в начале XIX века. Без использования культурно-исторического метода при исследовании этого произведения тяжело понять основную идею, вложенную в уста ли-

рического героя. Элегия написана задолго до начала движения декабристов; в ней еще чувствуется и запал, и дух борьбы, и рвение романтического героя, восхищающегося прошлым. Батюшков и его современники видели, как быстро меняется история, они восторгались гением Наполеона и передовыми идеями из Европы. Уже к концу антифранцузской кампании становилось очевидно, что жизнь в России вряд ли изменится, тем более так радикально, как во Франции. Многие представители интеллигенции, как и Батюшков, были разочарованы действительностью, в которой обнажились все основные проблемы и пороки государства и общества. Оттого и возникает незримый образ прошлого, потому мы и видим стремление лирического героя искать человеческий идеал и идеал в целом именно в прошлом. Именно здесь зарождается новое понимание чувства ностальгии: теперь это не просто тоска по Родине, а вообще тоска по прошлому, зачастую более прекрасному, противопоставленному несостоятельному настоящему и туманному будущему. Таким образом, Батюшков являет нам новый образ лирического героя в элегии. Скорбные и трагические мотивы оттесняются размышлениями и философствованием. Элегия теперь выражает не только интимные переживания, но и гражданскую позицию самого автора [5, с. 97—100].

Как уже говорилось выше, еще одним новатором в русской лирике первой трети XIX века являлся Жуковский, который занимался переводами многих элегий, привнося в них национальные особенности, наполняя их русским колоритом. Первым стихотворением, которое принесло Жуковскому известность в литературных кругах, была элегия «Сельское кладбище», являющаяся перевод одноименного стихотворения английского поэта Томаса Грея.

Жуковский выбрал для перевода элегию классического вида: в ней речь идет о смерти настоящей, и размышляет поэт на кладбище, месте захоронения. Такая элегия получила особое название — кладбищенская. Человек на кладбище вспоминает о своих близких, задумывается о них и естественно сожалеет об их кончине. Вместе с тем он вспоминает и о том, как ему жилось рядом с умершим или умершими. Следовательно, грусть и печаль рождаются в воспоминании, а воспоминание удерживает не только горечь разлуки, но и радость общения. Религиозный человек к тому же верит, что когда-нибудь, когда он умрет, снова встретится с теми, кого сейчас, будучи живым, он оплакивает. И эта будущая встреча дает ему надежду на радость и счастье. Такими сложными бывают чувства человека, когда он предается раздумьям об дорогих ему людях, шедших в иной мир.

Настроение произведения с самого начала пронизано глубокими личными переживаниями: личность поэта, вернее сказать, ее переживания, выходят на первый план. Вместо одического пафоса, который выражал могущество абстрактного, отвлеченного государственного или национального разума, в элегии господствуют мысли, неотделимые от личности, от ее души, от ее эмоций.

«Под кровом черных сосн и вязов наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят,
Здесь праотцы села, в гробах уединенных

Навеки затворясь, *сном непробудным спят*» [6] — как видно из данной строфы у Жуковского также встречаются мотивы обращения к прошлому. Однако, в отличие от лирики Батюшкова, в данной элегии внимание автора сосредоточено не на героическом пафосе, а на жизни конкретных людей, самых обычных, покоящихся ныне в земле.

Далее в стихотворении развивается мысль о «падшем гении погибших», о «нужде», которая лишила покоящихся счастья. Элегия трансформируется из простого созерцания сельских пейзажей и острога в рассуждения самого автора, которые передаются через риторические восклицания и антитезы. Жуковский противопоставляет безликую чопорную толпу труженикам и настоящим людям:

«Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,
Угрюмою судьбой для них был затворен,
Их рок обременил убожества цепями,
Их гений строгою нуждою умерщвлен» [6].

Главная мысль стихотворения — равенство каждого человека перед смертью. Лирический герой приходит к выводу о том, что наше желание прославиться и обогатиться в конечном счете не приведет ни к чему иному, как к смерти, которая ожидает всякого в этом мире. Подобный вид элегии в литературоведческом сообществе принято называть «медиативным». Такова элегия, в которой господствует размышление, касающееся самых разных предметов и явлений (от слова медитация — размышление, раздумье). Внутренняя сосредоточенность на предмете размышления требует напряженного внимания к каждому выражению, слову и его смысловым оттенкам. Поскольку автор-поэт ведет речь о брате или братьях по человечеству, то он сохраняет интонацию личной или даже интимной близости. Каждое слово, образ или прием четко вымерены. Жуковский в строчках вспоминает и фактически «уравнивает» перед лицом смерти великих Кромвеля, Мильтона и простого сельского юношу. Юноша же, наделен традиционно сентиментальны-

ми чертами: беспечность, невинность, кротость. А само стихотворение звучит невероятно мелодично, что и является определенным новаторством и проявлением авторской индивидуальности мэтра [7, с. 95-97].

Все эти свойства элегии не только соблюдены Жуковским, но введены им в русскую элегию, а через нее — в русскую лирику. Таким образом Жуковский, начинавший переводить лучшие образцы элегий британских авторов, как и Батюшков, развивает уже русские традиции сложения философского стиха, со своими типическими сюжетами и образами.

Резюмируя, мы, наблюдая эволюцию элегического жанра, видим, как, меняясь, обращаясь к иным, прежде несвойственным ей темам, осваивая новые поэтические средства, элегия играла в истории нашей литературы значительную, а в первой трети XIX века — первостепенную роль. Эта историческая роль обусловлена необычайной ёмкостью и толерантностью элегического жанра, способного воплотить самые разнообразные темы, использовать различные стилистические и образные средства. Конечно, русская элегия XIX века это не только Жуковский и Батюшков, но, по моему мнению, именно их поэзия явила нашей литературе пример новой качественной философской лирики со своими национальными особенностями.

Список литературы

1. Фризман Л.Г. Элегия // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 8: Флоренция — Яшпал. 1975. Стб. 866—867.
2. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. — Ленинград, 1990 г. С. 42—45.
3. Чернова Л.П. Жанр стихотворного послания в творчестве К.Н. Батюшкова. [Электронный ресурс]. URL <https://www.booksite.ru/batyushkov/data/chernova.pdf>. (Дата обращения: 01.12.20).
4. Батюшков К.Н. На развалинах замка Швеции. [Электронный ресурс]. URL <https://rvb.ru/batyushkov/0stih/01opyt/01eleg/018.htm>. Русская виртуальная библиотека. (Дата обращения: 02.12.2020).
5. Матяш С.А. Метрика и строфика К.Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX века. Москва, «Наука», 1979. С. 97—100.
6. Жуковский В.А. Сельское кладбище [Электронный ресурс] // Русская виртуальная библиотека. URL <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/voll/01versus/011.htm>. (Дата обращения: 09.12.2020).
7. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции Жуковского. Томск, 1985. С. 95—97.
8. Евсеева Р.А. Зачины в элегии К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского. «Вестник ОГУ», Оренбург, 2004. С. 52—56.

**МЕТОДИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ
ПСИХОТИПОВ РАСКОЛЬНИКОВА И ЛЕБЕЗЯТНИКОВА
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

*П.Д. Плотникова, студентка 3
курса направления «Филология».*

Научный руководитель:

*Т.В. Белова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории лите-
ратуры.*

***Аннотация:** В статье рассматривается методика определения психотипов героев художественных произведений на примере романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».*

***Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», Раскольников, Лебезятников, акцентуация, психотип.*

Основа изучения художественного произведения — это анализ героев. Тема раскрытия характеров главных героев всегда была и останется актуальной. Чем глубже анализ, тем проще понять мотивацию поступков героев, особенно, когда речь идет о героях сложных психологических романов, таких авторов как Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.С. Пушкин. Мы решили выбрать для исследования роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Для осуществления анализа героев художественного произведения берем за основу типологию немецкого психиатра Карла Леонгарда для определения акцентуации. Согласно К. Леонгарду, акцентуация — это те же индивидуальные черты, но обладающие тенденцией к переходу в патологическое состояние [1, с. 17]. Определяется акцентуация с помощью опросника. К. Леонгард выделяет всего две группы акцентуаций: акцентуации характера (демонстративный, педантичный, застревающий, возбудимый типы) и акцентуации темперамента (гипертимический, дистимический, тревожно-боязливый, циклотимический, аффективный, эмотивный типы). Опросник К. Леонгарда состоит из 88 вопросов, которые мы использовали для анализа героев «Преступления и наказания».

Родион Раскольников — главный герой романа Ф.М. Достоевского «Преступления и наказания». Раскольников является одним из самых неоднозначных персонажей русской классической литературы, поэто-

му полемика вокруг его личности не прекращается до сих пор. В чем особенности его личности? Ответы на этот вопрос пытаются найти не только литературоведы, но и психологи. Стоит отметить, что специалисты, определяющие психотип героя, чаще всего рассматривают его поступки, основываясь на субъективном восприятии.

Одновременно с Родионом Раскольников мы решили рассмотреть образ Лебезятникова как пародийного двойника героя. Андрея Семеновича Лебезятникова автор изображает исключительно сатирическими средствами. Это пример своеобразной «нелюбви» автора к герою.

Для того, чтобы понять, насколько схожи или различны герои, мы определим их акцентуации с помощью опросника К. Леонгарда с опорой на особенности их поведения и сравним полученные результаты. Ответы на вопросы давались исключительно с опорой на текст романа. Далее покажем, как мы отвечали на вопросы.

Пример 1: Вопрос 1. *У Вас чаще веселое и беззаботное настроение?*

Ответ Раскольникова: нет. Обоснование ответа: на протяжении всего романа Родион Раскольников большую часть времени находится в «раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию» [2, с. 2], Разумихин говорит о Родионе: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик [2, с. 258].

Пример 2: Вопрос 9. *Вы серьезный человек?*

Ответ Раскольникова: да. Обоснование ответа: по мнению Порфирия Петровича Раскольников серьезен: «Повторяю, нетерпеливы и больны вы очень, Родион Романыч. Что вы смелы, заносчивы, серьезны и... чувствовали, много уж чувствовали, всё это я давно уже знал» [2, с. 550].

Ответ Лебезятникова: да. Обоснование ответа: любой носитель идей воспринимает себя серьезным, поскольку берет на себя миссию просветителя.

Пример 3: Вопрос 25. *Можете ли Вы зарезать курицу или овцу?*

Ответ Раскольникова: да. Обоснование ответа: Раскольников пошел на убийство человека, что не сопоставимо с убийством курицы.

Ответ Лебезятникова: нет. Обоснование ответа: данный герой очень непоследователен и противоречив в своих взглядах, часто он меняет свои взгляды на совершенно противоположные, поэтому мы не можем быть уверены в его действиях.

Пример 4: Вопрос 34. *Вы обычно высказываете свое мнение людям достаточно откровенно, прямо и недвусмысленно?*

Ответ Раскольникова: да. Обоснование ответа: стоит вспомнить ситуацию, когда Родион, прочитав письмо матери, при первой встрече с

Лужиным решает прямо выяснить «правда ль, что тот сказал его невесте, что больше всего рад, что она нищая». И потом цитирует самого Лужина: «Потому что выгоднее брать жену из нищеты, чтоб потом над ней властвовать...» [2, с. 184].

Ответ Лебезятникова: да. Обоснование ответа: Лебезятников открыто высказался о подлом поступке Лужина по отношению к Соне Мармеладовой, тем самым уличив его во лжи. Также, герой прямо и открыто раскрывает суть своих идей.

Примеры 5, 6: Вопрос 40. *Общительны ли Вы?* Вопрос 53. *У Вас очень велика потребность в общении с другими людьми?*

Ответ Раскольников: нет/нет. Обоснование ответа: опираясь на контекст, мы видим, что Родион не любит находиться в толпе и избегает людей: «...Раскольников не привык к толпе и, как уже сказано, бежал всякого общества, особенно в последнее время...» [2, с. 13].

Ответ Лебезятникова: да/да. Герой входил в кружки, где общался с другими людьми: «... слышал он об Андрее Семеновиче, своем бывшем питомце, как об одном из самых передовых молодых прогрессистов и даже как об играющем значительную роль в иных любопытных и баснословных кружках...» [2, с. 441].

На некоторые вопросы нам не представилось возможным дать ответ с опорой на контекст романа. Ввиду отсутствия в контексте романа информации о детстве и школьном периоде выбранных героев, мы не можем достоверно ответить на ряд вопросов, например: часто ли, будучи школьником, Вы переписывали страницу в Вашей тетради, если случайно оставили в ней кляксу? Отдельную группу вопросов составляют вопросы практического характера (в тексте не были затронуты подобные моменты), *например*: уходя из дома или ложась спать, проверяете ли Вы, закрыт ли газ, погашен ли свет, заперты ли двери?

Проанализировав ответы выбранных нами героев, мы можем выявить некоторые особенности: у обоих героев наибольшие показатели были набраны по шкалам дистимности и застреванию. Люди с застревающим типом акцентуации часто страдают от мнимой несправедливости по отношению к ним; самонадеянность, жесткость установок и взглядов часто приводят к настойчивому утверждению своих интересов, которые они отстаивают с особой энергичностью; они часто проявляют большое упорство в достижении своих целей [1, с. 74—88]. Дистимический тип подчеркивает серьезность, подавленность настроения героев, медлительность, часто такие люди пессимистически относятся к будущему и имеют заниженную самооценку [1, с. 120—122].

Стоит отметить, что еще один тип акцентуации оказался у героев преобладающим, однако не совпал. У Раскольникова это экзальтированность, то есть герой имеет способность восхищаться, восторгаться, созерцать; такие люди легко приходят в чувство восторга, подъема, но в то же время просто и сильно поддаются отчаянию от печальных событий. Такие люди альтруистичны, имеют чувство сострадания, но иногда могут быть паникерами, подвержены сиюминутным порывам [1, с. 125—129]. У Лебезятникова это демонстративность, данный тип характеризуется демонстративностью поведения и подвижностью. Герой склонен к фантазерству, «переобуванию», лживости и притворству, направленным на приукрашивание своей персоны или своих идей, он демонстрирует высокую приспособляемость к людям, эмоциональную лабильность. Таким типом движет жажда постоянного внимания к своей персоне, часто представитель типа обладает патологической способностью к вытеснению и часто лжёт. [1, с. 40—61]

В своей работе мы показали, что с помощью опросника К. Леонгарда возможно провести сравнительный анализ психологического типа героев художественного произведения, опираясь на их поведение в романе. Как видим, герои весьма похожи: два типа акцентуации, являющиеся преобладающими, у них совпадают — это застревающий и дистимический типы. Оба героя живут идеями, однако если у Родиона Раскольникова эта идея одна и он ее «проверяет», то у Лебезятникова идей очень много, он их меняет и легко от них отказывается. Также отмечаем, что не все типы акцентуации возможно определить. Так, например, нам не удалось определить тревожный тип акцентуации, поскольку из 8 вопросов теста по определению тревожности мы можем дать ответ только на 3. Стоит заметить, что глубоко проанализировать героя возможно только при должной степени его раскрытия в произведении: если проанализировать Раскольникова мы можем достаточно точно, то Лебезятникова — лишь приблизительно, поскольку автор не вывел его в разряд главных героев и уделил ему меньше внимания, что логично — Лебезятников в романе лишь второстепенный персонаж, нелепый двойник Раскольникова.

Список литературы

1. Леонгард К. Акцентуированные личности / Под ред. В.М. Блейхера. Киев: Выща шк., 1989. 374 с.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Москва: Издательство АСТ, 2020. 672 с.

**ДИХОТОМИЯ ТВОРЧЕСТВА:
АПОЛЛОНИЧЕСКИЕ И ДИОНИСИЙСКИЕ МОТИВЫ
В ДРАМЕ И.Ф.АННЕНСКОГО «ФАМИРА-КИФАРЭД»**

А.Д. Чехаленков, студент 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к.филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье в рамках текста И.Ф. Анненского «Фамира-Кифарэд» рассматриваются два полярных философско-эстетических мироощущения, образами которых являются Аполлон и Дионис. Анализируется влияние аполлонического и дионисийского начал на формирование персонажей, сюжетных явлений и различных других элементов драмы.

Ключевые слова: Анненский, Иванов, Серебряный век, драматургия, Аполлон, аполлонизм Дионис, дионисийство, миф, мифология.

Трагедия «Фамира-Кифарэд» создана автором на основе мифа о сыне человека-царя и нимфы, который прославился игрой на кифаре и из-за своего тщеславия и надменности бросил вызов музам, был побеждён и в наказание лишён зрения и музыкального дара. Сам Анненский назвал своё произведение «вакхической драмой», однако этот жанровый подзаголовок отражает лишь часть его содержания, т.к. данная драма интересна из-за противопоставления и борьбы двух начал искусства — аполлонического и дионисийского. Вячеслав Иванов так отзывался об этом произведении: «Драма «Фамира» — причудливое и странное «действие», наполовину трагедия, наполовину (и это соединение по-шекспировски гениально) «драма Сатиров» (saturikon drama) — изображает приход в мир юродивого лирика, изменившего Земле и наказанного Небом». [1, с. 178] То есть драма о том, как поэт, отрицая Диониса (т. е. темное, страстное начало), из-за своих идеалов отвергается и Аполлоном (т. е. самой гармонией).

В самом начале трагедии главный герой предстаёт перед нами аполлоническим, что уже показывает нам «причудливость» и необыч-

ность произведения: абсолютно аполлонический герой в вакхической драме. Он живёт в уединении, лишь с одной рабыней, и когда первый раз встречается с нимфой Аргиопэ, то Фамира сам подчёркивает свою аполлоничность в противовес Дионису:

Оставь мой дом. Я — нищий кифарэд:
 Дверями ты ошиблась.
 Тут без флейты
 И без венков пируют.
 [2, с. 486]

Упоминание инструмента неслучайно, как и сам выбор главного музыкального инструмента Фамиры, ведь здесь речь идёт о нищепанской музыкально-мифологической системе, которая опирается на античную мифологию. Анненский был очень хорошо знаком с этой концепцией, которая была представлена в трактате «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру», об этом трактате поэт упоминает в статье «Власть тьмы [3, с. 63]. Идеи немецкого философа о природе музыки были близки Анненскому, что находит подтверждение в его эпистолярном наследии и литературоведческих статьях. [4, с. 231]. Флейта, как и некоторые другие духовые инструменты — неизменный символ Диониса, в то же время кифара, на которой играет Фамира, является прямой спутницей аполлонического мотива. Таким образом, духовые и струнные инструменты предстают перед нами как отражение мифологической оппозиции Аполлона и Диониса, а Фамира, в свою очередь, является полностью аполлоническим с этой точки зрения.

Также в разговоре с нимфой Аргиопэ Фамира говорит, что его не интересуют ни слава, ни женщины, ни какие-либо другие земные блага. Ему нужно лишь искусство и ничего более:

... живу я
 Для черно-звездных высей; лишь они
 На языке замедленном и нежном,
 Как вечера струисто-светлый воздух,
 Мне иногда поют.
 <...>

Душа
 Моя открыта миру, а не нимфе,
 Пускай она страдала.
 И прости!
 [2, с. 492]

Анненский подчёркивает внутреннее стремление своего героя к аполлоническому вечному миру. Вячеслав Иванов описывает Фамиру как «царя-отшельника, надменного нищего, беглеца от крова, от рода, от пола, от людей и от Души Мира, гения-идиота, саркастического Гамлета, скопческого аскета гармонии» [1, с. 178]. Позиция Иванова по отношению к месту главного героя в дуализме Аполлона-Диониса также однозначна: «в Фамире мы видим мертвую точку аполлонийского искусства — погружение в последнюю, абсолютную неподвижность созерцательного экстаза» [1, с. 178].

Подчеркивает присутствие двух начал и разговор аполлонического Фамиры с вакхическим сатиром об Орфее:

О нет, Силен. Когда б имел я дар
Великого Орфея, я своих
Товарищей седых не стал бы мучить.
(Ласково гладит камень.)
Движенье белым камням? А зачем
Движенье им? Иная, лучше нашей
У камней жизнь. Они живут, Силен,
Глубоким созерцаньем.
<...>
Был полубог Орфей, но бессердечен.
[2, с. 505]

В ницшеанской трактовке фигура Орфея является вбирающей в себя ценности обоих полюсов, являясь между Аполлоном и Дионисом границей, но не той, что разграничивает, а той, что соединяет. Фамира же со своей «каменной», «мёртвой» аполлонической точки зрения высказывается против движения, порождаемого этой силой орфического искусства. В этом контексте вспоминаются слова Иванова о том, что «Анненский не пережил и не понял примирения; никогда не снились его мечте побратавшиеся противники — кифаред Дионис и увенчанный плющем Пэан-Аполлон» [1, с. 179].

Если Фамира в пьесе представляет собой чистую солярную часть аполлонического, то осколок дионисийского мы находим в образе сатира Силен. Силен — мифологический персонаж, старый сатир, воспитатель и наставник самого бога Диониса. В тексте эти два персонажа, аполлонец и дионисец, две противоположности — Фамира и Силен, встречаются несколько раз, при этом каждый раз подчёркивая философско-эстетическую мировоззренческую пропасть между ними. К

примеру, когда Силен предлагает Фамире выпить вина, а тот отказывается, Силен язвительно вставляет колкость, указывающую на разность их идеологических позиций:

Вы отвечали: «Я не пью»,
Как я сказал бы: «Не пою».
Дельфийский бог кифару предложи мне,
Чтобы ему подтягивал я в гимне.
[2, с. 515]

Сатир указывает на то, что он отказался бы сыграть на кифаре, символе дельфийского бога Аполлона, точно так же как Фамира отказался выпить вина, которое несомненно приписывается к атрибутам дионисийства.

Неоднозначную роль играет в тексте нимфа Агриопэ. С одной стороны, Анненский вводит её образ в сюжет, с первых же строк окружая атмосферой дионисийства. Прежде всего, направил её к Фамире сам Силен:

Так говорил Силен.
А вот и камень -
На голову быка похожий.
Дом
Из листьев — не гнездо, а дом, и царский.
[2, с. 475]

Приходит она рано утром, когда ещё нет Аполлона, но есть Эос. Невдалеке от дома Фамиры слышится вакхический хор менад. Также во дворе дома она находит женскую шпильку, что, судя по всему, является отсылкой к повести Александра Алексеевич Кондратьева «Фамирид» [5, с. 271], которая была написана на основе того же мифа и которая заканчивается тем, что Фамире музы выкальвают глаза шпильками. Исходя из этого, дионисийский приход нимфы не сулит солярному Фамире ничего хорошего. Однако сама фигуры нимфы в пьесе раскрывается очень неоднозначно. Весьма любопытен её диалог с менадами, которые убегают от аполлонического солнечного света в леса. Нимфа говорит, что она не чтит Диониса:

Вакханки вы. Я бога чту другого,
Его спокойно кудри разлиты,
Глубокие глаза глядят сурово
[2, с. 496]

Но затем одна из менад с долей иронии спрашивает нимфу, а кто же она, получается, как не вакханка:

И бог, и сын... Ой, ой!
У женщины, как я...
<...>
А кто же ты, жена, коль не такая ж?
[2, с. 497]

Это промежуточное положение между аполлоническим и дионисийским началами преследует нимфу на протяжении всего сюжета. С одной стороны, она действительно является причиной дионисийского помутнения Фамиры. Она безумна в своей любви, и это «безумие» несколько раз подчёркивается в репликах. С другой стороны, прямой контакт с вакхическими элементами вызывает у нимфы отторжение. К примеру, она так же, как и Фамира, отказывается пить вино, и так же отвечает отказом на слова Силена:

Ох, эти струны - холоду напустят,
Да, как туман, отравят вас мечтой
Несбыточной... Нет, право, флейта лучше
Для женщины...
[2, с. 501]

Силен зовёт её вернуться в оргическое вакхическое безумие, в котором она пребывала до этого последние двадцать лет, говоря, что «флейта лучше для женщины», на что нимфа отвечает решительным отказом.

Этот не аполлонический и не дионисийский, а скорее гермесовский мотив, мотив бога бессубъектного, бесконечного (без-конечного), бога неопределённости, промежуточности, бога пути проявляется прежде всего в фигуре нимфы Агриопэ. Однако в самом конце произведения мы можем едва уловить его присутствие в самом Фамире, который, казалось бы, пронёс через все препятствия дионисийского опьянения своё аполлоническое начало:

Благословенны боги, что хранят
Сознание нам и в муках.
Но паук
Забвения на прошлом... он добрее.
[2, с. 540]

Заключительные слова Фамиры в финале пьесы приводят к той же неопределённости, которая в произведении была отражена в фигуре нимфы. Не случайно Анненский вводит и образ бога Гермеса в самом конце произведения.

Таким образом, драма Анненского построена на принципе эквиполентной оппозиции двух эстетико-философских начал — аполлонического и дионисийского. По ходу сюжета линии Аполлона и Диониса несколько раз пересекаются, не смешиваясь и указывая на собственную идентичность. Главный герой аполлонического строя Фамира, в котором застывшего мира больше, чем динамичного, приходит в итоге к личностному забвению. Можно сказать, что именно мотив неопределённости гермесовского типа не позволяет завершиться борьбе Аполлона и Диониса в драме.

Список литературы

1. Иванов Вяч. И. О поэзии Иннокентия Анненского. Родное и вселенское. М.: «Республика», 1994 (серия «Мыслители XX века»). 432 с.
2. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 639 с.
3. Анненский И.Ф. Книга отражений. М.: «Наука», 1979. 216 с.
4. Косихина С.В. Духовно-музыкальное ясновиденье (Иннокентий Анненский) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. №16 (811). С. 227—238.
5. Кондратьев А.А. Фамирид (авторский сборник «Сны»). СПб.: «Северо-запад», 1993. 544 с.

Русская литература XX века

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ОБИТАЕМЫЙ ОСТРОВ»

А.И. Алцибеева, студентка 3 курса, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматриваются интертекстуальные элементы в повести А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», комментируется роль аллюзий и реминисценций.

Ключевые слова: А. и Б. Стругацкие, интертекстуальность, аллюзия, реминисценция Д. Дефо, робинзонада, маленький человек.

Современное литературоведение регулярно обращается к проблеме интертекста. Существуют различные подходы к определению и толкованию этого термина, и условно их можно разделить на лингвокультурологический и литературоведческий [1, с. 131]. Сторонникам первого подхода важна «историческая преемственность между текстами и выразительная функция» [1, с. 131]. Это и «диалог» [2] М.М. Бахтина, и текст как «ткань, сотканная из старых цитат» [3] Р. Барта, и «цитатная мозаика» [4] Ю. Кристевой. Для литературоведческого подхода характерно рассмотрение интертекста как компонента, влияющего в первую очередь на смысл произведения (И. П. Смирнов, Ю. С. Степанов, Н.А. Кузьмина). В своей работе мы будем ориентироваться на функциональный подход.

Объектом нашего исследования является повесть А.Н. и Б.Н. Стругацких «Обитаемый остров». Надо сказать, что попыткой фиксации найденных интертекстуальных элементов в произведении можно назвать словарь «Стругацкие: комментарий для генерации NEXT», соз-

данный Л.А. Ашкинази. Однако нас он интересует исключительно как возможный толкователь аллюзий (= что действительно имелось в виду), наша же задача — рассмотреть механизмы работы интертекста.

В первую очередь, повесть интересует нас в связи с романом Д. Дефо «Робинзон Крузо».

Стоит обратить внимание на две сильные позиции текста: заглавие — «Обитаемый остров» — и название первой главы — «Робинзон». Понятие «интертекст» включает в себя три компонента: цитату, аллюзию и реминисценцию, где цитата — «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста» [5, с. 339], аллюзия — «намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю» [5, с. 339]; реминисценция — «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении» [5, с. 339].

Заглавие является реминисценцией, оно отсылает реципиента к антониму — «необитаемый остров», что, в свою очередь, провоцирует восприятие текста как «робинзонаду», т. е. произведение, в котором «изображается жизнь, приключения и производство обособленных личностей вне общества» [6]. Вся разница в том, что авторы задают траекторию, в соответствии с которой остров именно населенный: «Он несколько раз мысленно проделал сборку, а когда раскрыл глаза, передатчика не было. И ничего не было. Робинзон, подумал он с некоторым даже интересом. Максим Крузо. Надо же, ничего у меня нет. Шорты без карманов и кеды. Но зато остров у меня — обитаемый...» [7, с. 4]. Первая глава называется «Робинзон», и это уже литературная аллюзия. Максим сам осознает себя как Крузо, и у него есть на это все те же литературные причины: корабль разбит, перед тобой неизвестная земля, назад пути пока нет. До прямого самоотожествления с Робинзоном есть еще одна отсылка к этому образу: «Открывай планету, называй ее собственным именем, определяй физические характеристики, сражайся с чудовищами, буде таковые найдутся, вступай в контакты, буде найдется с кем, робинзонь помаленьку, буде никого не обнаружишь...» [7, с. 9] Макс иронично отзывается о «робинзонстве» Группы Свободного Поиска, и читатель сразу понимает, что известный образ взят как знак, трактовка которого будет, очевидно, иной.

Происходит трансформация привычного смысла: формально на острове есть какие-то существа, цивилизация, но это не единственный

критерий «обитаемости», на самом деле Мак Сим все так же «вне социума»: он принимает законы социальной группы, но разочаровывается в них спустя время, в итоге оказываясь одиночкой. Дефо в своем романе предлагает картину общественного развития, и все эти стадии отражены в деятельности Робинзона Крузо. Стругацкие же показывают путь личностного развития, помещая человека из далекого будущего в более раннюю эпоху. Сначала Максим следует официальной доктрине, поддерживая Неизвестных Отцов в их политике против «выродков» (людей, на которых не распространяется действие башен противобаллистической защиты), затем, после участия в операции против последних, присоединяется к ним же. Однако и там он встречает раздор: одни считают, что Башни необходимо уничтожить, другие — подчинить себе. И Каммерер решает избрать свой курс, перенастроить загнипнотизированного друга, улучшить экономическое положение Острова и ни в коем случае не допустить повтора исторического события: «Но свою главную задачу я знаю твердо: пока я жив, никому здесь не удастся построить еще один Центр. Даже с самыми лучшими намерениями...» [7, с. 396] Робинзон же в итоге приходит к идее рабовладения, что, по сути, кардинально отличается от выводов Каммерера, задача которого — не допустить повтора исторических ошибок.

Подавляющее большинство населения Острова — легко управляемые, поддающиеся манипуляциям и внушению люди. Гай Гаал, сначала капрал Боевой гвардии, а в финале — дезертир, говорит о себе: «Ну, предположим, мне ты можешь и не верить, я человек маленький. Ну, а господину Ротмистру? А бригадиру?» [7, с. 325] Конечно, образ маленького человека у любого образованного читателя вызывает культурные ассоциации с Башмачкиным, Выриным, Девушкиным и т. п. Однако Гай выступает отнюдь не как боязливый человек. Он готов сражаться за Неизвестных Отцов, только в этом и проявляется его «малость»: средний человек общества «боязлив» в своей сущности, ему необязательно испытывать действительный страх перед вышестоящими — он просто беспрекословно выполняет их волю, не задумываясь, правы ли те, кто находится на другой ступени. И Гай олицетворяет всю массу таких безвольных, отважно сражающихся сами не знающих за что существ. Это не только литературная аллюзия, но и историческая — на общество конца 60-ых. Как писал Б. Н. Стругацкий в «Комментариях к пройденному» о 1068 году: «Либеральная интеллигенция дружно фрондировала, все наперебой убеждали друг друга (на кухнях), что Дубчек обязательно победит, ибо подавление

идеологического мятежа силой невозможно, не те времена на дворе» [7, с. 403].

И, конечно, аллюзией являются непосредственные рассуждения Каммерера об историческом положении Островной Империи: «Может быть, это фашистское государство? Массаракш, что такое фашизм? Агрессия, расовая теория... Гилтер... нет, Гилмер... Да-да — теория расового превосходства, массовые уничтожения, геноцид, захват мира... ложь, возведенная в принцип политики, государственная ложь — это я хорошо помню, это меня больше всего поразило. Но по-моему, здесь этого нет. Гай — фашист? И Рада? Нет, здесь другое — последствия войны, явная жестокость нравов, как следствие тяжелого положения» [7, с. 120].

Самый очевидный способ отсылок к историческим фактам — написание имени политического лидера. Однако здесь выбран иной путь: герой лишь припоминает фигуру, путает буквы, старается восстановить знания о минувшем периоде. Уже в другой главе встречаем: «Гилмер был там какой-то, отвратительный, как паук-кровосос» [7, с. 221]. Вполне возможно, что у читателя на момент прочтения уже возникла такая ассоциация с гитлеровским режимом. Но авторы будто останавливают воспринимающего, намекая на то, что нужно обратиться к другой реальности (или, если все понимали обстоятельства, указать на правоту восприятия посредством исключения второго возможного варианта). В «Комментариях к пройденному» есть подтверждение этому: «И башни-излучатели, и выродки, и Боевая Гвардия — все вставало на свои места, как патроны в обойму, все находило своего прототипа в нашей обожаемой реальности» [7, с. 400—401].

Таким образом, мы сконцентрировали внимание именно на аллюзиях: связь с «робинзонадой» и с текстами о «маленьком человеке» безусловна. Напоследок мы бы хотели отметить и музыкальную аллюзию: «Когда остальные командиры секций вышли, гуськом, в затылок друг другу, господин ротмистр некоторое время разглядывал Гаю, покачиваясь на стуле и насвистывая старинную солдатскую песню “Уймись, мамаша”». Это песня Леонида Миронова о военных буднях сына. Она появляется в следующем контексте: «Если он был весел, вся бригада знала, что господин ротмистр Чачу нынче весел, но уж если он был не в духе и насвистывал “Уймись, мамаша”» [7, с. 71]. Здесь вновь происходит наделение общих вещей субъективным содержанием: в художественном мире Стругацких песня становится иконом: слыша мелодию, все понимают, в каком состоянии находится исполнитель.

Список литературы

1. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. №6. 2012. С. 130—140.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 421 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. Москва: Прогресс, 1989. 615 с.
4. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по самоанализу / Ю. Кристева. Москва: Академический проект, 2013. 285 с.
5. Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Л.В. Чернец. Москва: Высшая школа; Академия, 1999. С. 339.
6. Литературная энциклопедия. В 11 т. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 17.04.2021).
7. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Обитаемый остров / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. Москва: АСТ, 2009. 410 с.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

*Е.Д. Базулева, студентка 4 курса,
профиль «Отечественная филология»*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к.филол.н., доцент
кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** Данная статья посвящена мифологическим образам и мифологическим подтекстам в поэзии В.С. Высоцкого. Дается определение понятий и на примере анализа текстов проводится разграничение контекстных сфер употребления на материале творчества В.С. Высоцкого.*

Ключевые слова: мифология, мифологический образ, мифологический подтекст, В.С. Высоцкий, миф, песенная поэзия.

Поэзия В.С. Высоцкого изобилует отсылками к мифологии. В статье мы остановимся на проблеме разграничения мифологических образов и мифологических подтекстов в поэзии Высоцкого.

Для начала нам потребуются определения для этих двух понятий. Обратившись к «Литературной энциклопедии» под редакцией Н.Бродского, читаем: «образ не есть предмет. Более того, задача поэзии — как раз в том, чтобы развеществовать предмет: это и есть превращение его в образ. Образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний, дает нашей внутренней жизни излиться в предмет, охватить и пережить его изнутри, как часть нашей собственной души. В образе мы переживаем изображаемое»[1]. Следовательно, образ всегда зрим и нагляден. «Структура мифологического образа построена по законам выразительности, то есть по эстетическим законам. Особенностью мифологического образа является единство слова, имени и действительности. Мифологические образы, по сути, персонажи, которые исполняют определенные роли. Субъект мифологического сознания вписывает мир вещей, событий, различные общественные явления, других людей в архетипические структуры, тем самым добиваясь того, что неизвестное и незнакомое теряет свой устрашающий отчужденный характер, «присваивается» и делается понятным, своим» [2]. Следовательно, мифологический образ зримо явлен в тексте.

Подтекст — понятие из другой сферы. «В широком понимании, подтекст — это «подспудный, неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста» [3]. Но существует иное значение данного термина, предложенное К.Тарановским. Он предложил понимать под «подтекстом» реминисценции из других авторов в исследуемом произведении, точнее говоря, воспроизведение автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов. Концепция Тарановского привела к новому пониманию «подтекста»: это «литературный фон произведения, который улавливается читателем по рассеянным в тексте намёкам и реминисценциям»[3].

Таким образом, понятие «мифологический подтекст» оказывается гораздо шире понятия «мифологический образ», образ оказывается одной из разновидностей мифологических подтекстов. Но следует заметить, что мифологический подтекст может быть прямым, то есть явно

выраженным в тексте, а может быть и косвенным, то есть скрытым на первый взгляд.

К мифологическим образам мы можем отнести образы богов или других персонажей мифа. Например, в стихотворении Высоцкого «О знаках зодиака»:

Неправда! Над нами не бездна, не мрак —
Каталог наград и возмездий.
Любуемся мы на ночной зодиак,
На вечное танго созвездий.
Глядим — запрокинули головы вверх —
В безмолвие, в тайну и в вечность —
Там трассы судеб и мгновенный наш век
Отмечены в виде невидимых вех,
Что могут хранить и беречь нас.
Горячий нектар в холода февралей,
Как сладкий елей вместо грога,
Льёт звёздную воду чудак Водолей
В бездонную пасть Козерога.
Вселенский поток и извилист, и крут,
Окрашен то ртутью, то кровью.
Но, вырвавшись мартовской мглою из пут,
Могучие Рыбы на нерест плывут
По Млечным протокам к верховью.
Декабрьский Стрелец отстрелялся вконец,
Он мается, копыя ломая,—
И может без страха резвиться Телец
На светлых урочищах мая.
Из августа изголодавшийся Лев
Глядит на Овена в апреле.
В июнь к Близнецам свои руки воздев,
Нежнейшие девы созвездия Дев
Весы превратили в качели.
Лучи световые пробились сквозь мрак,
Как нить Ариадны конкретны,
Но и Скорпион, и таинственный Рак
От нас далеки и безвредны [4].

В данной ситуации нас будут интересовать именно знаки зодиака, которые упомянуты в тексте, например, созвездие Овна. Согласно греческой мифологии, баран похитил двух детей царя, тем самым спас их

от мачехи, которая хотела их убить, но дочь упала в море, а сын выжил и принес этого барана в жертву Зевсу, который, в свою очередь, забрал его на Олимп. Созвездие Тельца связано в мифом о похищении Европы. Главную роль в нем играет Зевс, который превратился в белого быка, чтобы похитить финикийскую принцессу Европу. Созвездие Близнецов имеет и второе название, их часто связывают с царями Ромулом и Ремом, которые основали Рим. Но его история состоит в том, что их звали Диоскуры, сыновья Зевса, и их было трое, но когда один из них погиб, отце взял их на Олимп.

Три знака зодиака: Рак, Лев и Стрелец — связаны с мифами о Геракле. Так, когда он сражался с Гидрой, то его клешнями укусил рак, причинив невероятную боль. Подвиг рака не остался незамеченным и богиня Гера, которая питала ненависть к Гераклу, отблагодарила его, взяв к себе на небо. Лев — это один из подвигов Геракла, когда он расправился со львом, мешавшим жизни города Немей. Стрелец — миф, в котором Геракл убил кентавра Херона (Зевс забрал кентавра на Олимп и разрешил ему стрелять с скорпиона). Водолей — это река Нил, которая олицетворяла жизнь в Древнем Египте. Дева — это богиня плодородия Деметра. Весы — это богиня правосудия Фемида, в руках у которой весы. Скорпион связан с мифом, где богиня Артемида поссорилась с Орионом и наслала на него скорпиона, чтобы он отравил его своим ядом. Козерог — это миф о Пане. Бог спасался от чудовища Тифона и ненароком прыгнул в Нил. Выйдя из воды, Пан предстал перед ним совсем в другом обличье, стал на половину козлом, наполовину рыбой. И Рыбы — это миф о том, как Афродита и Эрос бежали от Тифона, прыгнув в реку Нил, обратились в рыб. Интересен тот факт, что нет ни одного «счастливого» мифа с хэпи эндом, в них во всем героям приходится бороться с чем-то, преодолевать препятствия.

Стихотворение написано в 1973 году, в нем имеется философское начало. Всегда есть люди, которые живут астрологией и верят каждому слову и предсказанию. Астрологи утверждают, что положение Солнца, Луны совместно с вашим знаком зодиака определяют ваш день и всю жизнь («Там трассы судеб и мгновенный наш век / Отмечены в виде невидимых вех, / Что могут хранить и беречь нас»). Читая стихотворение можно подумать, что изложение сюжета совпадает с авторской оценкой, но следует обратить внимание на последнее четверостишие («На свой зодиак человек не роптал. / Да звездам страшна ли опала? / Он эти созвездия с неба достал, / Оправил он их в драгоценный металл — / И тайна доступною стала»). Человек сам вершит свою судь-

бу и решает, как поступить ему в той или иной ситуации, нет никаких ограничений для его действий. Ему лишь нужно приложить усилия, знак зодиака, положение Солнца и т.д. это только оправдание для тех, кто бездействует или терпит крах, нужно достать созвездия и оправить их в драгоценный металл.

К мифологическим подтекстам относится, например, мотив пути. «Мотив пути реализуется с помощью пространственных образов, нередко предельных (обрыв, край, последняя черта, финишная лента, горизонт, красные флажки, натянутый канат)»[5]. Мифологический подтекст реализуется, например, в стихотворении В.Высоцкого «Я верю в нашу общую звезду»:

Я верю в нашу общую звезду,
Хотя давно за нею не следим мы, —
Наш поезд с рельс сходил на всем ходу —
Мы все же оставались невредимы.
Бил самосвал машину нашу в лоб,
Но знали мы, что ищем и обрящем,
И мы ни разу не сходили в гроб,
Где нет надежды всем в него сходящим.
Катастрофы, паденья, — но между —
Мы взлетали туда, где тепло,
Просто ты не теряла надежду,
Мне же — с верою очень везло.
Да и теперь, когда вдвоём летим,
Пускай на ненадёжных самолётах, —
Нам гасят свет и создают интим,
Нам и мотор поёт на низких нотах.
Бывали «ТУ» и «ИЛы», «ЯКи», «АН», —
Я верил, что в Париже, в Барнауле —
Мы сядем, — если ж рухнем в океан —
Двоих не съест и голубой акуле!
Все мы смертны — и люди смеются:
Не дождутся и вас города!
Я же знал: все кругом разобьются,
Мы ж с тобой — ни за что никогда!
Мне кажется такое по плечу —
Что смертным не под силу столько прыти:
Что на лету тебя я подхвачу —
И вместе мы спланируем в Таити.

И если заболит кто из нас
Какой-нибудь болезнью смертельной —
Она уйдёт, — хоть искрами из глаз,
Хоть стонами и рвотою похмельной.
Пусть в районе Мэзона-Лаффита
Упадёт злополучный «Скайлаб»
И судьба всех обманет — финита, —
Нас она обмануть не смогла б! [6]

На первый взгляд, это стихотворение о любви, огромной, всепоглощающей. Это доказывает первая строка («Я верю в нашу общую звезду»). Если обратиться к народным преданиям, которые рассказывают нам о звездах, то выясняется: они гласят, что у каждого человека есть своя звезда, которая появляется при его рождении, и гаснет в момент смерти. Тогда получается, что звёзды — это люди, живущие каждый своей жизнью. Каждому важно, чтобы светила именно его звезда.

Но с первой строки утверждается, что у двух людей, которые проживают каждый свою жизнь, есть одна общая звезда. Любовь объединила их настолько, что судьба теперь у них одна, и жизнь, и смерть. Если заглянуть глубже, в архаическую мифологию, то окажется, что звёзды (созвездия) описаны как предметы, попавшие на небо или принадлежащие верхнему миру. Один из полюсов полярной противоположности «Земля- Небеса». Она коренится в психике человека, чьи ноги опускаются в «прах земной», он «поднимает свою голову к звёздам» и ощущает грязь земли. Он не может от неё освободиться, как «земной остаток для несения мук», из которого он желал бы выбраться наверх, к звёздам, стать их частью. В древности звёзды воспринимались как разумные существа, оказывающие постоянное влияние на наш мир. Из этого следует, что всё, происходящее с ними, — заслуга «общей звезды», которая постоянно оказывает влияние на события, а герои же списывают это на надежду и веру («Просто ты не теряла надежду, / Мне же — с верою очень везло»). Думают, что только судьба (разлучница) может играть с ними и их жизнями, а точнее жизнью, так как они единое целое («И судьба всех обманет — финита, — / Нас она обмануть не смогла б!»). Но это далеко не так, ведь за ними стоит нечто большее, божество, которое благоволит им.

Таким образом, два стихотворения В.Высоцкого позволяют сделать вывод о том, понятие «мифологический подтекст» в поэзии намного шире понятия «мифологический образ». Мифологический подтекст включает в себя и символ, и деталь.

Список литературы

1. Бродский Н.Л. Образ // Словарь литературных терминов: в 2-х томах. М.; Л.: Издательство Л.Д.Френкель, 1925. С. 517—520.
2. Воеводина Л.Н. Структура мифологического образа и социальная драматургия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. №1. С. 50—55.
3. Литвинов Р. «Мифологический подтекст у Цветаевой». [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2010/02/07/622#:~:text=В%20широком%20понимании%2C%20подтекст%20,данного%20термина%2C%20предложенное%20Кириллом%20Тарановским> (дата обращения 28.04.2021).
4. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в одном томе. [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=210033&p=19> (дата обращения 28.04.2021).
5. Стоянов, В. В. Мифологические образы и мотивы в поэзии В.С.Высоцкого (традиции и новаторство) / В. В. Стоянов. Текст : непосредственный // Филология и лингвистика: проблемы и перспективы : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, июнь 2011 г.). Челябинск : Два комсомольца, 2011. С. 52-55. [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/24/614/> (дата обращения: 13.04.2021).
6. Высоцкий В.С. Собрание сочинений в одном томе. [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=210033&p=19> (дата обращения 28.04.2021).

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Т. ШАЛАМОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «КОЛЫМСКИЕ РАССКАЗЫ»)**

*Д.В. Белов, студент 2 курса,
специальность «Литературное
творчество».*

Научный руководитель:

*П.С. Громова, к. филол. наук, доцент
кафедры филологических основ
издательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: *В данной статье рассматриваются библейские мотивы в творчестве В.Т. Шаламова (на примере рассказов «Необращён-*

ный», «Город на горе», «Крест» и «Апостол Павел»), а также роль религии в произведениях автора.

Ключевые слова: В.Т. Шаламов, мотив, христианство, Библия, символ, образ, распятие, Голгофа.

Прежде чем рассказывать о библейских мотивах в творчестве В.Т. Шаламова, стоит дать определение понятию «мотив». Данное понятие у разных исследователей определяется по-разному. В этой статье мы будем пользоваться определением В.Е. Хализева, поскольку оно является понятным и ёмким: «Мотив — это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [1, с. 280].

Как известно, христианство повлияло на русскую и европейскую культуру невероятно сильно, многие библейские сюжеты и мотивы стали частью культурного кода, и иногда мы даже не осознаём, что тот или иной мотив является библейским. Пожалуй, наиболее ярко библейские символы и мотивы проявляются в творчестве Ф.М. Достоевского. Они обнаруживаются в каждом его произведении, начиная с хрестоматийного мотива воскресения Лазаря в романе «Преступление и наказание» и заканчивая столь же очевидным мотивом бесовства в романе «Бесы». То же самое можно сказать и о других писателях русской классической литературы, однако, когда мы подходим к литературе советской, то можем удивиться тому, что в эпоху, когда научный атеизм навязывался государством, многие авторы обращались к образам, взятым из Евангелия. Связано это было с протестом против атеистического диктата, как, например, в прозе писателей-деревенщиков в 60—80-е годы [2].

Проза Варлама Шаламова переполнена библейскими мотивами, это выдаёт глубокое знание автором евангельского текста. Это не удивительно, поскольку отец писателя Тихон Николаевич Шаламов был священником, притом священником довольно необычным. Он относился к раскольническому течению внутри церкви, вошедшему в историю как «обновленчество». Отсюда и довольно странное имя писателя: изначально его называли Варлаам, однако младшему Шаламову это имя очень не нравилось, да и с ним могли возникнуть проблемы в молодом атеистическом государстве, поэтому во время получения профсоюзного билета он просто вычеркнул одну букву «а». [3, с. 9—12] Из этого можно сделать вывод, что Шаламов в молодости тяготился своим происхождением, да и религиозным человеком никогда не был, хотя христианству и христианам относился уважительно.

Итак, теперь ясно, откуда писатель хорошо знает Евангелие. Удивительно, но настолько благодатная тема рассмотрена совсем не так глубоко, как, например, параллели в творчестве Шаламова и Достоевского. Библейским мотивам посвящено немного работ, в которых библейские мотивы рассматриваются на примере рассказа «Прокуратор Иудеи». Однако, нельзя не отметить статью «Мотив чуда в цикле В. Шаламова «Воскрешение лиственницы» Л. С. Стариковой, опубликованную в журнале «Вестник КемГУ» в 2013 г. [4]. Автор в качестве материала использует рассказы «Тропа», «Графит», «Экзамен», «Укрощая огонь», «Воскрешение лиственницы» из цикла «Воскрешение лиственницы». Вместе с тем необходимо показать не один только библейский мотив чуда, но и другие мотивы, используя в качестве материала рассказы из разных сборников.

Начнем с довольно известного библейского мотива — спасения и духовного перерождения, который появляется в рассказе «Необращённый» (сборник «Левый берег»), где он не совсем очевиден и для его понимания приходится обратиться к языку символов. Как известно, крест является символом не только страданий, но и спасения, символом особой миссии. Однако вместо креста главный герой рассказа носит на шее стетоскоп, который заменяет ему распятие. «Стетоскоп этот — символ и знак возвращения моего к жизни, обещание свободы, обещание воли, сбывшееся обещание» [5, с. 215]. При этом автор сталкивает два мира: светский мир главного героя, для которого священной книгой является сборник стихов Блока, и мир религиозный, выраженный в образе другого персонажа (Нины Семёновны), для которой священной книгой является Евангелие. В рассказе главный герой, получая после окончания фельдшерских курсов стетоскоп, принимает символическое крещение, обретая тем самым новую жизнь и спасение.

Другой очевидно библейский мотив — мотив Голгофы — имеется в рассказе «Город на горе» из уже упоминавшегося сборника «Воскрешение лиственницы». В рассказе описан лагерь на горе, на которую заключённые, изнеможённые голодом и тяжёлым трудом, должны были взбираться, как на Голгофу (в Библии слово «Голгофа» переведено как «лобное место»). Они терпят страдания и унижения от лагерной охраны и начальства. Кроме этого, довольно любопытно, что в рассказе описаны приехавшие в этот лагерь коллаборационисты, осужденные за предательство Родины, то есть за преступление. Смысл этого эпизода приобретает большую ясность, если вспомнить, что само Евангелие

сообщает: Голгофа была не только местом казни Иисуса Христа, но и, кроме него, там казнили преступников, совершивших вполне обычные преступления.

Следующий важный мотив — слепота. «Физическая слепота представлена в Библии как символ человеческого несчастья» [6]. В таком виде этот мотив встречается в рассказе «Крест» (сборник «Артист лопаты»). Главный герой рассказа — священник, ослепший после гибели сына и разочаровавшийся в вере. Однако в данном случае Шаламов переосмыслил мотив, ведь главный герой не исцеляется от своего недуга, подобно слепым из Евангелия от Матфея (9:27) или слепорожденному из Евангелия от Иоанна (9:1—38). Возможно, всё дело в том, что этот персонаж окончательно разочаровывается в вере, на что указывает эпизод, где он собственноручно разрубает на части свой золотой крест для того, чтобы затем продать его по частям [3, с. 412]. В данном случае мы можем видеть очень любопытное переосмысление Шаламовым библейских мотивов.

Подобную переработку мотивов можно наблюдать и в других рассказах Шаламова. Например, мотив блудного сына в рассказе «Апостол Павел» (из сборника «Колымские рассказы»). Данный мотив выражен в эпизоде, где дочь центрального персонажа рассказа протестантского пастора Адама Фризоргера отрекается от своего отца. Мы видим расставание с отцом, отрыв от семьи, однако не видим счастливого воссоединения в конце, более того, сам отец так и не узнает, что дочь его отеклась от него, ведь письмо, в котором она об этом пишет, было уничтожено [3, с. 49—50].

Мы рассмотрели, на наш взгляд, самые показательные примеры использования библейских мотивов в творчестве Шаламова, однако это далеко не всё, и даже не половина, ведь в одной статье практически невозможно разобрать подробно все мотивы, которые можно найти в его рассказах. Страшные события современности, которым посвящён цикл «Колымские рассказы», располагали к сопоставлению истории 20-го века и евангельских сюжетов, которые давали надежду на то, что ад земной не будет вечным.

Список литературы

1. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
2. Козина Т.Н. Библейские мотивы в русской прозе 1960—1980-х годов // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. 2011, № 23. С. 169—174.

3. Шаламов / Валерий Есипов. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2019. 346[6] с.: ил.
4. Старикова Л.С. «Мотив чуда в цикле В. Шаламова “Воскрешение лиственницы”» // Вестник КемГУ. 2013, №4 (56). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-chuda-v-tsikle-v-shalamova-voskreshenie-listvennitsy> (дата обращения: 13.05.2021).
5. Колымские рассказы / Варлам Шаламов. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 992 с.
6. Словарь библейских образов / Ред. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов. СПб: Библия для всех, 2005 г. 1423 с.

ТЕМА ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВОРОБЬЁВА

Ю.А. Беляева, студентка 2 курса, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель:

П.С. Громова, к. филол. наук, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *в статье рассматриваются характерные особенности изображения войны в творчестве К. Воробьёва на примере повестей «Это мы, Господи!», «Крик» и «Убиты под Москвой».*

Ключевые слова: *К. Воробьёв, «лейтенантская проза», повесть, Великая Отечественная война, изображение войны в литературе, литературная критика.*

Константин Воробьёв — русский советский писатель, ярчайший представитель «лейтенантской прозы». В основу его творчества легла собственная трагическая судьба. Воробьёв участвовал в обороне Москвы, будучи двадцатидвухлетним курсантом, и три года провёл в немецком плену.

В повести «Это мы, Господи!» главный герой — младший лейтенант Сергей Костров — повторяет судьбу писателя и в первый же год войны попадает в немецкий плен. Трудно не согласиться с писателем-

фронтовиком В. Кондратьевым, по мнению которого «повесть эта не только явление литературы, она — явление силы человеческого духа, потому как... писалась, как исполнение священного долга солдата, бойца, обязанного рассказать о том, что знает, что вынес из кошмара плена...» [2, с. 2]. Ведь написана повесть за тридцать дней в подполье, когда писатель в числе участников партизанского отряда, состоящего из бывших военнопленных, скрывался от немецко-фашистских захватчиков на чердаке дома в Шяуляе.

В повести «Это мы, Господи!» Воробьёв в мельчайших подробностях поделился с читателем ужасами фашистских концентрационных лагерей. Сюжет не затрагивает кровавых сражений, но, тем не менее, «это была какая-то вакханалия жестокости, какая-то адская фантазмагория, совершаемая нелюдьями, которым застила всё кровавая пелена — и зрение, и совесть, и душу, и всё человеческое», — как пишет об атмосфере плена в повести В. Кондратьев [2, с. 3].

Война, в привычном понимании этого слова, война, оглушающая взрывами бомб, грохотом танков, находится за пределами основного содержания произведения, но вместе с тем война как тема раскрывается в повести сполна. Главный герой произведения находится в состоянии постоянного сопротивления плену, постоянной борьбы с самим собой, с надзирателями в лице немецко-фашистских захватчиков. Писатель не скупится на пугающие, порой натуралистические подробности, наглядно демонстрирующие не жизнь, а выживание в лагере.

В другой повести «Крик» Воробьёв изображает трогательную пору молодости, омрачённую войной. В начале произведения герой поддаётся желаниям мирной жизни — влюбляется в кладовщицу. Война в повести «Крик» служит отправной точкой для начала этапа взросления главного героя, вынуждает его навсегда распрощаться с юношеской непосредственностью, верой в победу добра над злом.

Разрываются вражеские снаряды, стучат о землю лопаты, гремят лопастями немецкие самолёты. Сергей Воронов — главный герой повести — впервые сталкивается с войной лицом к лицу. До этого он не видел раненых, не терял близких. Война дарит герою первую любовь, но тут же забирает её. Война заставляет сердце Сергея онеметь. Война отправляет Сергея в концентрационный лагерь, где он впервые воочию видит смерть — «поленницу» мёртвых тел, которые в прошлом были такими же простыми солдатами, как и он.

Но есть в творческой галерее Воробьёва произведение, фактически поставившее крест на карьере писателя. Повесть «Убиты под Москвой»,

написанная в 1963 году, вызвала мощнейший резонанс в кругу читателей и критиков. На Воробьёва обрушился шквал советской критики. Писателя неустанно обвиняли пацифизме и отсутствии патриотического чувства. Советский критик-сталинист Н.В. Лесючевский называл повесть «Убиты под Москвой» «клеветнической вещью» [3, с. 137].

В повести «Убиты под Москвой» Воробьёв пишет о судьбе кремлёвских курсантов, отправленных на верную смерть — на боевое охранение Отдельного курсантского полка МКПУ им. Верховного Совета РСФСР. В подчинении подполковника оказывается элитное подкрепление в лице 240 человек ростом 183 сантиметра под руководством капитана роты Рюмина. Рота вооружена СВТ, бутылками с бензином и гранатами. На прошение Рюмина предоставить роте дополнительное вооружение подполковник отвечает, что ничего не может предоставить, «кроме патронов и кухни».

Произведение изобилует жестокими, реалистичными сценами описания боёв, демонстрирующими жестокость, беспощадность фронтовой жизни. Активно используются автором кинематографические приёмы описания. Писатель чередует планы и ракурсы изображения, показывая крупным планом наиболее трагические эпизоды, в которых автор задаётся вопросом о смысле жизни, сущности бытия (например, ночной бой, во время которого курсанты были вынуждены совершить свои первые убийства).

Константин Воробьёв наполняет повесть образными деталями, которые не только подчеркивают юность, в какой-то степени наивность, доверчивость курсантов, но и придают особую эмоциональность тексту, способствуют возникновению сочувствия по отношению к персонажам. Герои по-детски радуются, когда им удаётся избежать бомбардировки, залиристо хохочут, вспоминая курсантские будни, пародируют характерную манеру говорить преподавателя-украинца, мимикой и жестами копируют движения и походку чудаковатого майора. Главный герой — лейтенант Алексей Ястребов — сохраняет в себе ребёнка до самого конца. Пережив чудовищные испытания войной, раненый, он испытывает «ребяческую обиду, что никто не видел, как он сжег танк».

Все эти психологические детали и подробности подчёркивают авторскую мысль: кремлёвские курсанты юны, их разум всё ещё находится во власти детской непосредственности. Их, фактически детей, отправили на войну, которая если не убьёт их, то искалечит душу, окажет непоправимое в будущем влияние на психику.

Война в повестях Воробьёва изображается глазами очевидца. Писатель не ставит перед собой задачу обличить власть, внушить читателю новую идеологию, умоляющую советскую. На материале впечатлений, полученных на фронте, он пытается ответить, прежде всего, самому себе, на вопросы: «Что происходит с людьми, простыми солдатами и генералами, увешанными орденами, на фронте? Что толкает человека на чудовищные по своей природе поступки по отношению не только к врагу, но и по отношению к соотечественнику? Что происходит за закрытыми дверьми немецких барачков? Как погибают люди?».

Война в повестях Воробьёва — уродливая маска смерти, поэтому он отказывается от героизации участников боёв. Однако его произведения лишены пацифизма. Писатель изображает войну так, как видел и чувствовал её сам, ярко, эмоционально делится фронтовым опытом с читателем, но не навязывает его.

Список литературы

1. Воробьёв К.Д. Убиты под Москвой: Повести. Рассказы / К.Д. Воробьёв; Худож. Б.А. Алимов. М.: Современник, 2000. 287 с.
2. Кондратьев В. О Константине Воробьёве // Воробьёв К.Д. Это мы, Господи!.. Вот пришёл великан... М.: Кн. палата, 1988.
3. Петелин В.В. Мой XX век: счастье быть самим собой. [Текст] / В.В. Петелин. М.: Центрполиграф, 2009. 384 с.

АЛЛЕГОРИЯ В СТИХОТВОРНОЙ ПРИТЧЕ ЗИНАИДЫ ГИППИУС «МУДРОСТЬ»

*Я.А. Белякова, студентка 2 курса,
профиль «Отечественная филология».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: в данной статье рассматривается такое средство выразительности как аллегория в стихотворной притче Зинаиды Гиппиус «Мудрость». Нами рассмотрен наиболее яркий аллегорический образ — мудрость как непосильная ноша. Также мы попытались

доказать жанровую отнесенность стихотворения. проанализировать «бесовские» образы в произведении.

Ключевые слова: *Зинаида Гиппиус, стихотворение-притча, мудрость, аллегория, непосильная ноша, аллегорический образ, поэзия XX века.*

Поэзия серебряного века в сознании читателей обычно ассоциируется с символистской сложностью, метафорической двусмысленностью. Однако в сегодняшнем докладе речь пойдет об аллегории. Аллегория будет пониматься нами как основа притч, сказок и басен. Иносказание, как выражение чего-либо отвлеченного, мысли или идеи в конкретном образе.

Стихотворение «Мудрость» написано Зинаидой Гиппиус в 1908 году. В принципе, ее лирика изучена не так широко, как бы хотелось, наиболее известными исследователями ее творчества являются Е.А. Осьмина, И.Б. Кондрашина, Н.Я. Абрамович, И.Балуев, которые в основном изучали систему образов в поэзии Гиппиус. События 1905 стали отчасти переломными в жизни и творчестве поэтессы. Если до революции социально-политические вопросы находились практически вне сферы её интересов, то расстрел 9 января (расстрел рабочих, идущих к царю с петицией) явился для неё потрясением. После этого «гражданские мотивы» стали в творчестве Гиппиус доминирующими. Возможно, это обстоятельство объясняет появление стихотворения «Мудрость»:

Сошлись чертовки на перекрестке,
На перекрестке трех дорог
Сошлись к полночи, и месяц жесткий
Висел вверху, кривя свой рог.

Ну, как добыча? Сюда, сестрицы!
Мешки тугие, — вот прорвет!
С единой бровью и с ликом птицы, —
Выходит старшая вперед.

И запищала, заговорила,
Разинув клюв и супя бровь:
«Да что ж, не плохо! Ведь я стащила
У двух любовников — любовь.

Сидят, целуясь.. А я, украдкой,
Как подкачусь, да сразу — хватъ!

Небось, друг друга теперь не сладко
Им обнимать да целовать!

А вы, сестрица?» — «Я знаю меру,
Мне лишь была б полна сума
Я у пророка украла веру, —
И он тотчас сошел с ума.

Он этой верой махал, как флагом,
Кричал, кричал... Постой же, друг!
К нему подкралась я тихим шагом —
Да флаг и вышибла из рук!»

Хочочет третья: «Вот это средство!
И мой денечек не был плох:
Я у ребенка украла детство,
Он сразу сник. Потом издох».

Смеясь, к четвертой пристали: ну же,
А ты явилась с чем, скажи?
Мешки тугие, всех наших туже...
Скорей веревку развяжи!

Чертовка мнется, чертовке стыдно...
Сама худая, без лица
«Хоть я безлика, а все ж обидно:
Я обокрала — мудреца.

Жирна добыча, да в жире ль дело!
Я с мудрецом сошлась на грех.
Едва я мудрость стащить успела,-
Он тотчас стал счастливей всех!

Смеется, пляшет... Ну, словом, худо.
Назад давала — не берет.
«Спасибо, ладно! И вон отсюда!»
Пришлось уйти... Еще убьет!

Конца не вижу я испытанью!
Мешок тяжел, битком набит!

Куда деваться мне с этой дрянью?
Хотела выпустить — сидит».

Чертовки взвыли: наворожила!
Не людям быть счастливей нас!
Вот угодила, хоть и без рыла!
Тащи назад! Тащи сейчас!

«Несите сами! Я понесла бы,
Да если люди не берут!»
И разодрались четыре бабы:
Сестру безликую дерут.

Смеялся месяц... И от соблазна
Сокрыл за тучи острый рог.
Дрались... А мудрость лежала праздно
На перекрёстке трех дорог.

Сюжетная линия произведения — четыре чертовки, собравшись на перекрестке трех дорог, обсуждают украденные ими трофеи. Первая из чертовок достает из своего мешка Любовь, «стащенную» у людей. Следующая украла веру у пророка, потеряв которую, тот сошел с ума. Далее идет украденное у ребенка детство. В каждом из этих моментов можно найти аллегорические черты, но наиболее значим для нас последний

Четвертая чертовка, «сойдясь с мудрецом», вместо кражи и причинения боли, наоборот, подарила ему свободу и облегчение. Самый сильный из аллегорических образов — неподъемный мешок, в котором «сидит» Мудрость. Интересно здесь описание самого трофея, так как оно является сильным противопоставлением предыдущим трем (в нем заключено кульминационное противопоставление даров), приносящим страдания обществу: «Конца не вижу я испытанью! / Мешок тяжел, битком набит! / Куда деваться мне с этой дрянью? / Хотела выпустить - сидит!». У Гиппиус Мудрость — самая непосильная ноша, тяжелый жизненный опыт, позволяющий понимать многие вещи путем постоянного анализа и рефлексии. Однако, как иронично подмечает автор, чем меньше понимания, разума и мудрости, тем счастливее живет человек, что противоестественно, и «не людям быть счастливей».

По жанру это стихотворение ближе всего к притче — короткому назидательному сюжету в иносказательной форме, который заключает в

себе нравственное поучение (мораль). Обычно притча бывает прозаической (например, библейские притчи), но в поэзии XX века она становится полноправным стихотворным жанром [2].

Во-первых, особенное понимание Гиппиус мудрости как таковой. В притчах обычно «побеждает» тот, кто находит мудрое решение. Этот «счастливчик» становится уважаемым, ценным и наиболее приспособленным к жизни. Однако в нашем стихотворении через аллегорию «непосильной ноши» мудрость превращается в тяжкий груз, крест, нести который очень тяжело. Избавление от мудрости и для человека, и для общества в целом становится освобождением от страдания. Назидательный финал притчи состоит в том, чтобы человек смог избавиться от мудрости. В этом и заключается горькая ирония лирического субъекта (авторского «Я»).

Во-вторых, это «мотив бесовства», реализованный в образах «четырех чертовок». В целом этот мотив характерен для творчества З.Гиппиус. Современники ее называли «сатанессой», «реальной ведьмой», «декадентской мадонной» за оригинальную внешность, острый язык и смелость. Сама Гиппиус также не раз декларировала слияние с дьявольским началом:

Мне с дьяволенком сладко-скучно...
Дитя, старик, — не все ль равно?
Такой смешной он, мягкий, хлипкий,
Как разлагающийся гриб.
Такой он цепкий, сладкий, липкий,
Все липнул, липнул — и прилип.
И оба стали мы — едины.
Уж я не с ним — я в нем, я в нем!
Я сам в ненастье пахну псиной
И шерсть лижу перед огнем...

Так, Е.Б. Мунтян в статье «Воплощение «дьявольского» в пьесе З.Н. Гиппиус «Нет и да»» не только говорит о «дьявольских» образах в творчестве поэта, но и акцентирует внимание на связи у Гиппиус дьявольского и пошлого [3].

Для нас это важно, т.к. четыре чертовки в стихотворении «Мудрость» — это «четыре бабы», разодравшиеся из-за добычи. Получается, что образ чертовок — аллегория на «разлагателей общества». Даже само слово «бабы» подразумевает под собой некий низкий, максимально опóшленный образ. (Образ фольклорных существ снижается до бытовых распрей.)

Таким образом, в нашем случае самый сильный аллегорический образ — «дрянь-мудрость», обрекающая человечество на страдание. Именно через него с дополнением «чертовок-баб» Гиппиус вводит ироническую мораль: без мудрости нет страданий, но потеря разумности влечет за собой моральное опрошение общества. Определение жанровой особенности стихотворения как притчи (наличие морали) позволяет говорить о возможности и необходимости присутствия такого средства выразительности, как аллегория (образы Мудрости и чертовок-баб).

Список литературы

1. Поэзия Серебряного века: сборник. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2012. 304 с.
2. Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М: Интелвак 2001. 1600 с. [Электронный ресурс] URL: <https://11klasov.com/8080-literaturnaja-jenciklopedija-terminov-i-ponjatij-gl-redaktor-nicoljukin-an.html> Дата обращения: 17.04.2021.
3. Мунтян Е.Б. Воплощение «дьявольского» в пьесе З.Н.Гиппиус «Нет и да». [Электронный ресурс]URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190314-voploshenie-dyavolskogo-v-pese-z-n-gippius-net-i-da> (дата обращения: 17.04.2021).

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Н. ТРОЕПОЛЬСКОГО

*Р.С. Воробьев, студент 2 курса,
специальность «Литературное
творчество».*

Научный руководитель:

*П.С. Громова, к. филол. наук, доцент
кафедры филологических основ
издательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: в данной статье рассматриваются произведения Г.Н. Троепольского, в которых так или иначе показаны взаимоотношения природы и человека.

Ключевые слова: Г.Н. Троепольский, литературные связи, проблематика, природа в литературе, человек и природа.

Творчество Г.Н. Троепольского охватывает много тем и проблем: взаимоотношения людей, война, последствия революции, человеческие пороки и т.д. Но все же наиболее значимой и часто встречающейся проблемой в работах автора является проблема взаимоотношений природы и человека. Проблема эта встречается в таких произведениях писателя, как киносценарий «Земля и люди» (1955), роман «Чернозем» (1972), повести «Кандидат наук» (1963), «В камышах» (1963) и «Белый Бим Черное ухо» (1971), публицистический очерк «О реках, почвах и прочем» (1963), пьеса «Постояльцы» (1971), а также почти во всех рассказах автора, в первую очередь — в рассказах сборника «Из записок агронома» (1953), первой опубликованной работе автора. Данную проблему Гавриил Николаевич рассматривал не как сторонний наблюдатель, а как действующее лицо в этих взаимоотношениях: автор немалую часть жизни проработал в агропромышленном комплексе в родной Воронежской области и ближайших регионах.

Особое внимание Троепольский уделял тому, какой вред люди, плохо разбирающиеся в собственной профессии, способны нанести окружающей их природе. Так как автор был в первую очередь писателем-сатириком, он умело насмехался над такими людьми в своих произведениях, но, безусловно, не без осознания того, что нужно не столько смеяться над глупыми решениями чиновников, сколько стараться изменить ситуацию. Побед в реальности у Гавриила Николаевича было мало: соперники его были высокопоставленными людьми, компанейскими по отношению к таким же, как и они, с серьезными, что называется, связями, подлые, как Карп Степаныч из повести «Кандидат наук», хитрые, как Гришка Хват из одноименного рассказа. Однако и побед много у главных героев его произведений, которые, безусловно, наделены чертами характера автора и являются носителями его мировоззрения.

Так, в сборнике «Из записок агронома» и в киносценарии, написанном по нему, «Земля и люди» агроном Шуруп совместно с жителями колхоза «Новая жизнь», «чувствующими» родную почву, борется с председателем-консерватором Самоваровым, которому даны строгие рекомендации и четкий план действий. Шуруп понимает, что если посадить пшеницу так, как решил Самоваров, урожай будет плохим, а самой почве может быть нанесен немалый ущерб. Конечно, все это выливается в неравную войну, в которой Самоваров (не без помощи Хвата и Дубина) действует подлым образом, а Шуруп доказывает собственные доводы делом [1, т. 1, с. 89—101].

Совсем с другого ракурса на данную проблему автор выходит в своем рассказе «У Крутого Яра». Рядом с колхозом появляются волки, которые, как грамотно рассуждает главный герой, впоследствии будут похищать овец для того, чтобы прокормить себя и своих детенышей. Главному герою приходится выследить и убить самца и самку, чтобы обезопасить животину. Детенышей он оставляет в живых и забирает в колхоз, однако кто знает, как рано в тех проснутся основные инстинкты... В данном рассказе автор ставит не только перед главным героем, но и перед читателями нелегкий вопрос: «Стоит ли жизнь одних живых созданий гибели других?» На самом деле, данный рассказ представляется особенно грустным, когда осознаешь, что спасенных овец все равно рано или поздно поведут на убой и что волчатам никто больше не вернет родителей. Но также мы, как и главный герой, понимаем, что, оставив в живых волков, колхоз обречет себя на серьезные проблемы, ведь волчье семейство продолжило бы расти.

В публицистическом очерке «О реках, почвах и прочем» [1, т. 3, с. 387—459] автор не использует ни единой шутки. Он серьезен и, соответственно, с полной серьезностью пишет о гибели рек в Воронежской области (и не только), что происходит из-за откровенно глупых решений агрономов, геологов и прочих руководителей подобных проектов, которые к слову «профессионализм» не имеют никакого, даже самого далекого отношения. Автор пишет в начале, что в очерке будет много научных терминов и, что называется, весь он будет состоять из «прозы жизни», так что если ты, дорогой читатель, не готов к таковому, просто закрой книгу... В конце автор поясняет, что написание данного очерка в первую очередь необходимо было ему самому. Из очерка мы узнаем, что ведущие геологи и агрономы даже не знакомы с книгами именитых ученых их направлений деятельности, что, несомненно, говорит о низкой квалификации таких специалистов. Специалисты эти постоянно куда-то спешат, хотя ничем и не заняты, не приходят даже на собрание, дату которого выбрали, а те, которые приходят, не выслушивают Гавриила Николаевича и пишут «филькину грамоту» о том, что проблем никаких нет и что люди, видящие весь творящийся беспредел, просто болтуны.

Автору жалко рек, жалко людей, жизнь которых с этими реками связана, жалко биосистему. Он описывает образовавшиеся болота, пишет о том, что из-за гибели некоторых рек связанные с ними колхозы попросту закрылись, и о том, как приятно было в тех местах ловить с друзьями рыбу, и добавляет, что теперь там даже проплыть на лодке невозможно — настолько реки обмелели.

В повести «Кандидат наук» встречается частый образ его произведений — ничего не понимающий в собственной профессии и в возложенных на него обязанностях руководитель. Таким предстает Карп Степаныч, который, будучи «кандидатом наук», не способен объяснить сотруднику своего отдела (кстати, тоже далекому от собственной профессии), что такое крупа... Он вспоминает крупы гречневую, манную и перловую. А когда надоедливый сотрудник спрашивает про каждую из них в отдельности, выдает что-то бессвязное. Работы этого «кандидата» в основном касаются того, чем можно заменить овес в плане корма для лошадей... Варианты, кстати, забавные. Но есть и подобные: «Микроскопические исследования яичников домашней кошки в связи с проблемой животноводства и обновления породистости рогатого скота» [1, т. 1, с. 490]. Но самое интересное — предпоследняя глава повести, в которой Карп Степаныч, будучи уже безработным, получает предложение от одного колхоза о том, чтобы прочесть лекцию на ближайшем собрании. По окончании занудной лекции один рабочий колхоза задает вопрос: «А сколько у козы должно быть верхних зубов? У моей два всего...» [1, т. 1, с. 496]. И Карп Степаныч, раскрасневшись, вспотев, отвечает, что... девять. И над ним все смеются, ведь верхних зубов у коз нет.

Такие, как Карп Степаныч, не способны работать в сельском хозяйстве. Пожалуй, такие могут лишь навредить окружающему их миру, потому как не знают даже общеизвестных природных процессов и законов. Карп Степаныч и подобные ему преследуют только личные цели [2], как это показано в повести: они заботятся о собственном положении, стремятся вызвать уважение лишь у таких же, как и они, работают не для людей и — уж тем более — не с целью сохранить предоставленные им природные ресурсы. Это Гришка Хват (вор и собственник); это Прохор Самоваров («У меня есть план!»); это Плакун из повести «В камышах», который пристреливает беременную утку потому лишь, что так пожелал; это тетка, серый дядька и Клим из повести «Белый Бим Черное ухо», из-за которых бедный Бим немало страдает, а в конце так и вовсе погибает. Это люди-паразиты, которых в любые времена и в любом государстве было, есть и будет предостаточно.

Список литературы

1. Троепольский Г. Собрание сочинений в трех томах / Г. Троепольский. М.: Современник. 1987.
2. Гамов Н. Мудрость природы и человека / Н. Гамов // Воронежская неделя. 2002.

**СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ЭПОПЕЕ
С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО
«СЕВАСТОПОЛЬСКАЯ СТРАДА»**

Е.Е. Воронцова, аспирант III курса, специальность 10.01.01. — Русская литература.

Научный руководитель:

С.Ю. Николаева, д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *в статье характеризуется система персонажей эпопеи «Севастопольская страда», а также выявляются авторские особенности изображения исторической личности в произведении.*

Ключевые слова: *система персонажей, историческая личность, поэтика, Николай I, В.А. Корнилов, П.С. Нахимов, Даша Севастопольская, матрос Кошка, Луи-Наполеон*

В основу батального художественного полотна «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского, по словам литературоведа П.С. Петрова, было положено несколько глобальных идей. Одну писательскую идею исследователь связывает с писательской критикой феодально-крепостнического строя в России, который изжил себя и не соответствовал задачам развития страны на данном историческом этапе.

У Сергеева-Ценского эта идея подтверждается описанием событий с первых страниц эпопеи. Главнокомандующий русскими войсками князь Меншиков абсолютно не был осведомлён о планах противника, у него отсутствовала какая-либо стратегическая концепция ведения войны. Удивление у союзников вызывало и предоставление им полной свободы для выбора высадки на Крымской побережье. Другая идея была связана с образами защитников Севастополя — В.А. Корниловым, П.С. Нахимовым, семьёй отставного морского офицера Зарубина, она заключалась в признании общенародного характера обороны города и раскрывалась писателем в эпопее постепенно [1, с. 249, 250].

Таким образом, эти темы разворачиваются в эпопее, переплетаясь друг с другом, определяя систему образов повествования и её композицию. Поскольку эпопея «Севастопольская страда» посвящена геро-

ической обороне Севастополя в период Крымской войны (1853—1856) и является историческим событием, то основная масса персонажей, изображенных в эпопее — это реальные исторические лица. В связи с этим Сергеев-Ценский писал: «<...> во всей огромной эпопее почти совсем нет так называемых частных лиц — все исторические, то есть попадавшие мне в мемуарах о том времени. Моя задача художника слова состояла в том, чтобы их имени сделать образ» [2, с. 262].

Получить представление об общем количестве персонажей, введенных в эпопею, мы можем по «Блокноту с набросками и заметками к эпопее», в котором есть запись, где перечислены действующие лица четвертой части эпопее (эпопея состоит из девяти частей). Список состоит из шестидесяти имён и фамилий, среди них перечислены Николай, Наполеон, Виктория, Пальмерстон, Нессельроде, Меншиков, Панаев, Кирьяков, Истомин, Зарубин, Зарубина, Витя, Варя, Оля, десять сестёр милосердия, великая княгиня Елена Павловна, Пирогов, Хлапонин, Хлапонина, Раглан, Бирюлев, Кошка, Шевченко, Болотников, Остен-Сакен, Васильчиков, Ден, Нахимов и другие [3, с. 25]. В этом списке перечисленных персонажей практически все — исторические лица, кроме членов семьи Зарубиных (Варя и Витя) и Хлапонинных.

Всех героев эпопее «Севастопольская страда» можно разделить на несколько больших групп. Первая группа — это защитники Севастополя от простого матроса до вице-адмирала; вторая группа — это русский император и его ставленники в Крыму; третья группа — интервенты. В каждой группе писатель вывел на страницах эпопее десятки персонажей.

«Открывает» эпопею глава «Бал». Бал проходил в состоянии тревоги и ожиданий жителями Севастополя высадки союзных войск западных держав на Крымское побережье. Сергеев-Ценский в данном эпизоде знакомит читателя со знаковыми героями эпопее.

Очень непросто создавался образ императора Николая I. У писателя ранее был опыт изображения николаевской эпохи. Например, в 1925 году им были созданы пьесы «Поэт и чернь» о дуэли Лермонтова с Мартыновым в Пятигорске, далее драма «Поэт и поэт», посвящённая Лермонтову и связанная со смертью Пушкина. Были написаны пьесы о Пушкине «Милый омут», а также роман в двух частях «Невеста Пушкина», пьеса «Гоголь уходит в ночь» о смерти Гоголя, но Николай I в этих произведениях не был описан, зато николаевская эпоха была отражена в полной мере. В своей эпопее Сергеев-Ценский не мог обойтись без личности императора Николая I.

Писатель изучил всё, что было написано и опубликовано о Николае I и его противниках — Наполеоне III, британской королеве Виктории, лорде Пальмерстоне и других [2, с. 257—258].

Воплощением идеи войны, её носителями на страницах эпопеи выступают прежде всего государи и полководцы.

Знакомство читателя с Николаем I начинается с первой главы второй части романа — «Самодержец»: «Великолепный фронтовик, огромного, свыше чем двухметрового, роста, длинноногий и длиннорукий, с весьма объёмистой грудною клеткой, с крупным волевым подбородком, римским носом и большими навывкате глазами, казавшимися то голубыми, то стальными, то оловянными, император Николай I перенял от своего отца маниакальную любовь к военному строю, к ярким раззолоченным мундирам, к белым пышным султанам на сверкающих, начищенных толченым кирпичом, медных киверах; к сложным экзерцициям на марсовом поле; к тожественным, как оперные постановки, смотрам и парадам, но радовавшим его сердце картинной стройностью бравой пехоты, вымуштрованной кавалерии уверенной в себе артиллерии — тяжелой, лёгкой, пешей и конной...» [3, с. 205]. В этом художественном образе писатель запечатлел «парадный, исторический» облик императора Николая I, он такой, как на портретах художника Франца Крюгера (1797-1857), неоднократно бывавшего в Санкт-Петербург и писавшего по заказам Николая I портреты императорской семьи.

Дополняет описание упоминание о событии, которое произошло 14 декабря 1825 года на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. Это восстание декабристов, очевидцем которого он стал. По мнению Сергеева-Ценского, именно это событие глубоко повлияло на внутренний мир Николая I, это нашло отражение в резкой прямолинейной манере общения, а также в борьбе с революцией, в какой бы форме и в какой бы стране она ни проявлялась. Это стало навязчивой мыслью императора [Там же, с. 207].

Далее в эпопее образ Николая I раскрывается через восприятие императора другими персонажами. Например, так описана встреча Николая I с канцлером Нессельроде. Канцлер, слушая всемогущего императора, вспоминал его тем зелёным юнцом, которого он видел когда-то при императоре Александре I. Юнец был способен тогда только протестовать против занятий с ним древними языками тем, что вцеплялся в плечо своего преподавателя, наступив при этом ему на ногу, чтобы тот не вырвался слишком быстро. И этот непосредственный юнец на его глазах сделался не только императором, но и стариком, однако прежняя непосредственность в нём так и осталась не переделанной, не укрощенной [4, с. 172].

Здесь стоит упомянуть описанные писателем долгие размышления императора перед встречей с канцлером, о том, что он получил в «на-

следство» от старшего брата всех видных сановников и не взрастил ни одного по-настоящему ценного государственного деятеля. Через эти размышления императора сам Сергеев-Ценский даёт оценку правления Николая I.

Одним из приёмов, которым пользовался писатель, для создания образа императора Николая I был приём «погружения» читателя в детство будущего императора. В четвёртой части седьмой главы «Николай нервничает» описаны методы воспитания младших сыновей Павла I. К малолетним царевичам Павлом I в воспитатели был приглашён директор кадетского корпуса генерал Ламздорф. Этот генерал, по своему понимал поставленную перед ним задачу воспитания и ежедневно сёк розгами царевичей, а поскольку человек он был «раздражительного характера, и когда приходил в ярость, то уже не довольствовался методическим сечением, а колотил принцев линейками, бил их ружейными шомполами и вообще всем, что попадалось под руку. А однажды, окончательно выйдя из себя, схватил Николая за шиворот, поднял его на воздух и так ударил его об стену головой, что тот лишился сознания» [Там же, с. 358]. Сергеев-Ценский, намеренно делал отступление от повествования об обороне города и комментировал педагогические приёмы воспитания будущего императора, поскольку тот, по его мнению, полностью воспринял все методы воспитания и применил их к России. «Он сек ее розгами, бил шпицрутенами и плетью, всеми способами подавляя в ней естественную способность мыслить, искоренял в ней малейшее стремление к свободе, наконец, как бы в припадке последней ярости, двинул ее на стену вооруженных сил Европы» [Там же, с. 358].

Писателем был создан очень колоритный образ русского самодержца, властного, не терпящего проявления инакомыслия в любых его формах и проявлениях, стремящегося его уничтожить. Одновременно писатель раскрывает предпосылки, оказавшие влияние на формирование личности Николая I. Оживляют образ императора его размышления о своём царствовании, о том, что было им сделано и какими последствиями обрачивается для России навязанная Крымская война. Также у Сергеева-Ценского Николай I изображён, как олицетворение крепостничества.

Знакомство с ещё одним носителем идеи войны и противником Николая I Луи-Наполеоном происходит во второй части второй главы «Другой самодержец» [4, с. 233]. Сергеев-Ценский знакомит читателя с французским императором Наполеоном III через восприятия его Николаем I: «<...> новый император был изображен в военном мундире с эполетами, с одинокой звездой на левой груди и с лентой через плечо

<...> Его открытый, широкий, лысеющий лоб, его тяжелый взгляд человека, верящего в себя и не верящего никому, кроме себя, его горбатый орлиный нос, закрученные в две острые шпаги усы и узкая, длинная эспаньолка, уже узаконенная во французской армии (высший признак самодержавности монарха!)» [4, с. 257]. На формирование авантюрного характера Луи-Наполеона, по мнению писателя, повлияло следующее: «Луи-Наполеон рос при матери, вполне унаследовал от пылкой креолки склонность к безбрежным фантазиям <...> решительность замыслов, не всегда связанную с решительностью действий» [Там же, с. 259]. Окружение французского императора было ему под стать. В подтверждение данного высказывания мы приведём описание главнокомандующего французскими войсками маршала Сент-Арно. Об авантюрной сущности этого персонажа свидетельствует его головокружительная военная карьера при французском дворе от провинциального актёра до главнокомандующего. «Тысячеминаретный Стамбул не один раз видел теперь на своих площадях и парады французских войск, которые, как театральные постановки, проводил в присутствии султана Абдул-Меджида главнокомандующий французских войск <...> настоящая фамилия которого была Леруа, актёрская» [5, с. 44, 45].

Даже королева Великобритании Виктория показана писателем с помощью военной стилистики и воспринимается как олицетворение самой идеи войны: «<...> королева Виктория была или хотела быть самой воинственно дамой во всей тогдашней Европе. Когда отправлялись эскадры в Черное и Балтийское моря, она сама выезжала их провожать на своей королевской яхте. Матросы, взобравшись на реи, кричали ей “ура”, орудия на судах салютовали ей двадцатью одним выстрелом, и в грохоте выстрелов, и в криках, и в пороховом дыму на палубе своей яхты она воинственно махала платком отплывающим офицерам и матросам <...>» [4, с. 190].

Другая группа персонажей эпопеи - это её защитники. Писатель изобразил их с особым трепетом и восторгом. Яркими, выразительными мазками показаны любимые персонажи писателя - вдохновители обороны Севастополя легендарные вице-адмиралы В.А. Корнилов и П.С. Нахимов. Вот их появление на страницах произведения: «Но вот вошли вместе два Аякса флота — вице-адмиралы Корнилов и Нахимов, оба равного роста, высокие, узкоплечие, несколько сутулые, — мозг и сердце флота; Корнилов — в золотых аксельбантах генерал-адъютанта, отстающих при движении от его впалой груди, с Георгием в петлице и с Владимиром на шее. Нахимов — герой Синопа — с двумя Георгиями; оба русоволосые и

светлоглазые; старше летами Нахимов — старший из флагманов флота; Корнилов же — начальник штаба флота <...>» [4, с. 15].

Трагично описана гибель легендарных вице-адмиралов. Писатель показывает гибель каждого из них как своеобразный поворотный этап в обороне города.

Очень живописно показаны простые защитники Севастополя солдаты и матросы. Из народной массы Сергеев-Ценский выбирает самых ярких, отважных, ловких защитников — матроса Кошку, Игнатия Шевченко, Дашу Севастопольскую и других.

Изображение всех персонажей-защитников в контексте батального полотна Сергеева-Ценского подчинено одной общей задаче — их обороне города, в их частной жизни практически нет места личным желаниям. Очень сдержанно намечены в произведении личные отношения поручика Бородатова и Вари Зарубиной.

Полностью вымышленным художественным образом в эпосе является семья отставного флотского офицера Зарубина. Через её судьбу писатель показал все тяготы, опасности жизни в осажденном городе. В этой семье писатель отразил типичные черты патриотов-защитников Севастополя от шестнадцатилетнего Виктора Зарубина до ветерана Черноморского флота главы семейства Зарубина. Через судьбу офицера Хлапонина и его дяди, автор изобразил помещичье-крепостной уклад в России.

Сам автор предстаёт на страницах эпоса в философских размышлениях и отступлениях. В них он анализирует предпосылки войны, её ход и итоги. Также он раскрывает перед читателем внутренние желания, устремления персонажей.

Отметим ещё одного главного героя эпоса — город Севастополь. С ним мы встречаемся с самых первых страниц произведения. По словам автора, Севастополь — «самый счастливый, самый весёлый город в мире <...> Севастополь по самому чину военной твердыни, предназначенный охранять весь юг Европейской России, был подчеркнут мужской город <...> Севастополь совершенно неприступная крепость, и взять её с моря невозможно» [4, с. 20, 21]. Сергеев-Ценский олицетворяет Севастополь, представляет нам его как защитника России, истинного героя, русского богатыря.

В произведении город Севастополь упоминается более пятисот раз. Уступает главный герой в повторах только другому персонажу — народу. Слово «народ» автор употребляет более сотни раз, но нужно отметить, что народом Сергеев-Ценский обозначает как русский народ, так и французов, и англичан. Как правило, такое обозначение используется писателем в эпизодах, где повествование идёт об исторических судьбо-

носных моментах. Эти отступления связаны с рассуждениями писателя о судьбе русского народа, страны и о месте России во всемирной истории. В этих авторских отступлениях скрыты нравственно-философские мотивы «Севастопольской страды».

Таким образом, С.Н. Сергеев-Ценский на основе изученного исторического материала создаёт гармоничную систему персонажей эпопеи. А использование разнообразных художественных приёмов помогает ему из «застывшего» на страницах мемуаров и воспоминаний современников облика той или иной исторической личности создать интересный, яркий, живой художественный образ.

Список литературы

3. Петров С.М. Русский советский исторический роман. М.: Современник, 1980. 413 с.
4. Сергеев-Ценский С.Н. Талант и гений. М.: Современник, 1981. 391 с.
5. РГАЛИ. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 246.
6. Сергеев-Ценский С.Н. Собрание сочинений [Текст]. В 10 т. Т. 4. Севастопольская страда. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 631 с.
7. Сергеев-Ценский С.Н. Собрание сочинений [Текст]. В 10 т. Т. 5. Севастопольская страда. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 632 с.

МИФ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ: МОТИВ МЫШИ В ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО

Л.А. Гуляева, студентка 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: работа посвящена изучению мотива мыши в творчестве И.А. Бродского. Как показал анализ, данный мотив имеет под со-

бой мифологическую основу, а сам мотив в тексте может работать на уровне характеристики внутреннего мира лирического субъекта.

Ключевые слова: *И.А. Бродский, мотив, мышь, мифологизация, внутреннее «Я», самоидентификация.*

Образ мыши в культуре имеет двойственную трактовку. С одной стороны, этот образ часто сопряжён с демоническим аспектом (например, согласно легенде, во время Всемирного потопа мышь прогрызла дыру в ковчеге, которую заткнула кошка хвостом), а с другой стороны, в русской традиции мышь может являться и хранителем очага (лАрой) или героем-помощником (вспомним множество русских народных сказок, где мышка выручает героев из беды («Репка»)).

Мотиву мыши в творчестве И.А. Бродского посвящено несколько работ, в которых авторы указывают на мифологизацию этого образа. Так, например, В.П. Полухина [1, с. 268—269] и Н.И. Стрижевская [2, с. 281—289] указывают на связь с древнегреческой мифологической традицией в стихотворении Бродского «Разговор с небожителем». Кроме того, анализируя цикл И. А. Бродского «Часть речи» (а в частности, стихотворение «И при слове «грядущее» из русского языка...»), В.П. Полухина находит параллели с стихотворением А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», где беготня мыши — это вечное движение жизни. По мнению Стрижевской, образ мыши у А.С. Пушкина и И.А. Бродского идентичны. Оба исследователя придерживаются мнения, что в текстах Бродского образ мыши переходит в категорию священного животного, вершителя, что приравнивает мышь к животным хтоническим, функционально тождественным Музам.

В свою очередь, эти исследования опираются на статью «Аполлон и мышь» [3] поэта-символиста Максимилиан Волошина. В данной работе подчёркивается связь мыши с культом Аполлона-Сминфея, или Аполлона Мышиного. Данный образ, по мнению учёного, в принципе тяготеет к аполлоническому искусству и постоянно присутствует в нём, но при этом незаметен и неуловим. Волошин замечает, что «мир Аполлона — это прекрасный сон жизни. <...>. А во время бессонницы, как маленькая трещинка в светлом и стройном Аполлоновом мире появляется мышь» [3]. Образ мыши, по мнению М. Волошина, является олицетворением того убегающего мгновения, которое, с одной стороны, стремится нарушить это аполлоническое сновидение, а с другой, его и создает, являясь для него неким проводником. Тем самым автор стремится показать связь данного образа с категорией времени.

Пытаясь интерпретировать строки стихотворения А.С. Пушкина, М. Волошин приходит к выводу, что «Жизни мышья беготня» — «это как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни» [3]. В статье Волошина мышья выявляет суть жизни, суть самого искусства: «В ней сосредоточены та непримиренность и грусть, которые лежат на самом дне аполлонова светлого сна» [3]. «Мышь во все не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов» [3]. Данный «клубок символов», стоящий за образом мышья, кажется нам ключом к пониманию данного мотива в лирике И.А. Бродского.

Анализируя мотив мышья в текстах И.А. Бродского, исследователь Андрей Михайлович Ранчин рисует нам формулу данного мотива: «поэт — мышья, грызущая Время», и приходит к выводу о том, что «Бродский утверждает смертность подобного мышья поэта, сопротивляющегося времени и в этом сопротивлении находящего смысл своего существования» [4]. Исследователь пишет: «Мышь у Бродского — субститут или метафорическое обозначение поэтического “Я”» [4]. Исследователь находит в природе этого мотива символизацию образа души (мышья, скребущаяся в печи), или же «символ стороннего взгляда на мир из будущей эпохи» [4].

Данный мотив встречается в 37 текстах И.А. Бродского. Заметим, что данный мотив может появляться в тексте в связи с контекстуальным дополнением («...Выйдя однажды вечером, пискнув, просеменил...») [5, Т. 3, с. 36], так как часто автор не даёт прямого названия этого животного, но его лирический субъект уподобляется этим существам.

Одной из частых категорий, с которой согласуются данный мотив, является формула «мышья-душа», что опять говорит об идее идентификации поэтом себя с животным. В текстах Бродского этот зверёк не предстает перед нами как герой русских народных сказок, который выручает всех из беды. Но при этом он и не несет в себе демонического начала (Сравним со стихотворением «Два часа в резервуаре», где тотемное животное Бродского — кот, наделяется в контексте произведения чертами колдуний, ведьм: «Две чёрных пасти произносят: «мяу»» [5, Т. 2, с. 137—140].). Отождествление себя с мышью — это личное ощущение лирического субъекта:

И появится мышья. Медленно, не спеша,
выйдет на середину поля, мелкая, как душа

по отношению к плоти, и, приподняв свою
обезумевшую мордочку, скажет «не узнаю».
[5, Т. 3, с. 160]

Чаще идентификация с мышью подчёркивается на процессуальном аспекте:

...Как в позвоночнике печном разбушеваласьмышь.
[5, Т. 2, с. 133]

Или:

Пылают свечи. Мышь скребёт под шкафом.
[5, Т. 2, с. 138]

Можно предположить, что лирический субъект сравнивает свои движения с движениями зверька. Причём не важно, как ведёт себя мышь: беснуется, прячется или скребётся — герой испытывает с нею полную гармонию.

Мышь-полевка приветствует меня свистом [5, Т. 4, с. 92]

Вслед за идеей М. Волошина мы можем предположить, что этот акцент на динамике движений мыши носит символический характер и может трактоваться как фиксация себя в мгновении, а соответственно, и запечатление себя и своего внутреннего «Я» во времени.

Символика времени присутствует во множестве лирических текстов, где есть мотив мыши. Например:

Так в ходиках: не только кот, номышь;
они живут, должно быть, друг для друга.
Дрожат, скребутся, путаются в днях.
[5, Т. 1, с. 251]

Мотив мыши может существовать в лирическом тексте не только с мотивом кота, но и с другими анималистическими мотивами:

Упадая в траву, сова настигаетмышь,
беспричинно поскрипывают стропила
[5, Т. 3, с. 134]

В этом фрагменте текста мотив мыши обыгрывает категории судьбы как неизбежности финала погони совы за мышью. Этот же значение открывается и в предыдущем примере из стихотворения «В твоих часах не только ход, но тишь».

Безусловно интересен аспект фонетического созвучия в стихотворениях, где встречается мотив мыши. На это указывал Вадим Соломонович Баевский, говоря, что в лирическом произведении присутствует не просто образ мыши, и не просто звуковая мотивировка, но «слова-мыши, которые выбегают и суеются при одном только слове «грядущее»» [6].

И при слове «грядущее» из русского языка
выбегают черные мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.

[5, Т. 3, с. 143]

Данное тематическое сопряжение лирического субъекта, который сравнивает свои изыскания в языке, с «глоданием» сыра, как это делает мышь, встречаются не в одном лирическом тексте И.А. Бродского и становится своего рода визитной карточкой его поэзии:

<...> где жил, в чужих воспоминаньях греясь,
как мышь в золе,
где хуже мыши
глодал петит родного словаря.

[5, Т. 2, с. 208]

Безусловно, данный мотив в творчестве И.А. Бродского мифологизируется. Но миф этот не имеет под собой единой структуры, входит в лирическое произведение «клубком ассоциаций». Формула данного мотива варьируется от одного лирического произведения поэта к другому, но неизменной остается внутренняя идентификация лирического субъекта с мышью.

Список литературы

1. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 268—269.
2. Стрижевская Н. Письмена перспективы: О поэзии Иосифа Бродского. М.: Грааль, 1997. 375 с.
3. Волошин М. Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье) // Лики творчества: сборник [Электронный ресурс] URL: [//lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_appolon.txt](http://lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_appolon.txt) (Дата обращения: 10.04.2021).
4. Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского [Электронный ресурс] URL: [//www.ka2.ru/nauka/ranchin_1.html#n13](http://www.ka2.ru/nauka/ranchin_1.html#n13) (Дата обращения: 10.04.2021).
5. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Под общ. ред. Я.А. Гордина. СПб.: Пушкинский Фонд, 1998—2001. (Изд. продолжается).
6. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. М.: Новая школа, 1996. 320 с.

**«НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШИЙСЯ» В.В. МАЯКОВСКОГО
КАК ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ**

*М.Д. Давлатова, студентка 3 курса,
направление «Филология».*

Научный руководитель:

*Н.В. Семенова, д. филол. н., про-
фессор кафедры истории и теории
литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматривается специфика жанра кинолибретто, который отсылается к претексту — произведению художественной литературы. Концептуальные межтекстовые отношения выстраиваются с использованием метода реконструктивной интертекстуальности, разработанного И.П. Смирновым.*

***Ключевые слова:** В. В. Маяковский, Джек Лондон, либретто, реконструкция киносценария, претекст, вторичный текст, художественный текст, метод реконструктивной интертекстуальности.*

В.В. Маяковский — один из виднейших представителей модернистского литературного течения XX века. Многогранность и нестандартность творческой личности мастера слова проявляются не только в поэтическом наследии автора, но и в драматургических работах и коноэтюдах.

Пьесы и киносценарии В. В. Маяковского известны широкому кругу читателей. Однако наше внимание привлекли либретто автора к фильмам 1918 года, поскольку нам здесь впервые довелось столкнуться с данным жанром в контексте литературы. Детально будут рассмотрены особенности жанра на примере кинолибретто «Не для денег родившийся», написанного по мотивам романа Джека Лондона «Мартин Иден» [1]. Также в статье предпринята попытка определить либретто с позиций вторичного текста.

Либретто к фильмам 1918 года даны в разделе «Приложения» ко второму тому издания «В.В. Маяковский. Театр и кино» [2]; в приложение они помещены в связи с тем, что первоначально фильмы снимались на основе киносценариев Маяковского, не сохранившихся к настоящему времени. Заметим, что запись сделана не рукой классика: текст записан после смерти автора со слов Л. А. Гринкруга, исполнявшего одну из ролей в картине [3, с. 696]. Тем не менее будем считать текст либретто аутентичным, поскольку произведение включено в академическое из-

дание автора [3, с. 481]. Насколько нам известно, данный пласт творчества Маяковского не подвергался специальному исследованию.

Помимо либретто сохранилась и реконструкция киносценария к фильму, записанная со слов В. Б. Шкловского и опубликованная в журнале «Мир экрана» в разделе «Либретто». Запись датирована 19-ым мая 1918 года [2, с. 548—549]. Примечательно, что реконструкция киносценария дана в комментарии к либретто, а не наряду с ним. Вследствие этого возникает ряд вопросов: 1) причины создания нового либретто, записанного со слов Л. А. Гринкруга; 2) соответствие — несоответствие реконструкции киносценария В.Б. Шкловского жанру кинолибретто; 3) соотнесение рассказа В.Б. Шкловского и текста либретто по отношению к роману Лондона «Мартин Иден». Для ответа на эти вопросы необходимо разобраться в специфике и истории жанра.

История либретто восходит к римской комедии Плавта [4] и Теренция [5], в которой основное содержание перед началом драматического произведения передается прологом-либретто. «Содержанию» комедии, передаваемому в либретто, свойственна нарративность и закрытый финал. Круг действующих лиц резко сокращается, вследствие чего сюжет обладает динамичностью и крайней обобщенностью. Для этого типа либретто также характерна ритмика александрийского стиха, которая задается в текстах античных произведений. Однако данный пролог несамостоятелен и включен в рамки канонического жанра римской комедии.

Схожесть со структурой либретто наблюдаем в кратких «авторских резюме» новелл эпохи Возрождения, предшествующих самим новеллам. А. А. Касаткин в статье «Джанфранческо Страпарола из Караваджо и его новеллы» называет прологи-либретто термином «argomento», поскольку в них «итальянские мастера этого жанра умели выделить самые важные сюжетные ходы» [6, с. 409]. Произведения, в которых содержится *argomento*: «Декамерон» Боккаччо [7] и сборник новелл «Приятные ночи» Страпаролы [8]. Основные характеристики данных «предисловий» в рамках новеллы: 1) нарративность; 2) сохранение героями своих имен; 3) фокусировка внимания читателя на параллельности текстов; 4) появление «прологов-либретто» с открытым финалом, помимо «прологов-либретто» с закрытым: «Гвильельмо Борсьере в тонких выражениях укоряет в скупости мессера Эрмино де Гримальди» (I, 8) [7, с. 49]; 5) обобщенность событий, в которых есть указания на центростремительность сюжета и сам пуант имеет место; 6) наличие примет, говорящих о странности и особенности героя: «Некто уличает метким словом злостное лицемерие монахов» (I, 6) [7, с. 44]; 6) вычленение в «авторском ре-

зюме» важного для новеллы понятия — парадокса: «Сэр Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти признан святым и назван San Ciappelletto» (I, 1) [7, с. 29]. Следовательно, в процессе перекодировки в «пролог-либретто» текста эпического произведения происходит трансформация жанра новеллы, но с сохранением ее основных структурных элементов. Здесь, как и в случае с прологом-либретто римской комедии, можно смотреть на «argomento» лишь с позиции самостоятельного жанра.

Текст Маяковского «Не для денег родившийся» определяется исследователями в «Приложении» как «либретто сценария». Можно увидеть, что жанр либретто претерпевает в этом случае некоторую метаморфозу. Текст Маяковского обладает нарративностью, открытым финалом: «Затем надевает свое прежнее платье рабочего и уходит» [2, с. 466]. Сюжет совпадает с фабулой. Круг действующих лиц сокращается: «В кафе футуристов с чтением стихов выступают Иван Нов, Бурлюк, Каменский и другие» [там же]. Есть имена действующих лиц; с учетом специфики жанра кинолибретто дается указание на Маяковского как исполнителя главной роли. Однако текст В. В. Маяковского, в отличие от «прологов-либретто» эпохи Возрождения, не передает специфики жанра претекста (в данном случае романа Джека Лондона и утраченного сценария, написанного самим автором).

Усложнение либретто происходит за счет метафоризации: «хорошее пальто, цилиндр» — метафора буржуазности, «несгораемый шкаф» — метафора защищенности денег — кредо буржуазной жизненной установки, «скелет» — метафора смерти, возрождения и двойничества героя. Текст обладает признаками как внутреннего параллелизма (в тексте либретто двойное пересечение социальных границ героем, два раза встречает девушку, «она отвергает его любовь» — «он отказывается от любви»), так и внешнего: замысел Маяковского совпадает с замыслом Лондона — показать человека, который преобразится ради любви, но столкнется с роком социальной действительности. Трансформация сюжета в сравнении с романом возникает под влиянием футуристического взгляда на искусство. Вместе с тем либретто является интегральным инвариантом, соединением концепции романа «Мартин Иден» и несохранившегося сценария (т.е. суммой сюжетов и мотивов). Другими словами, тексту либретто присуща мозаичность сюжетогенных мотивов.

Кроме того, либретто сценария представляет собой закодированный текст, что реализуется как посредством метафоризации, так и посредством элиминации. Например, между героями (Иваном Новом и

его возлюбленной) происходит ссора; мотивировка раздора точно не обозначена (предложению «Происходит ссора» предшествует предложение «Поэт, показывая на открытый и наполненный деньгами шкаф, говорит ей, что всё его имущество к ее услугам» [там же]). Также подчеркнем, что закодированность текста проявляется и в функционировании игровой моделирующей деятельности: симулирование героем самоубийства можно рассматривать в качестве потенциальной игры со смертью. Всё вышесказанное подтверждает, что перед нами не функциональный текст либретто, а полноценный художественный текст [9].

Так на примере либретто для сценария «Не для денег родившийся» Маяковского мы обозначили специфику жанра кинолибретто, который отсылается к претексту — произведению художественной литературы.

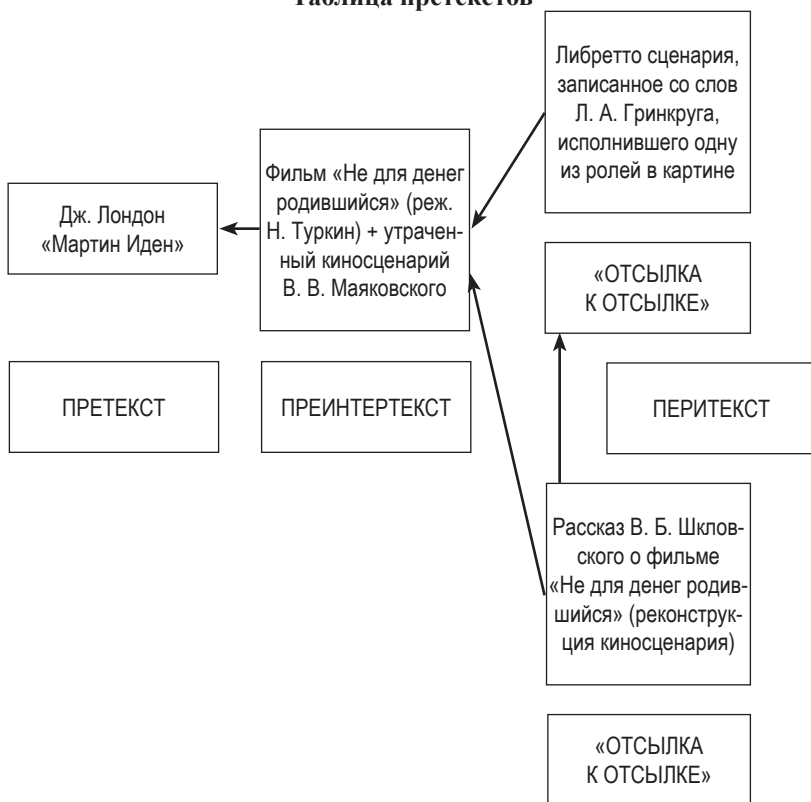
Важное значение имеет вопрос о создании либретто. Результаты изучения морфологии и истории жанра показывают, что необходимость разработки нового либретто, записанного со слов Л.А. Гринкрюга, была обусловлена несоответствием по своим характеристикам жанру либретто реконструкции киносценария В. Б. Шкловского, помеченной в комментариях как «либретто» [2, с. 548—549]. Например, не соблюдается нарративная структура: «Тогда бродяга становился великим поэтом, он приходил в кафе футуристов» [2, с. 548]. Заметим: именно декламация своих произведений в кружке отчасти способствовала успеху главного героя — Ивана Нова. Однако В. Б. Шкловский сначала говорит о том, что к герою приходит слава, и только потом прорисовывает сцену его дебюта. Здесь, во-первых, нарушается хронология событий, во-вторых, вычлняются описательные элементы — реконструкции ремарок, что для жанра нехарактерно; также в тексте присутствуют отдельные реплики героев, приводится отрывок из стихотворения Маяковского, которое входит во II том 13-томного собрания сочинений [10, с. 7].

Таким образом, разбор либретто сценария В. В. Маяковского, записанного со слов Л.А. Гринкрюга, и реконструкции киносценария В. Б. Шкловского позволяет понять, в каких отношениях к роману Джека Лондона «Мартин Иден» находятся данные тексты. Анализ показывает, что либретто по отношению к реконструкции киносценария не выполняет функции вторичного текста, которая традиционно либретто характеризует. Причина заключается в наличии общих преинтертекстов — фильма «Не для денег родившийся» режиссера Н. Туркина и утраченного киносценария В.В. Маяковского. Вместе с тем сохранившиеся тексты функционируют в позиции перитекстуальности: текст — комментарий [12, с. 37].

Применяемый в статье метод реконструктивной интертекстуальности, разработанный И. П. Смирновым в монографии «Порождение интертекста», позволяет выстроить концептуальные отношения «отсылка к отсылке» [11, с. 23].

Таблица 1

Таблица претекстов



Список литературы

1. Лондон Дж. Мартин Иден: Роман; Рассказы: Перевод с английского / Вступительная статья Г. Злобина. Москва: Художественная литература, 1986. 606 с.
2. Маяковский В. В. Театр и кино. В 2 т. Москва: Искусство, 1954. Т. II. 560 с.

3. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13 т. / В.В. Маяковский. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955—1961. Т. 11: Киносценарии и пьесы 1926—1930, 1958. 703 с.
4. Плавт. Комедии. [Электронный ресурс]. URL: <http://az.lib.ru/p/plawt/>. Дата обращения: 30.04.2021.
5. Теренций. Комедии. [Электронный ресурс]. URL: <http://az.lib.ru/t/terencij/>. Дата обращения: 30.04.2021.
6. Касаткин А.А. Джанфранческо Страпарола из Караваджо и его новеллы // Страпарола да Караваджо Дж. Приятные ночи. Москва: Наука, 1993. С. 389—418.
7. Боккаччо Дж. Декамерон. Москва: АСТ, 2007. 460 с.
8. Страпарола да Караваджо Дж. Приятные ночи. Москва: Наука, 1993. 448 с.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 383 с.
10. Маяковский В.В. Наш Марш («Бейте в площади бунтов топот!») // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13 т. / В.В. Маяковский. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955—1961. Т. 2: 1917—1921, 1956. 520 с.
11. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). Wiene: Literarische Reihe, Herausgegeben von A, Hansen-Löve, 1985. 205 с.
12. Колотов А.А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сборник материалов конференции (30 сентября 2011 г.). Краснодар, 2011. С. 37—41.

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ ВЯЧЕСЛАВА ШИШКОВА «ТАЙГА»

*А.С. Ефремов, аспирант 1 года
обучения по специальности
10.01.01 — Русская литература.*

Научный руководитель:

*С.Ю. Николаева, д-р филол. н., про-
фессор, зав. кафедрой филологи-*

***Аннотация.** Повесть В.Я. Шишкова «Тайга» рассматривается с точки зрения воплощенной в ней христианской идеи. В первом крупном произведении писателя выявляются такие библейские понятия, как грех, праведность, жертвенность и ряд других. На основе анализа текста делается вывод о том, что традиционное восприятие повести «Тайга» как произведения революционно-демократической направленности не учитывает многих аспектов, связанных с православной верой, что существенно обедняет и сужает ее идейное содержание.*

***Ключевые слова:** Вячеслав Шишков, повесть «Тайга», христианский реализм, библейские мотивы, апокалипсис, праведник, правда, грех.*

Над повестью «Тайга» — первым своим крупным произведением — Вячеслав Яковлевич Шишков работал более двух лет, с 1913 по 1915 годы. Со стороны критики повесть получила высокую оценку и была опубликована в журнале М.А. Горького «Летопись». В основе этого произведения лежат личные впечатления Шишкова о жизни в Сибири, а поводом к написанию послужили конкретные факты уголовного дела. Первоначально автор собирался написать рассказ, однако, как это часто происходило в его работе, замысел вырос в более крупное произведение — повесть, первый такого рода жанр в его творческой биографии.

Большинство критиков восприняли повесть как продолжение той линии в критическом реализме, которая выступала против эксплуататорского строя, обрекавшего трудовой народ на нищету, бесправие и невежество. В советском литературоведении господствовала точка зрения, что «в „Тайге“ поднимались и отражались важные социальные проблемы, волновавшие всю Россию» [1, с. 80]; «Наблюдения над жизнью сибирской деревни с ее кондовым бытом, социальным неравенством, собственническими тенденциями Шишков обобщил в повести „Тайга“» [2, стб. 735]. Финал повести — грандиозный лесной пожар, уничтоживший и символ старого, страшного мира — тайгу, и саму деревню, в которой «содом» [3, с. 96] — понимался как символ крушения старого строя, как расчистка места для строительства нового, справедливого, светлого и счастливого мира. «Во всем строе „Тайги“ заметно, что она была рождена предреволюционным временем и революцию приближала» [4, с. 509], — утверждал Д. Благов.

В то же время у нас есть весомые аргументы предполагать, что «революционная линия» в повести «Тайга» не является основной, хотя, несомненно, участвует в общей идейной полемике произведения, отражает реально существующую общественную позицию.

Новое прочтение повести «Тайга», как и большинства других произведений Вячеслава Шишкова, началось на рубеже XX–XXI вв. Литературоведы стали обращать внимание на те особенности его таланта, которые не совсем соответствовали критериям теории социалистического реализма. Наиболее продуктивным современным направлением в научном переосмыслении и изучении художественного наследия писателя, на наш взгляд, является подход к нему с позиций христианского реализма, — творческого метода, теоретические основы которого активно развивают М.М. Дунаев, И.А. Есаулов, В.Н. Захаров, А.М. Любомудров, В.А. Редькин, А.П. Черников и многие другие ученые. Результаты этих исследований нашли отражение в монографии доктора филологических наук, профессора В.А. Редькина «Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В.Я. Шишкова» и в коллективной монографии «Наследие В.Я. Шишкова : феноменология творчества», а также в ряде научных статей. Опираясь на выводы, к которым приходят вышеназванные авторы, мы предприняли попытку проанализировать повесть Вячеслава Шишкова «Тайга» как произведение христианского реализма, которое, на наш взгляд, соответствует определению, данному И.А. Есауловым: «„Критический реализм“ — по своей сущности — акцентирует критическую сторону в творчестве русских писателей. Христианский же реализм совершенно не отрицает этот момент, но не подобное отрицание является доминантой творчества русских классиков» [5].

Отмеченная во многих критических работах символика повести имеет явное христианское происхождение, что выводит ее далеко за границы очеркового бытописания. В этом произведении ставятся серьезнейшие нравственно-философские вопросы: о жизни и смерти, о добре и зле, правде и кривде, грехе и праведности. Эти темы станут магистральными в дальнейшей литературной деятельности Шишкова. Писатель будет постоянно к ним обращаться, исследовать с разных сторон, намеренно создавая очень сложные, противоречивые ситуации.

Христианская парадигма повести «Тайга» заявлена уже в самом начале, на ее библейский апокалиптический подтекст непосредственно указывает эпиграф произведения — слова из Священного Писания: «И тогда небеса с шумом прейдут, в стихии же, сжигаемы, разрушатся, земля и все дела на ней сторгят... Но мы нового небеси и новой земли

чаем, где правда живет» (Второе послание ап. Петра, гл. III, ст. 10 и 13). Восприятие пожара прочно ассоциируется с преисподней: «Жарко, чертовка?.. Жарко? Вот он каков, ад-от... Во-от!..» [3, с. 187]. Именно в евангельском смысле трактует горящую тайгу исследователь творчества Шишкова В.А. Редькин: «В пожаре выражен библейский эсхатологический мотив конца старого и обретение нового мира» [6, с. 69].

Тема апокалипсиса, заявленная в эпитафии, вновь возникает уже в одном из финальных эпизодов, когда праведник Устин в момент природного катаклизма молится Иверской иконе Божьей матери: «Заступница, отведи грозу... Иверская наша помощница...» [3, с. 167]. «Согласно афонскому преданию, незадолго до Второго пришествия Иверская икона покинет Святую Гору Афон» [7],— и именно об этом думает Устин, именно этого он боится: «Настали, знать, последние времена...» [3, с. 167].

Символичен топос действия — таёжная деревня Кедровка: «Не было в ней простору: кругом лес, тайга со всех сторон нахлынула, замкнула свет, лишь маленький клочок неба оставила» [3, с. 19]. Свет и небо — самые употребительные символы для обозначения божественного начала в мире, присутствия Бога на земле. Описывая картины природы, Шишков постоянно использует символику света и тьмы как свидетельство борьбы, противостояния сил добра и зла: «Благодать золотая на мир опускается, млеет тайга ... солнце пожрало тьму» [3, с. 70]. Разгоняющий темные бесовские силы свет зачинается на востоке, он идет от солнца, — и это становится одним из сквозных мотивов произведения: «Чудилось, что там, на востоке, шепчут стоустую молитву и поют радостную песнь, которую никто не может услышать, но всяк чувствует <...> Ярко-золотая полоса восток прорезала, грядущему не терпится — надо заглянуть, надо обрадовать — свет идет!» [с. 60]. Ссылный «Андрей улыбнулся: „Когда встанет солнце, по всей земле светло... без лучинки... сразу. А солнце там, Анна, за тайгой...“» [3, с. 30].

Однако для жителей Кедровки «свет замкнут» и оставлен лишь «маленький клочок неба», а сама жизнь выглядит ничтожной перед лицом смерти: «Деревня — домов тридцать, а кладбище за поскотиной большое, хватило бы на добрый городок» [3, с. 19]. Характеризуя их, Шишков пишет: «вот какая свара идет между народом, друг другу рады горло перегрызть. А из-за чего, спрашивается,— путем никто уяснить не может» [3, с. 20]. Однако, если причина ненависти обитателям деревни неизвестна, то для автора ясна, хотя и не выражена прямо: «Христианская аксиология продолжает утверждаться скрыто, не навязчиво» [8, с. 27],— говорит об этой особенности стиля Шишкова В.А. Редькин.

Действительно, описывая жестокие нравы кедровцев, писатель никак не комментирует, почему они такие и кто в этом виноват. Но он ничего не говорит и о социальной подоплеке их образа жизни, не сводит к традиционному для критического реализма тезису о несправедливом классовом устройстве, злоупотреблению властью и т.п. Однако, исходя из всего содержания повести, можно понять, что одними лишь внешними факторами, социальными условиями, объяснить происходящее нельзя, что первопричину зла следует искать в душе человека, в его отношении к себе и окружающим, то есть оперировать понятиями не социологическими, а духовно-нравственными. Жители Кедровки забыли главную заповедь, данную Иисусом Христом: «Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас» (Ин. 15, 12).

Тайга в повести Шишкова — место схватки добрых и злых сил, бевсовской темноты и божественного света: ночью в ней властвуют злоба и страх, днём — радость и умиротворение. Писатель постоянно подчеркивает, что с наступлением темноты пробуждается все злобное, черное, злое как в природе, так и в человеке. Рассвет же знаменует приход красоты, доброты, дает надежду на лучшую, светлую жизнь: «Солнце встало. Весь мир светом наполнился. <...> Небо, чистое и бледное вверху и на востоке, все еще серело мглой на западе: туда умчались сраженные светом остатки ночных сил» [3, с. 61]. Сама пробудившаяся тайга предстает как храм божий: «Солнце подымается, ласкает утренний тихий воздух — теплом по земле стелется. <...> ...Хорошо в тайге. Стоит молчаливая, призадумавшись, точно храм, божий дом, ароматный дым от ладана плавает» [3, с. 155]. Не случайно на фоне природы писатель акцентирует внимание на единственной детали, созданной руками человека, и это — крест на часовне, символ христианства, свидетельство присутствия в мире Господа, на что явно указывает белый голубь, символ Духа Святого: «...и Дух Святой нисшел на Него в телесном виде, как голубь» (Лк. 3, 21-22): «Засеребрился, заискрился крест часовни, а ворковавший на нем белый голубь стал розовым» [3, с.61].

Ночная тайга воплощает темные, враждебные человеку силы. Она наделена мистическими чертами, в её изображении писатель активно использует фольклорные, сказочные образы хтонических существ: колдунов, леших, шишиг, чертей: «Обвели ее шиликуны чертой волшебной, околдовали неумытики зеленым сном» [3, с. 41]; «Замыкалась тайга, заволакивалась со всех сторон зеленым колдовством» [3, с. 122]; «Трещит тайга, ухает, ожила, завывала, застонала на тысячу голосов: все страхи лесные выползли, зашмыгали, засуетились, все бесы из болот

повылезли, свищут пронзительно, носятся, в чехарду играют. Сам лесовой за вершину кедр поймал, вырвал с корнем и, гукая страшным голосом, пошел крушить: как махнет кедром, как ударит по лесине, хрустнет дерево стоячее и рухнет на землю. А лесовому любо: „Го-го-го-го!“ [3, с. 181]. У неё есть свой «нечистый» хозяин, который властвует ночью: «Хозяин лесной, а ты не кручинься, сгинь, сгинь! — иди в болото спать...» [3, с. 181]. Тайга навевает страшные видения: «Видит Матрена: открывается сама собой заслонка, кто-то лезет из печки лохматый, толстый, человек не человек, чудо какое-то, и, сверкая ножом, говорит: „Мне бы только сердце у бабы вырезать...“ Матрена вскрикнуть хочет, но нет сил, мохнатый уж на ней, душит за горло: „Где-ка сердце-то, где-ка?...“» [3, с. 98].

Но не только на христианскую символику, на библейский подтекст опирается Шишков. Он прямо и открыто, без иносказания, говорит о людских делах, дает характеристику своим героям с позиций православной нравственности: все, что нарушает христианские заповеди: ненависть к ближнему, блуд, убийство, воровство, зависть и т.п., — он называет по-христиански грехом. «Вы, хрещенные, как волки... Это не жисть, робяты... Это один грех...» [3, с. 174], — обличает односельчан Устин. Грех делает человека безоружным и безвольным перед силами зла, за которыми просматривается дьявольское начало: «С того часу как случился грех, Даша не рада жизни: точно кто приволок ее к пропасти и толкает, и нет сил сопротивляться» [3, с. 104]; у Обабка «забурило в душе, как в бочонке брага, вот идет, идет — подступает к сердцу, нашептывает в уши, мутит башку» [3, с. 111].

Уже в самом начале повести Шишков выделяет две ее ведущие темы: тему греха и тему правды: «И своя правда была — особая, и свои грехи — особые...» [3, с. 19]. Тема правды в строго христианском смысле заявлена уже в эпиграфе к произведению: «Но мы нового небеси и новой земли чаем, где правда живет» [3, с. 19]. И понятие о грехе, и понятие о правде у Шишкова непосредственно связаны с христианским мировоззрением; правда в его понимании — это не правда господствующей идеологии и не правда партии, класса или отдельной личности, его герои говорят о Божьей правде, самой справедливой и самой благодатной.

Разговоры, споры о правде ведутся на протяжении всего повествования. Бродяга Ванька Свистопляс рассказывает сказку: как пошел «мужик, по прозвищу Борма, правду искать» [3, с. 73]. Другой бродяга, Лехман, интересуется у «царского преступника» Андрея, «за кого

они, к примеру, стоят, в кого веруют?» [3, с. 73] И слышит в ответ: «За народ стоят, за правду» [3, с. 73]. Однако правда Андрея — это правда книжная, она идет не от сердца, не от Бога, а от ума, от книг, от жажды социальной справедливости. Ради этой правды Андрей готов идти на каторгу, страдать за простой народ, но в этой правде нет места святому, божественному. Он недостаточно хорошо знает тот народ, тех крестьян, которым хочет служить и дать счастливую, новую жизнь. Народная правда намного глубже и сложнее «книжной учености» — это прозрение к нему приходит в минуты апокалипсиса, в тот момент, когда страшная трагедия обрушивается на тех крестьян, которым он готовил «светлое будущее». Шишков пишет, что «Андрей вдруг показался себе маленьким, ничтожным, незначимым, будто песчинка на затерявшейся заклятой тропе. Какой ветер метнул его сюда? Неужели всему конец? Конец его думам, его гордым когда-то мечтам?» [3, с. 190]. Только тут к нему приходит прозрение, что правда невозможна без Бога, без веры: «Русь! Веруй! Огнем очищаешься и обелишься. В слезах потонешь, но будешь вознесена» [3, с. 190]. Особую значимость этих слов Шишков подчеркивает графическим выделением.

Проповедником другой, небесной правды является праведник Устин, который постоянно говорит, что жить «по правде надо», имея в виду, безусловно, именно Божью правду: «По правде живите: смерть не ждет. Пуще молитесь Богу...» [3, с. 175]. Обличительная, грозная правда Устина непонятна мужикам, она им неприятна, страшит и не обещает ничего хорошего: «Стоял перед Устином народ, как перед судьей — без вины преступник» [3, с. 175]. Однако в душе, сердцем, кедровцы чувствует, что Устин прав, и, хотя его правда слишком горькая, она же единственно истинная, только она одна обращена к подлинным, божественным ценностям.

Как правило, в тех произведениях, где писатель решает проблемы добра и зла, света и тьмы, божественного и дьявольского, есть герои, которых можно назвать праведниками. Иногда, как в романе «Ватага», они представлены как люди, глубоко и искренне верующие (старцы Симеон и Варфоломей). Такой тип праведника наиболее соответствует каноническому представлению о праведничестве, сложившемуся в православии. Однако в русской литературе, начиная с XIX века, появляется несколько иной тип героя-праведника. Это уже не обязательно персонаж строгого религиозного поведения, близкий образу житийного святого, это обычный, земной человек, не чуждый слабостям, внешне, даже может быть, ничем не примечательный, но имеющий

в душе искру божью. Именно такие праведники, поборники правды и справедливости, наиболее характерны для творчества Шишкова, именно на них, в его понимании, мир держится, именно они являются подлинно положительными героями. Создавая образы таких героев, Шишков показывает, что силы зла не безраздельно господствуют в земной жизни, что им противостоят светлые и добрые праведные души.

В повести «Тайга» как праведники представлены заступник перед Богом за жителей Кедровки Устин и страдалец Антон, жертва обмана и предательства.

Антон — единственный из бродяг, который подробно, как на исповеди, рассказывает свою биографию: ему нечего стыдиться и нечего скрывать. Казалось, то, что произошло с ним, должно его озлобить, вызвать ненависть к людям, пробудить желание отомстить, стать таким же грешником, как они. Да и условия каторги, жизнь среди убийц, воров и разбойников, тоже не способствовали укреплению веры в справедливость мира, наличию в нем божьей правды. Однако Антон сохранил в себе веру, сберег свою душу, не дал силам зла овладеть собой. Единственный из бродяг, он хранит у себя иконку, находит утешение в молитве, молится не только за себя, но и за других: «Антон за всех молится. На душе у бродяг потеплело» [3, с. 129]. И хотя каторжники, с которыми он странствует, заявляют, что не верят в Бога, не верят в бессмертную душу, не знают молитв и посмеиваются над Антоном, но даже они видят в нем человека, отличного от них, к которому можно обратиться с последним желанием, как это делает Ванька Свистопляс: «Вот ты бы поучил меня, как молиться-то... Надо бы... А то я все матерком да матерком...» [3, с. 128]. И не молитва ли Антона помогает Ваньке не разделить судьбу убитых Лехмана и Тюри, спасает его от неминуемой расправы? И нет ли в этом отголоска библейского сказания про Христа и разбойника, о котором говорится в Евангелии: «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда прийдешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк., 23, 40—43).

Уже первая фраза, которую в повести произносит Антон, характеризует его как человека верующего, пытающегося видеть в обыденных явлениях жизни затаенный смысл, Божий промысел: «...это Господь нас натолкнул друг на дружку...» [3, с. 33]. Невер Лехман же не видит в этом ничего провиденциального: «Господь... Как не Господь... У тебя все Господь. Встретились, да и вся недолга» [3, с. 34].

Антон ничуть не сомневается в справедливости Божьей воли и готов исполнить ее полностью: «...Бог его ведает, доплетусь ли до родины» [3, с. 34].

В отличие от странника Антона, «старик Устин, усердный господин», — коренной житель Кедровки. Шишков, мастер портрета, так описывает его внешность: «Росту он маленького, лицом светел, в седенькой бородке, весь обликом в Николу-угодника, и взгляд голубых глаз такой же строгий, но милостивый». Не случайно Устин сравнивается с особо почитаемым на Руси святым угодником Николаем. Тем самым Шишков задает ту парадигму, в которой следует рассматривать образ Устина.

Устин призывает мужиков жить по любви, пытается донести до обезумевших от пьянства и злобы односельчан слова правды: «Чтоб всем нам в согласии жить, полюбовно, значит, без обиды, чтоб по-божецки...» [3, с. 67]. Однако, хотя «многие из молящихся плакали от таких простых, милых сердцу слов молитвы» [3, с. 68], эта проповедь добра ничего не меняет в сердцах жителей Кедровки, они не становятся добрее, милосерднее, справедливее. Наоборот, они изгоняют Устина: «„Эй ты, черт плешатый! — донеслось до него пьяное слово.— Ну и проваливай к дьяволу...“ Сразу в двух местах кто-то охально и зло засвистал, кто-то заулюлюкал и крепко, сплеча, выругался» [3, с. 176]. Здесь Шишков воссоздает традиционную для литературы ситуацию непризнанного пророка: «Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня» [9, с. 145].

Непризнанный односельчанами, Устин, подобно праведникам из житий, уходит от общества, хочет жить в тайге отшельником, молиться за души невинно убиенных бродяг. В описании его ухода явно чувствуется библейская традиция, не случайно деревня сравнивается с Содомом: за изгнанием праведника-обличителя следует суровое небесное наказание. Шишков рисует яркий образ разгневанной стихии: «К седому вечеру, когда зажглись в Кедровке огни, обложило все небо тучами. Со всех сторон выплывали из-за тайги тучи, тяжело, грозно надвигаясь на деревню. Сразу затихла деревня. Сжались все, примолкли, жутко сделалось» [3, с. 176]. Как знак свыше воспринимает Устин грозу, видя в ней наказание за свой грех: «Согрешил... мужиков в беде бросил... Возворочусь. <...> „Согрешил, согрешил!“ — ликует темный рев тайги и, настегивая Устина свистом, гамом, хохотом, гонит вон из своего царства» [3, с. 183]. Апокалипсисом представлена смерть Устина: «Вместе с его криком раскололись, зазвенели, рушились небеса. Золотым мечом молния вонзилась в землю, опалила, съела тьму, всю тайгу всколыхну-

ла, во все застучала концы и предостерегающе замолкла» [3, с. 183]. Небесный гнев обрушивается на тайгу — вместилище темных сил: «Испугалась тайга грозы небесной. Тихо стало в тайге и торжественно» [3, с. 183]. Символом гибели старого мира и старой, полуязыческой веры становятся сгоревшие лиственницы, которым поклонялись кедровцы: «И среди густой нависшей тьмы запылали-зажглись ярким светом, как гробовые свечи, три высокие лиственницы» [3, с. 183].

Мотив праведничества в творчестве Вячеслава Шишкова тесно связан с темой жертвенности, одной из сквозных во многих его произведениях. При ее раскрытии писатель исходит из библейского постулата: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13). Во многих случаях тема жертвенности не заявлена прямо, а представлена на уровне сюжета, в действии, мыслях и поступках героев. О том, что проблема жертвенности решается писателем не с позиций революционного подвига, а как общечеловеческая, основанная на христианских заповедях, красноречиво говорится в повести Шишкова «Пурга»: «Это в евангелии Христос сказал: „Кто душу свою полагает за други своя...“» [10, с. 483]; «Христос призывает жертвовать собой» [10, с. 483]. Однако способностью к самопожертвованию во имя других обладают не все люди, а только исключительные по силе своего характера. В трактовке Шишкова ведущую роль в этом играет христианская вера. Писатель это свойство человеческой души — готовность жертвовать собой ради ближнего — считает неотъемлемым качеством истинно верующего православного русского человека, чьи образы воплощены в таких его произведениях, как «Пейпус-озеро», «Алые сугробы», «Пурга», «Странники» и ряде других.

В повести «Тайга» человеком, добровольно принявшим решение одному ответить за чужой грех, становится бродяга Антон, сам невинно пострадавший и преданный близкими людьми. Выбор Антона — это глубоко прочувствованный, осознанный выбор искренне верующего православного человека. В диалоге Антона и Лехмана Шишков выявляет две позиции, два понимания жертвенности. Предлагая Антону взять на себя чужую вину, Лехман прибегает к сугубо земным доводам, к понятиям о целесообразности: они люди старые, больные, сильно избитые: «Тебе все одно не жить... И мне не жить... Вот Ваньку с Тюлей жаль: может, отведем...» [3, с. 137]. Поэтому и сам Лехман не дорожит своей окаянной жизнью: «Ведь у меня, Антон, привязки к земле нету... Я один, все равно как горелый пенёк в чистом поле... Ведь я старик... Будет, помаялся...» [3, с. 138]. Верующий же Антон исходит из понятия христианского подвига, из своего внутреннего убеждения, из своего

чувства христианского долга перед товарищами по несчастью: «Я сказал, что я... Все приму... Понимаешь? Я!..» [3, с. 138].

Православная традиция прослеживается и в том, что праведники Шишкова жертвуют собой не ради людей, с точки зрения справедливости, достойных столь большой жертвы. Безвинный Антон принимает на себя вину страшных грешников, преступников: «В свалке Лехман кудрявого парня ножом пырнул» [3, с. 119]. Ванька Свистопляс с другими каторжниками «в остроге четверых надзирателей кончили», «троих-то сразу кончили, головы о стену разбили», а четвертому устроили лютую казнь: „Уж больно они мытарили нас, прямо зверье...“» [3, с. 126—127]. Тюля — вор, именно у него находят вещи, которые он украл на заимке, что вызвало недовольство даже у закоренелых преступников.

Таким образом, прочтение повести Вячеслава Шишкова «Тайга» с точки зрения представленных в ней христианских символов и мотивов позволяет сделать вывод, что самые актуальные для начала XX века социально-нравственные проблемы писатель во многом решал с позиций православной морали.

Список литературы

1. Еселев Н. Шишков. М.: Молодая гвардия, 1973. 224 с.
2. Борисова В.А. Шишков В.Я. // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 8. Стб. 734—736.
3. Шишков В.Я. Тайга // Шишков В.Я. Собр. соч. в 8 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 1. С. 17—192.
4. Благов Д. Послесловие // Шишков В.Я. Алые сугробы : Повести и рассказы. Л.: Худож. лит., 1990. 512 с.
5. Есаулов И.А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики [Электронный ресурс] Слово. Православный образовательный портал.— URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37307.php> (Дата обращения: 6.12.2020).
6. Редькин В.А. Вячеслав Шишков: новый взгляд. Очерк творчества В.Я. Шишкова. Тверь, Тверское областное книжно-журнальное издательство, 1999. 151 с.
7. Иконы Афона: Иверская (Вратарница, Портаитисса) [Электронный ресурс] // Православие.Ru URL: <https://pravoslavie.ru/59753.html> (Дата обращения: 6.12.2020).
8. Редькин В.А. Онтологические проблемы в романе В.Я. Шишкова «Странники» // Наследие В.Я. Шишкова : феноменология творче-

- ства (К 135-летию со дня рождения В.Я. Шишкова) : коллективная монография / Науч. ред. В.А. Редькин. Тверь, ТвГУ, 2010. С. 17–36.
9. Лермонтов М.Ю. Пророк («С тех пор как вечный судия...») // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. : В 5 т. М.; Л.: Academia, 1935—1937. Т. 2. С. 145—146.
10. Шишков В.Я. Пурга // Шишков В.Я. Собр. соч. в 8 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 1. С. 435—509.

**ОТКРОВЕНИЕ ИОАННА БОГОСЛОВА
В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ
Ю.П. КУЗНЕЦОВА**

*А.В. Ильных, аспирант 2 года обучения, специальность 10.01.01. —
Русская литература.*

Научный руководитель:

*С.Ю. Николаева, д. фил. н., проф.,
зав. каф. филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

***Аннотация.** Важнейшим компонентом художественного мира Ю.П. Кузнецова является восприятие бытия через призму религиозного сознания. В данной статье рассматривается актуализация мотивов и образов Откровения Иоанна Богослова в стихотворном творчестве Ю.П. Кузнецова на разных этапах его развития. Особое внимание уделено анализу использованных поэтом изобразительно-выразительных средств.*

***Ключевые слова:** Ю.П. Кузнецов; Откровение Иоанна Богослова; русская поэзия XX-XXI вв.; христианство; библейская символика; мотив отражения; эсхатология; Судный день; М.Ю. Лермонтов.*

Не единожды исследователи обращали внимание на преобладание в зрелом творчестве Ю.П. Кузнецова апокалиптических мотивов и настроений, особое внимание уделяя как отдельным массивам стихотворений, так и наиболее крупному произведению на эту тему — поэме «Сошествие в ад» [1; 3; 7; 8]. Причины тому видят как в закономерном для сознания любого писателя стремлении осмыслить движение мира

в его неотступной конечности через призму мифологического или же религиозного сознания, так и в конкретно-исторической ситуации, вынуждающей поэта выразить волнение о судьбе родины на сломе эпох посредством эсхатологической символики. Особое внимание уделяется также особенностям религиозного сознания Ю.П. Кузнецова, восходящего типологически к русскому средневековью с характерными для той поры эсхатологическими предчувствиями и размышлениями о посмертной жизни [2; 5]. В рамках данной статьи обратим особое внимание на художественно-изобразительную сторону произведений, в которых в той или иной степени актуализируются мотивы Откровения Иоанна Богослова. Поэма «Сошествие в ад», на наш взгляд, достаточно изучена, поэтому основное внимание уделим отдельным стихотворениям, основываясь на тематически-хронологическом принципе исследования.

Разговор об апокалиптических мотивах в поэзии Ю. П. Кузнецова начнем с одного из относительно ранних неопубликованных стихотворений «Пророк», датированного 1971 годом. Первоначально называвшееся «Демон» и носившее следы лермонтовского влияния [4, т. 3, с. 344], в контексте религиозных исканий поэта оно приобретает новые оттенки, еще лишённые образной конкретности по отношению к реализации библейских мотивов, однако несущие следы начавшейся немногим ранее заинтересованности поэта евангельской тематикой.

Сам пророк, лирический герой стихотворения, далеко не печальный Демон-изгнанник Лермонтова, а персонаж более inferнального характера, сочетающий отдельные элементы образа как сатаны, так и лжепророка из Откровения Иоанна Богослова. Ключевым в его самоописании являются неизбывная гордыня, а также вездесущность и всеохватность, что выражаются с помощью синтаксического параллелизма, рядов однородных членов и декларативности высказываний. «Пророк» резко противопоставляется лирическому «вы» — людям, при этом вмещающая в себя весь земной и ущербный духовный мир. Подобно сатане и лжепророку — «зверю, выходящему из земли» [Откр. 13:11], что «огонь низводит с неба на землю» [Откр. 13:13], он «поэма земли» и «огонь во все выси». В этом произведении намечается характерный для зрелой поэзии Ю.П. Кузнецова прием — изображение мира inferнального через выворачивание наизнанку положительного образа-символа. «Пророк» Кузнецова, несомненно, аллюзивен по отношению к одноимённому стихотворению Лермонтова, однако в произведении Кузнецова образ изгнанника-пророка — это образ радикально романтический, демонические мотивы в нем максимально яркие и доведены

до абсолюта. Лермонтовский гонимый и презираемый людьми пророк из Божьего избранника превращается в средоточие inferнальных сил; характерный для романтизма уникальный герой теряет те качества, что позволяли читателю сопереживать непринятому и непонятому герою, и все, что остается, — лишь слепая, безымянная («Я огонь у которого имени нет») разрушительная сила и ненависть: «Мой обугленный рот / Говорит: ненавижу!» Во фразе «Я сошёл, как звезда, по небесному своду» [4, т. 3, с. 344] видится не только прямая отсылка к образу павшего ангела, но и аллюзии к апокалиптическим картинам падающих звезд.

В контексте творчества Ю. П. Кузнецова важным становится финальное восклицание пророка «Вы просили покоя — даю вам свободу!», предвестие последующего развития негативных коннотаций слова «свобода» в зрелом творчестве («Нет порядка, есть ложь и свобода» [4, т. 5, с. 24]).

Затронутые в «Пророке» мотивы в том же десятилетии найдут развитие в стихотворении «Черный подсолнух». Трансформация традиционного образа-символа — подсолнуха, в названии которого заложен основной принцип существования цветка и символическая его основа, — происходит из-за затмения солнца, представленного не как обычное природное явление, а в качестве элемента осквернения. Образ помраченного солнца — один из сквозных в Откровении Иоанна, сопутствующий наступлению Судного дня. Подсолнух как символ души, «проросшей» из «глухого колодца», сам оказывается осквернен мглой сомнений. Миг помрачения светила отвращает его от единственного истинного источника света (вступает в роль и название цветка, указывающее на невозможность его существования без солнца), и цветок претерпевает противоестественную трансформацию, утрачивая собственную суть через ложное воскресение (духовное пере- или, скорее, вырождение). Подсолнух, охваченный «мертвым светом» и «не внимающий ничему», видит лишь ночное светило — не случайно в стихотворении луна не названа напрямую. Перифраз позволяет сместить акцент на определение «ночной» и придать выражению более неопределенный и зловещий оттенок. Душа-подсолнух, в миг помрачения отвернувшаяся от Бога («Ибо Господь Бог есть солнце и щит» [Пс. 83]), словно заколдованная «ночным светилом», присягает ему на верность.

«Черный подсолнух» — невероятно поэтический пример реализации мотива поклонения ложным святыням в свете грядущего Судного дня. Отметим также важную на наш взгляд деталь — эпитет «глухой» в определении колодца. Образ замкнутой одинокой души играет клю-

чевую роль в понимании поэтом причин всеобщего помрачения под натиском inferнальных сил.

В 1983 году поэт пишет «Видение» — тревожное стихотворение, где в образе мартена различается ад, выпускающий на свет «древнюю нечисть». Огонь рвется наружу из печи, заражая все вокруг — даже руки лирического героя охвачены пламенем, которое не гаснет в воде. Настроение хаоса создается с помощью глаголов звучания «выть» и «вопить», а ощущение неотступности грядущей катастрофы — посредством приема повтора. Причины привидевшегося кошмара герой видит в истощении Родины — «старой нищей матери».

Образный строй рассмотренных стихотворений больше связан с материалами Откровения ассоциативно, намеками, через общее настроение, предчувствие грядущей катастрофы, однако с конца восьмидесятых в поэтический инструментарий Кузнецова активно входят конкретные образы, позаимствованные из Апокалипсиса, в частности образ антихриста и связанная с его пришествием символика, а также прямое указание на грядущий Судный день («Число», «Время человеческое», «Сновидение в ночь на Рождество», «Родной разговор» и др.).

В стихотворении «Число» происходит выворачивание благого образа, превращение его в собственную противоположность через изменение духовной сути. Если «троица смотрит прямо», то «змеи-триглавы» — «косо». Как уже отмечалось, подобный прием свойственен поэзии Кузнецова в целом. Сам поэт писал: «Антихрист — это отражение Христа в зеркале. Христос, глядящий в зеркало, переходит в свою противоположность» [4, т. 4, с. 416]. Трансформация через мотив отражения и перехода истинного в состояние «зазеркального», «призрачного» позволяет на образном уровне передать глубокий духовный упадок и одновременно указать на ложность, иллюзорность подобного состояния. Как отмечают исследователи, «зеркальное отражение мира в сознании, искусстве, поэзии оказывается наваждением, адской бездной, искажением Божьего замысла» [6, с. 267].

Число «шестьсот шестьдесят шесть», появившееся в затронутом стихотворении в качестве зрительного образа — трех носов стоящего в профиль «змея-триглава», в «Рождении зверя» использовано в качестве гиперболы, маркирующей приход антихриста: «Шестьсот шестьдесят шесть раз смолой / Её прожигала тьма»; «Его я буду рожать / Шестьсот шестьдесят шесть раз» [4, т. 4, с. 352]. Описание матери зверя ограничено емкой характеристикой: она невероятно прекрасна и столь же сильно горда, что и является причиной ее духовной гибели. Гордыня — первая

страсть, постигшая человечество, грех сатаны, уместно сопровождает появление поборника дьявола (в другом стихотворении поэт использует перифразу «князь гордыни и мрака» [Там же, с. 232]; на гордыни строится и мотив искушения зеркалом, как в одноименном стихотворении и в эпизоде с искушением юного Спасителя в поэме «Путь Христа» — в творчестве поэта этот грех закономерно становится тяжелейшим и является причиной множества бед и наваждений). Протivoестественность происходящего выражается также с помощью глаголов «тошнить» и «выблевать»: антихрист появляется на свет вопреки всем законам природы через рот, отторгается телом, как плод болезни. В то же время в данном мотиве отражается и страсть зверя сеять ложь и богохульства (то есть воздействовать через «уста») — эта особенность не единожды подчеркивается в Откровении, в том числе в эпизоде с возникающими из уст дракона, зверя и лжепророка нечистыми жабоподобными духами.

Сопровождающее рождение антипода Христа настроение безумия и морока выражается как через прямое указание на сумасшествие, так и через мотив сна, сопутствующий многим стихотворениям на эсхатологическую тематику. «Сновидение в ночь на Рождество» полностью строится на этом мотиве и завершается пессимистической констатацией: «Мы — сновидения Земли, / И больше ничего» [4, т. 5, с. 184], а «царевна спящая» из «Прозрения во тьме», схожая с героиней более раннего «Рождения зверя», пробуждается «слепой», ведь оказалась она в мире, погрязшем во мраке.

Мотив близкого, но невидимого присутствия антихриста таким образом реализуется повсеместно благодаря определенным состояниям сознания — морока, видения, сна, помутнения, — зло невозможно увидеть физически: в реальном мире его и не существует, оно обитает исключительно в помраченном разуме людей, поэтому «Антихрист близко / Хотя его и не видать» [Там же, с. 384].

Насыщено библейскими аллюзиями и стихотворение «Сонная беседа». Размеренная беседа с близким другом превращается в разговор с Богом: глас собеседника сравнивается с гласом неопалимой купины, и лирический герой впадает «в сон неодолимый», слушая его речи. В сновидении является апокалиптическая картина «исчезновения» России, сопровождаемая образом падающей над чашей звезды. Так материальное событие отражается на духовном уровне, человеческий друг становится Другом Божественным, а бытовой предмет — чаша — преобразуется в символ разлуки и конца. Произведение лишено привычных для стихотворений на эсхатологическую тематику ярко выраженных инферналь-

ных мотивов, в нем царит печальный и почти ностальгический тон, «беседа странная тиха». Атмосфера покоя и некой отстраненности поддерживается с помощью глаголов «зевнуть», «возлежать», «не беспокоить», «спать». Герой воспринимает происходящее «краем глаза» и «краем уха», отголосок inferнального «вопля под колпаком» отнесен за пределы родины, где «земля уже не наша». В этом состоянии на пространстве родной земли сходятся противоположности, не вызывая противоречий: поэт языческий Лель и скрипит колыбель Бога, «свистит чертик» и «бормочет смерть-старуха». Но из дремоты героя вырывают мысли о судьбе России и зерно надежды на ее возрождение — хотя бы во сне. Однако последнее оказывается очернено осознанием героя собственного одиночества на духовном пути, и стихотворение завершается отчаянным вопросом: «А что бы мог сказать я другу?!»

Невозможность поделиться откровением с другими людьми — повсеместно встречаемый мотив в творчестве Кузнецова, для которого поэт — избранник Божий, и он один слышит трепет иного бытия и знает слово истины («Когда приходит в мир поэт...», «Есть у меня в душе одна вершина...» и др.). Одиночество мучимого видениями и предчувствиями поэта придает стихотворениям на эсхатологическую тематику глубоко трагичный личностный оттенок, а судьба «исчезающей» Родины сливается с судьбой самого поэта-пророка — традиционного для русской литературы образа.

Итак, эсхатологические настроения, характерные для художественного мира поэта в целом, но господствующие в зрелом творчестве, подкрепляются прямым обращением к образному строю Откровения Иоанна и вдохновлены раздумьями о будущем Родины. Ю.П. Кузнецов создает напряженную атмосферу грядущего Судного дня, используя прием выворачивания положительного образа-символа, придания ему inferнального оттенка. Дьявольские силы как таковые не имеют уникальных черт, они лишь следствие искаженного восприятия мира людьми, обедневшими духовно, но увидеть это удастся лишь Божьему избраннику — поэту-пророку.

Список литературы

1. Ильинская Н.И. «Адская волюсть» в поэме Юрия Кузнецова «Сосшествие в ад»: традиция и интертекстуальность // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. 2011. Вып. XV. С. 114—25.
2. Ильинская Н.И. Юрий Кузнецов: структура религиозного сознания поэта на пороге XXI века // Вестник Харьковского национально-

- го университета им. В.Н. Каразина. Серия: Филология. Вып. 39. № 607. Харьков, 2004. С. 53—57.
3. Казначеев С.М. Эсхатологические мотивы в поэзии Юрия Кузнецова // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. 2013. № 6. С. 68—72.
 4. Кузнецов Ю. Стихотворения и поэмы : в 5 т. М.: Литературная Россия, 2013.
 5. Николаева С.Ю. Христианский провиденциализм в поэзии Юрия Кузнецова // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2007. № 10. С. 58—69.
 6. Николаева С.Ю., Редькин В.А. Концепт «Зеркало» в поэзии Ю.П. Кузнецова и Б.Л. Пастернака. Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2016. № 1. С. 265—274.
 7. Редькин В.А. Инфернальный мир в творчестве Ю. П. Кузнецова // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2014. № 1. С. 73—78.
 8. Редькин В.А. Поэма Юрия Кузнецова как жанровая система // Юрий Кузнецов и христианский мир. М.: Моск. культурно-образоват. центр при Литинституте им. А.М. Горького. 2013. С. 66—82.

ДОМ И ЕГО НАПОЛНЕНИЕ В ПОЭЗИИ Б. АХМАДУЛИНОЙ

А.О. Калинина, студентка 4 курса, профиль «Отечественная филология».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы .

Аннотация: *в статье рассматривается блок стихотворений Б. Ахмадулиной и на примере их анализа показывается, каком символической и смыслами наполнено понятие «дом».*

Ключевые слова: *дом, поэтический мир, Белла Ахмадулина, лирическая героиня, лирический субъект.*

Поэзия Беллы Ахмадулиной самобытна, по сути, и именно поэтому неоднократно становится объектом литературных и лингвистических исследований. Так, И. В. Аведова [1] исследует творчество поэтессы

в рамках особенностей жанровой динамики, Е. Н. Афанасенкова [2] выявляет отличительные черты художественного мира Ахмадулиной, а Т.В. Алешка [3] определяет черты её поэтики в контексте поэзии «золотого» и «серебряного» веков.

Лирика Беллы Ахмадулиной — это стихи поэта-женщины, гендерную принадлежность которых выдает множество деталей и мотивов, в том числе и мотив дома. Мотив дома в той или иной степени пронизывает многие стихотворения поэтессы, однако значимыми являются и предметы интерьера, которые занимают особое место в мире лирической героини. Включенность предметов интерьера в пространство художественного текста позволяет определить их функциональную значимость и смысловую нагрузку. Для конкретного анализа обратимся к блоку стихотворений, где большое внимание уделяется убранству помещения.

Так, в стихотворении «Невеста», написанном в 1956 году, лирическая героиня открыто заявляет о своём желании оказаться

... невестой,
красивой, завитой,
под белою навесной
застенчивой фатой. [4, с. 7]

Она хочет полностью погрузиться в свадебную атмосферу, увидеть себя в прекрасном платье, принимая многочисленные поздравления и пожелания в свой адрес. Далее идет непосредственное описание праздничного пространства, которое организуется при помощи таких атрибутов, как «рюмки», «тарелки», «стол», «кровать», «стулья», «стена». Все предметы будто переносят нас из мира фантазий в мир реальный, который не всегда идеален и ярк. Завершается стихотворение довольно быстрой сменой настроения, сопровождающееся громким стуком стульев, что наталкивает лирическую героиню на мысли

Что-то дальше станется
с тобою и со мной?.. [4, с. 7]

Так предметы интерьера формируют мир лирической героини.

Следующим стихотворением с точки зрения ключевой роли предметов интерьера является «Нежность», текст 1959 года. В представленном тексте Белла Ахмадулина размышляет о таком явлении, как нежность, которое характеризуется не другими абстрактными понятиями, как было бы ожидаемо, а вполне конкретными вещами:

Старинной вазою зелёной
вдруг станет на краю стола,

и ты склонишься удивлённый
над чистым омутом стекла. [4, с. 34]

Нежность воплощается в обыкновенной вазе на краю стола. Она же впоследствии становится яблоком раздора для возлюбленных. Лирическая героиня опечалена одиночеством, тем, что «живет в отдалении». Всю глубину переживания отражает следующая строфа

И слёзы мои так стеклянны,
так их паденья тяжелы,
они звенят, как бы стаканы,
разбитые среди тишины. [4, с. 34]

Внутреннюю тяжесть передаёт именно сравнение слез с разбитыми в полной тишине стаканами, звук которых олицетворяет опустошение и крах. В данном случае посредством предметов интерьера (стол, ваза, стекло, стаканы) лирический субъект определяет «нежность» и ассоциирует духовное переживание с хрупкостью материальной вещи.

Далее обратимся к стихотворению «Твой дом». Важным является не только его олицетворение, но и одушевленность предметов, находящихся внутри, будь то кактус или сервиз:

Как будто рыба из воды,
сервиз выглядывал из стёкол.
... и в беззащитном всеоружье
торчали кактусы в окне. [4, с. 2]

Дом в стихотворении является своеобразным свидетелем отсутствия другой женщины в жизни возлюбленного лирической героини, поэтому ей видятся предметы, ей не принадлежащие

Как будто тщательный прибор
смыл всё: и туфель отпечатки,
и тот пустующий прибор,
и пуговицу от перчатки. [4, с. 43]

Вся обстановка кажется сомнительной героине. Вещи, находящиеся вокруг, окутаны тайной и непонятной пустотой:

Так были зеркала пусты,
как будто выпал снег и стаял.
Припомнить не могли цветы,
кто их в стакан гранёный ставил... [4, с. 43]

В данном стихотворении Белла Ахмадулина также прибегает к описанию интерьера при помощи активного использования конкретных бытовых предметов, характеризующих атмосферу, которая воцаряется в доме.

В стихотворении «Чем отличаюсь я от женщины с цветком» лирическая героиня чувствует своё нравственное превосходство над «женщиной с цветком» и девочкой, которая «играет перстеньком». Далее мы увидим описание «комнаты с обоями», где героиня сидит перед женщиной, у которой увела возлюбленного. Ей не помогли ни меха, ни надменный взгляд. Она вызывает жалость у героини Ахмадулиной:

Как я жалею взгляд ее надменный,
и я боюсь, боюсь ее спугнуть,
когда она над пепельницей медной
склоняется, чтоб пепел отряхнуть. [4, с. 66]

Пепельница как интерьерный предмет передаёт всю горечь обиды и гамму расстроенных чувств отвергнутой женщины, к которому она обращается с целью морального облегчения.

Стихотворение «Воскресный день» пропитано положительными эмоциями, которые сопровождают лирическую героиню воскресным днём. Она пребывает в приподнятом состоянии духа, ей нравится «пустяковая свобода» и «долгожданный сон» после трудовых будней. Таков распорядок после пробуждения:

Пора вставать! Бесстрастен и суров,
холодный душ уже развесил розги.
Я прыгаю с постели, как в сугроб —
из бани, из субтропиков — в морозы. [4, с. 105]

Постель присутствует здесь как предмет интерьера, символизирующий уют и спокойствие. Мы детально можем наблюдать каждый шаг героини тёплым декабрьским утром, который она смакует и подробно описывает.

О умывальник, как лютиЫ твои
чудовища — вода и полотенце. [4, с. 105]

Но «соблазн воскресный» подходит к концу и просится отразить всё произошедшее на бумаге, и лирическая героиня «в неловкой позе у стола присев» подчиняется этому зову. Она приравнивает пробуждение воскрешению, а сон — смерти.

Обыкновенные предметы быта обращают на себя внимание героини Ахмадулиной, не упускающей из вида даже незначительные вещи, которые наиболее глубоко погружают нас в художественное пространство.

Стихотворение «Описание обеда» является не менее показательным в рамках рассматриваемой нами темы. Здесь лирическая героиня испытывает нехватку вдохновения и находится в состоянии творческой истощённости. Бессонные ночи порождают усталость:

... и тяжело тащится мой локоть,
строку влача, словно баржу. [4, с. 221]

Помимо этого, героиня в отчаянии, ибо многочисленные литературные искания оканчиваются неудачей, и все сопутствующие старания обречены на непонимание со стороны критика, не способного по достоинству оценить творение. Однако она не намерена сдаваться и принимает твёрдое решение довериться внутреннему чувству описывать всё, что «в голову придёт». Ей вспоминается встреча с соседом-литературоведом, навеявшая на героиню смятение и непонимание:

Пока с меня пальто снимала
их просвещенная семья,
ждала я знака и сигнала,
чтобы понять, при чем здесь я. [4, с. 222]

Далее следует описание того, что в первую очередь подверглось пристальному вниманию лирической героини — интерьер квартиры, куда она была приглашена:

Всё так и было: стол накрытый
дышал свечами, цвел паркет... [4, с. 222]

«Всё так и было» — в данной фразе отсутствуют удивление и восторженность от увиденного. Наоборот, она символизирует оправданные ожидания гостя об обстановке в доме её соседа. Героиня убеждена, что именно «мебель под старину» обязана присутствовать в жилище литературоведа, что является, по её мнению, показателем принадлежности человека определённой деятельности. В данном случае предметы интерьера служат особой профессиональной характеристикой.

Таким образом, изучение текстов Ахмадулиной дает основание полагать, что часто встречающиеся в текстах упоминания предметов интерьера, пускай даже незначительные, являются важным компонентом в формировании общей семантики произведения.

Список литературы

1. Аведова, И.В. Жанровая система поэзии Беллы Ахмадулиной: Автореферат дис. канд. филол. наук. Тверь, 1999. 19 с.
2. Афанасенкова, Е.Н. Особенности творческой манеры Б.А. Ахмадулиной: Дисс. соиск. уч. степени к.ф.н. Ростов-на-Дону, 2005. 177 с.
3. Алешка Т.В. Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии Минск, РИВШ БГУ, 2001. 124 с.
4. Ахмадулина Б. А. Друзей моих прекрасные черты... М.: Астрель: Олимп, 2009. 507 с.

**ОБРАЗ ДОМА В СТИХОТВОРЕНИИ
Н.С. ГУМИЛЁВА «СТАРИНА»**

А.В. Козлова, студентка I курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель:

С.А. Васильева, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: Статья посвящена образу дома в стихотворении Н.С. Гумилёва «Старина». Рассматриваются биографические аспекты творчества поэта, отражение в произведении усадьбы Слепнёво Бежецкого уезда.

Ключевые слова: Н.С. Гумилев, «Старина», литературное краеведение, Слепнёво, образ дома, лирический субъект, автор.

В творчестве Николая Степановича Гумилёва существует несколько стихотворений, связанных с Тверской губернией, а именно с усадьбой Слепнёво Бежецкого уезда. Это место не являлось родиной поэта, усадьба для семьи Гумилёвых была скорее чем-то вроде дачи, куда съезжались на лето все многочисленные родственники. Усадебный дом в Слепнёво был построен в конце XVIII века, он принадлежал помещикам Львовым. Лев Васильевич Львов, прадед Н.С. Гумилёва, получил эту усадьбу в качестве приданого за свою невесту, Анну Ивановну Миллюкову. В начале XIX века здесь родился дедушка поэта, Иван Львович Львов, а и мать поэта, Анна Ивановна Гумилёва-Львова. Более того, она провела в Слепнёво свое детство, молодость и юность. Усадьба перешла к матери и ее двум сестрам после смерти жены их брата, Льва Ивановича Львова [1, 130]. Сам же Н.С. Гумилёв родился в Кронштадте, а семейную усадьбу впервые посетил только в 1908 году, когда ему уже было 22 года. С того момента он часто бывал здесь, и не только летом. Известно о его визите в начале 1909 года, в январе, поэт приезжал в Слепнёво, чтобы поработать в старинной фамильной библиотеке. Через год он снова ненадолго посетил родовое гнездо, возвращаясь из Парижа со своей молодой женой, Анной Андреевной Ахматовой, для которой Слепнёво впоследствии тоже станет знаковым местом. Два

следующих лета — 1911 и 1912 годы — поэт провел в Слепнёво в окружении многочисленных родственников, среди которых особое внимание уделял своим молоденьким племянницам — Оле и Маше Кузьминым-Каравасвым. Гумилёв и Ахматова приезжали в Слепнёво вплоть до 1917 года, то вдвоем, то поодиночке. Здесь родился и провел первые годы своей жизни их сын, Лев Николаевич Гумилёв [1, 131].

По воспоминаниям современников, поэт не очень любил бывать здесь, после многочисленных путешествий по экзотическим местам в Слепнёво ему было скучно. Но время в усадьбе он проводил весьма продуктивно: только в одном 1914 году в Слепнёво поэт написал около 40 стихотворений.

Одним из первых текстов, в котором присутствует образ Слепнёво, является стихотворение «Старина» (1908 г.). Оно начинается с пейзажа: перед нами парк с пустынными опушками, с печальными сонными травами: «Вот парк с пустынными опушками, / Где сонных трав печальна зыбь, / Где поздно вечером с лягушками / Перекликаться любит выпь» [3, 395].

Такой парк действительно существовал, это подтверждают исследователи-краеведы: «Возле дома располагался старинный парк, неподалеку от парадного крыльца рос старый могучий дуб, вблизи его находился пруд. В парке росло много лесного орешника, лип, берез и других деревьев» [2, с. 13]. Уже при описании парка в стихотворении Гумилева ощущается атмосфера заброшенности, пустынности этого места, но еще ярче это проявляется, когда описывается сам дом: «Вот дом, старинный и некрашенный, / В нем словно плавает туман, / В нем залы гулкие украшены / Изображением пейзаж» [3, 395]. Пейзаж — условно-идиллический образ крестьянина в художественной литературе, живописи. Украшенные пейзажами залы подчеркивают возраст дома.

Прототипом этого дома служила, конечно, та самая родительская усадьба в Слепнёво: «В семнадцати верстах от уездного города Бежецка на вершине холма стоял главный дом деревенского вида, только гораздо больше обычной избы, с мезонином и многими окнами. Никаких архитектурных изысков не было и следа» [2, с. 132]. Не случайно поэт называет этот дом старинным: если мы обратимся к внутреннему обустройству усадьбы, то поймем, откуда появляется мотив старины. Исследователь Анатолий Николаевич Головкин пишет, что «помещичий дом в Слепнёве состоял из: передней комнаты, зала, гостиной, столовой, кабинета, спален и кладовой с буфетом. Гостевые комнаты были небольшими с одним окном, но уютные со старинной мебелью. Полы в них были покрашены, на праздники или перед гостями их натерли мастикой, чтобы они блестели. Печи в доме покрыты кафелем или пе-

стрыми старинными изразцами. По воспоминаниям очевидцев, жителей карельских деревень, дом больше напоминал не барские хоромы, а большую старинную карельскую деревенскую избу» [2, с. 14].

Стихотворение «Старина» построено на антитезе: лирический субъект вынужден тосковать в одиночестве в этом пустом и заброшенном доме, в то время как его предки когда-то развлекались и весело проводили время в теперь таких пустынных залах: «Мне суждено одну тоску нести, / Где дед раскладывал пасьянс / И где влюблялись тетки в юности / И танцевали контреданс» [3, 395].

Эти строки тоже отсылают нас к истории усадьбы: Н.С. Гумилёв вспоминает своего деда, Ивана Львовича Львова, которому некогда принадлежало имение, а также двух своих теток, сестер матери, детство и юность которых прошли в Слепнёво. И на фоне насыщенной яркой жизни усадьбы в прошлом мы видим одинокого лирического субъекта в настоящем. Интересен эпитет «сердце бездомное», в то время как герой находится в доме. Но является ли это здание для него домом? Нет. Оно является родовым гнездом, ведь неслучайно, находясь там, герой вспоминает о своих родственниках, размышляет о том, как они жили. Это место вызывает у героя лишь тоску и воспоминания о былых временах, которые безвозвратно исчезли. Таким образом, выстраивается определенная последовательность образов былого: парк, старый дом, гулкие залы. Всё это и есть та самая «старина». Не случайно именно это слово выносится в заглавие: большая часть стихотворения – о старине.

В последней строфе говорится уже о мечте, о «кручах необорных» и «снегах серебряных вершин», к которым стремится «бездомное сердце» героя. Строфа наполнена ощущением простора, свободы, в противовес ограниченному пространству усадьбы: «...Теперь бы кручи необорные, / Снега серебряных вершин, / Да тучи сизые и черные / Над гулким грохотом лавин!» [3, 395].

Возникает мотив двоемирия: мир реальный — старый дом, усадьба, образы прошлого, тоска, неволя. Противопоставлен ему мир идеальный — снега и кручи, воля, свобода и, наконец, определенная новизна. Но в идеальном мире тоже нет дома. Появляется закономерный вопрос: что же такое дом? У этого концепта существует несколько толкований. Конечно, дом – это и просто постройка, здание, но, как правило, при анализе произведений мы обращаемся к более «глубокому» пониманию дома. Дом — это и семейный очаг, жена, дети, род [4, с. 347]. В данном произведении привязка к семье у героя появляется в связи с воспоминаниями о прошлом, в настоящем же семьи нет. Также соглас-

но традиционному представлению, дом — это и убежище, место покоя и спокойствия для человека, место, где ему комфортно. Для героя это не так: возвращаясь к дому, он погружается в тоску, а место покоя и свободы для него — его идеальный мир с «необорными кручами» и «снегами серебряных вершин». Еще одно толкование дома: дом как отечество, народ, история. Но в этом стихотворении дом не раскрывается с этой стороны. Таким образом, получается, что сердце героя действительно «бездомное», поскольку ни одно из толкований дома не подходит к этому конкретному случаю. Для лирического субъекта родовая усадьба — место, где жили его предки, но его домом она не является.

Подводя итог, нужно отметить, что образ дома в стихотворении Н.С. Гумилёва представлен не совсем обычно: у лирического субъекта не возникает теплого чувства к старому дому, как к чему-то родному, напротив, эта обстановка тяготит его, нагоняет тоску и дает ощущение неволи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Новиков В.И. Русская литературная усадьба. М.: Ломоносовъ, 2012. С. 129—136.
2. Головкин А.Н. В краю двух культур. Ржев. Филиал ГУПТО «ТОТ» Ржевская типография, 2005. 240 с.
3. Гумилев Николай Степанович. Полное собрание сочинений: с 10 т. Т. 1 : Стихотворения. Поэмы (1902—1910) / Гумилев Николай Степанович. М.: Воскресенье, 1998. 502 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., М., 1997. 944 с.

ВИЗУАЛЬНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭМЫ А.А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»)

*Е.Э. Кравчук, студентка 4 курса,
профиль «Отечественная филология».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: В данной статье сопоставляется поэма А.А. Блока «Двенадцать» и мультфильм, снятый по её мотивам в 1987 году. Кар-

тина вызвала научный интерес, поскольку была снята спустя почти семьдесят лет в иной исторической обстановке. Мы исследуем, почему тексты Серебряного века не теряют актуальность и визуализируются в мультипликации, чем отличаются текст-первоисточник и вторичный текст, нарушается ли хронология, как визуализируются литературные приёмы, используемые А.А. Блоком в поэме «Двенадцать», вкладывает ли режиссёр иные смыслы и если да, то как передает их, содержит ли фильм отсылки к творчеству других поэтов, как отражается политическая ситуация в фильме Ивана Аксенчука.

Ключевые слова: хронология, визуализация, текст-первоисточник, вторичный текст, эпизод, кадр, реминисценция, лирический герой.

В литературоведении сегодня актуален вопрос, с помощью каких средств и способов в художественном тексте передаётся визуальная картина мира. Почему, читая текст, реципиент способен воспринимать написанное как зрительный образ?

Визуальные аспекты в литературе только начинают изучаться, основные положения прописаны Сергеем Петровичем Лавлинским и Викторией Яковлевной Малкиной. Согласно их точке зрения, визуальность — это «одно из наиболее значимых свойств художественной образности» [1, С. 8]. Нередко случается, что после прочтения того или иного текста у респондента создаётся определённый образ, который он стремится передать в других формах искусства. Так, текст обретает вторую жизнь в межвидовых перекодировках: в живописи, скульптуре, театре, кино и т.д. Одним из таких примеров перекодировки стала поэма А.А. Блока «Двенадцать», по мотивам которой в 1987 году был снят мультипликационный фильм И.С. Аксенчука «Музыка революции».

В начале XX века о поэме Блока высказывалось довольно много противоречивых мнений. В советское время вышло много статей о творчестве А.А. Блока. По подсчётам Л. Фарбера, в 1918 г. их было около тридцати, а к концу 1920 г. — более пятидесяти [2, С. 41]. Такой всплеск объясняется проблематикой поэмы А.А. Блока. Произведение затрагивало злободневную тему — революцию, что вызвало как общественный, так и научный резонанс.

В поэме А.А. Блока множество визуальных образов и деталей, это не только «музыка революции», как выражался сам А.А. Блок, но и «картина революции»: улицы, дома и перекрестки, плакаты, жанровые сценки, костюмные и аллегорические детали. Все они находят свое воплощение при перекодировке поэмы на визуальный язык мультипликации.

Мультфильм по отношению к поэме является вторичным текстом, интерпретацией: он меняет восприятие литературного произведения, добавляя или упрощая какие-либо смыслы. В ходе исследования мы проанализировали, как взаимосвязаны системы образов литературного произведения и экранизации, созданной по его мотивам.

Действие мультфильма (так же, как и поэмы) происходит зимой в Петрограде, о чём говорит кадр, на котором перед зрителем предстает Петропавловская крепость. Метель — основа сюжета, она раздувает огонь, олицетворяющий революцию, и изображается как тройка коней или метла, выметающая ограждения, пушки и гербовую фигуру в виде двуглавого орла.

Образ тройки отсутствует в самой поэме, но есть в стихотворении А.А. Блока «Сегодня ты на тройке звонкой» [3, с. 293], которое, в свою очередь, возможно, является реминисценцией на стихотворение А.С. Пушкина «Телега жизни» [4, с. 199]. Основание сделать такое предположение нам даёт тот факт, что символизм А.А. Блока основывается, как у многих представителей этого течения, на мифах о сотворении мира и отличается интересом поэта к истории литературы, что подтверждается множеством цитат и аллюзий. Дорога, по которой едет лирический герой в произведениях обоих авторов, сравнивается с жизнью. Таким образом, в кадре мультфильма «Музыка революции» нет прямой отсылки к поэме «Двенадцать», но есть отсылка к другим произведениям А.А. Блока и к творчеству А.С. Пушкина. Однако дорога тройки понимается не как жизненный путь отдельного человека, а как судьба целого народа.

Мотив метлы, вероятно, пришёл из мифологии, так как в фольклоре разных народов она считалась одним из орудий смерти. Этот смысл также возникает в стихотворении А.А. Блока «По улицам метель метет...» [5, с. 66], при этом снег, холод, метель также становятся основой сюжета. Таким образом, в экранизации появляются образы, которых не было в тексте поэмы, но которые характерны для русской культуры вообще и поэзии А.А. Блока в частности.

Кроме того, отличается и текст: в экранизации главы сокращаются, а некоторые убираются полностью. Из фильма полностью исчезли четвертая, пятая, шестая, восьмая и десятая главы, но многие строфы, которые не были озвучены, визуализированы. Например, текст первой главы в мультфильме не звучит, он заменяется визуальным изображением старушки, пытающейся сорвать плакат и падающей на «буржуя», который «в воротник упрятал нос». Некоторые фразы меняются ме-

стами. Например, выражение «Эх, эх, без креста» переносится в более позднюю композиционную часть, из второй главы в третью. Такие изменения в целом характерны при перекодировке из одного вида искусства в другое, в частности, при экранизации.

Есть и иные расхождения с первоисточником, помимо сокращений. Вместо двенадцати на последних кадрах идут лишь одиннадцать человек в отряде. Эта неточность, допущенная художниками, нарушает идею о двенадцати апостолах. С другой стороны, 11 человек вместо 12 поддерживают идею «странного Христа», высказанную критиками. Нарушается и логика восприятия, когда зрительный образ не соответствует тому, что зритель слышит.

В фильме есть ключевые моменты, важные для понимания. Они обозначаются с помощью цвета и музыки. Один из таких моментов — это сцена, где Катька танцует в кабаке. Есть элементы, указывающие, что данный кадр является переломным в мультфильме. Во-первых, если до этого эпизода всё действие проходило на улице, то здесь появляется другое пространство — кабак. Во-вторых, применяется иное музыкальное сопровождение. Переход достаточно заметный: мрачные аккорды резко прекращаются, наступает длительная пауза, после чего звучит подвижная мелодия (отдельно стоит сказать и о паузах, в мультфильме их всего две: вторая знаменует смерть Катьки). В-третьих, меняются цвета. Основные оттенки, используемые при создании мультфильма — это синий, жёлтый, бордовый и сиреневый. Причём синий — преобладающий цвет. Жёлтый используется только три раза при изображении огня, бордовым окрашено знамя, и сиреневый и жёлтый — цвета эпизода танца Катьки в кабаке, о котором было сказано выше.

В результате исследования мы пришли к выводам, которые можно описать несколькими тезисами:

Причина, почему тексты Серебряного века перекодируются в другие формы искусства, состоит в том, что в этих текстах содержится много наглядных образов.

Тексты поэмы и мультфильма не идентичны: нарушается хронология, визуализация отдельных образов изменяет восприятие и дополняет диктуемый текст другими смыслами. Текст поэмы словно «разбирается на части», из которых затем монтируется другой текст, при этом некоторые части оказываются словно бы «лишними», а другие подкрепляются новыми «кирпичиками», взятыми из текстов того же автора или текста культуры.

Мультфильм является не вторичным, а вполне самостоятельным текстом, созданным на ином художественном языке (языке мультипликации). Этот язык не визуализирован, а визуален, вербальный ряд играет в нем всего лишь вторую роль. При этом связь с текстом А.А. Блока сохраняется, для режиссера она принципиальна: создается новый текст как способ визуализации блоковских смыслов («блоковских» в трактовке режиссера мультфильма). Ближе всего такой текст к переложению, но не на язык своего творчества, а на язык иного вида искусства. Поэтому мультфильм содержит принципиальные полностью совпадающие с поэмой фрагменты, а также реминисценции и аллюзии к творчеству А.А. Блока и его предшественников.

Список литературы

1. Лавлинский С.П., Малкина В.Я. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всём: сборник статей / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавинский. Вып. 1. Москва: Эдитус, 2020. 504 с.
2. Пьяных М. Слушайте революцию: Поэзия А. Блока сов. Эпохи. Пособие для учителя. Москва: Просвещение, 1980. 142 с.
3. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы Москва: Дрофа, 2006. 413 с.
4. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. М.: «Художественная литература», 1967. 527 с.
5. Блок А.А. Собрание сочинений: в шести томах. Т. 1. Ленинград: Художественная литература, 1980—1981. 472 с.
6. Енишерлов В. Александр Блок. Штрихи судьбы. Москва: Современник, 1980. 303 с.
7. Кривуля Н.Г. «Музыка революции» в анимации: особенности экранизации поэмы Александра Блока // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2, Вып. 31. С. 152—177.
8. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 1999. 727 с.
9. Романова Т.Н., Черемных Л.И. Экранизация как приём раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения / Т.Н. Романова, Л.И. Черемных // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2010. №8. С. 68—73.
10. Мультипликационный фильм «Музыка революции», режиссёр И.С. Аксенчук. [Электронный ресурс] URL: https://youtu.be/BDwr_4vv1zM. Дата обращения 2.01.2021.

ПОСТАНОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ

*В.С. Куликова, студентка 4 курса,
направление «Издательское дело».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Николаева, д. филол.н., проф.,
зав. кафедрой филологических ос-
нов издательского дела и литера-
турного творчества.*

Аннотация: *В данной статье речь идет о драматургическом наследии Михаила Булгакова. Помимо истории издания пьес автора, особое внимание уделяется постановкам пьес Булгакова в наши дни. Приведены самые яркие постановки с указанием режиссеров и актеров, отмечены наиболее важные моменты данных спектаклей.*

Ключевые слова: *Михаил Булгаков, драма, театр, драматургия, пьесы, МХТ им. А.П. Чехова, театр им. Вахтангова, театр им. М.А. Булгакова.*

Михаил Булгаков относится к редкому типу художника, в творчестве которого органично объединились два разных рода искусства: эпос и драма. Он был человеком театра. Он сочинял собственные оригинальные пьесы, и это главная дань искусству театра. Драматургия Булгакова признана одним из самых ярких явлений русской литературе XX столетия. «Дни Турбиных» стали лучшей пьесой о гражданской войне. Булгаков смог разглядеть свойства творческой личности. Он показал бессмысленность гражданской войны как «русского бунта», отразил «закольцованность» сознания современников [1, с. 2].

Один из руководителей Московского Художественного театра В.И. Немирович-Данченко так говорил о Булгакове: «Булгаков — едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключителен...» [2, с. 5].

К сожалению, многие пьесы не увидели сцены при жизни автора. Современная Булгакову критика не смогла объективно оценить значение, смысл и масштаб булгаковской драматургии. Но с начала 50-х годов литературоведы и театроведы начали возрождать наследие вели-

кого мастера. Несомненным шагом вперед в свое время было издание трехтомных «Очерков истории русской советской драматургии», где во втором томе Булгакову посвящена специальная глава, написанная В. Сахновским-Панкеевым, в которой впервые Булгаков был указан как автор пьесы «Дни Турбиных». Автор данной главы обозначил роль Булгакова как драматурга, подчеркнул значимость творчества автора в истории театра.

В наши дни пьесы Булгакова мы можем не только прочитать, но и увидеть на сценах различных театров. Постановки пользуются популярностью во многих городах России, роли исполняют известные актеры. МХТ им. А.П. Чехова начал активные постановки с 1988 года, были поставлены следующие спектакли: 2001 г. — «Кабала святош» («Мольер»), режиссёр А. Я. Шапиро; 2004 г. — «Белая гвардия» («Дни Турбиных»), режиссёр С. В. Женовач; 2012 г. — «Зойкина квартира», режиссёр К. С. Серебренников; 2019 г. — «Бег», режиссёр Сергей Женовач. Постановки «Бег» и «Зойкина квартира» ставятся и в настоящее время.

В 1928 году Горький на Художественном совете МХАТа говорил о пьесе «Бег»: «Не вижу никакого раскрашивания белых генералов. Это — превосходнейшая комедия... Это пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была поставлена на сцене Художественного театра... «Бег» — великолепная вещь, которая будет иметь анафемский успех...». [3, с.158]

15 мая 2019 г., в день рождения Михаила Булгакова, в Художественном театре впервые был сыгран «Бег». Никогда ранее эта пьеса о разгроме Белой армии и трагедии эмиграции не ставилась здесь, хотя была написана специально для МХТ в 1928 году, но, запрещенная цензурой, увидела свет только во времена «оттепели» и не на мхатовской сцене. Режиссёр пьесы — Сергей Женовач, художник — Александр Боровский, актеры: Мария Карпова, Андрей Бурковский, Михаил Пореченков, Ирина Пегова, Игорь Верник. Премьера пьесы «Зойкина квартира» состоялась 9 июня 2012, постановку можно увидеть и в настоящее время. Режиссёр-постановщик и художник Кирилл Серебренников, исполнители ролей: Лика Рулла, Евгений Перевалов, Михаил Трухин, Алексей Кравченко.

В рамках цикла вечеров «Память места» артисты Художественного театра представляют публике пьесы, некогда знаковые для МХТ. Такой стала пьеса «Адам и Ева». При жизни автора она не печаталась и практически не имеет истории постановок. Данная постановка будет

посвящена 130-летию со дня рождения М. А. Булгакова. Состав исполнителей будет объявлен позднее. Режиссёр — Марина Брусникина, художник — Александр Боровский.

МХАТ им. М. Горького также ставит сейчас пьесу «Зойкина квартира». Режиссер-постановщик — н. а. СССР Татьяна Дорониная. Актеры: Ирина Фадина, Валентин Клементьев, Сергей Габриелян, Михаил Кабанов. Также, МХАТ снова вернулся к пьесе «Полоумный Журден» уже в 1991 году, и в этот раз все сложилось: спектакль вышел в постановке Татьяны Дорониной. С тех пор он продолжает собирать полные залы и получать положительные отзывы зрителей. Актеры: з.а. РФ Сергей Габриелян, Татьяна Шалковская, Елена Коробейникова, Максим Дахненко.

В настоящее время ставится «Бег» в театре им. Вахтангова, премьера состоялась 11 апреля 2015 года. Режиссер: Юрий Бутусов. Исполнители ролей: Екатерина Крамзина, Виктор Добронравов, Леонид Бичевин и др. Зрелищный, динамичный, провокационный спектакль, поставленный в фирменном стиле Юрия Бутусова. Режиссёр был предельно внимателен к литературному первоисточнику. Михаил Булгаков сам разделил пьесу «Бег» не на действия или акты, а именно на 8 снов.

«Театр на Юго-Западе» представляет постановку пьесы «Зойкина квартира». Ближайший показ состоится 27 апреля. Исполнители ролей: К. Дымонт, А. Белов, М. Лакомкин, Л. Ярлыкова и др.

Театр им. М.А. Булгакова представляет дипломный спектакль «Дни Турбиных» выпускников высшего театрального училища имени М.С. Щепкина 2008 года. Художественный руководитель курса н.а. СССР А.В. Коршунов. Спектакль получил премию «Золотой лист» за создание лучшего актерского ансамбля и премию «Твой шанс». Удивительное настроение создает звуковое оформление спектакля. Тут и живая музыка и песни под гитару и фортепиано и разрывы снарядов.

В ходе изучения материала стало известно, что пьесы Булгакова ставятся и на тверской земле. Выяснилось, что в Тверском театре драмы можно было увидеть постановку «Кабала святош», премьера которой состоялась 20 октября 2017 года. Пьеса «Кабала святош» (1929 г.) очень напоминает судьбу своего автора, М.А. Булгакова, ведь одной из тем в ней является конфликт творца и власти. Режиссёр-постановщик — заслуженный деятель искусств России Персиков Валерий

Булгаков — человек сложной, трудной, трагической судьбы. Было время, когда он был лишен главного — живого общения с читателем,

зрителем. Вокруг его имени создавали нездоровый интерес, каждую его новую вещь встречали подозрительно и часто видели в ней то, чего там вовсе не было. В своей драматургии Булгаков использовал лаконизм характеристик, рассчитывая на сценическое исполнение произведения. Герои его пьес и инсценировок доносят конфликт не через разговоры, а в форме нарастающего стремительного действия, которое развивается с помощью трагизма или комизма [4, с. 43].

К 1930 году произведения Булгакова перестали печататься, его пьесы изымались из репертуара театров. Были запрещены к постановке пьесы «Бег», «Зойкина квартира», «Багровый остров», спектакль «Дни Турбиных» снят с репертуара. После смерти драматурга ситуация изменилось, постепенно театры начали ставить его постановки, которые пользуются успехом, публика приходит в восторг. Это, несомненно, важный момент в популяризации драматургического творчества Михаила Булгакова.

Список использованной литературы:

1. Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А.Булгакова[Текст]: учеб. пособ. для вузов. Самара, 2004.
2. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва: Книга, 1988.
3. Об отношении Горького к творчеству Булгакова М.Альтшуллер, М. Горький о М.А. Булгакове // Ученые записки Горьковского университета». 1970. вып. 118.
4. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. Москва: 1983.

БИБЛЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ В ПОЭМАХ «МОСКВА-ПЕТУШКИ» В. ЕРОФЕЕВА И «ПУТЬ ХРИСТА» Ю. КУЗНЕЦОВА»

Н.С. Лосевской, 2 курс, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель:

П.С. Громова, к. филол. наук, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: В статье рассматриваются поэмы «Москва — Петушки» В. Ерофеева и «Путь Христа» Ю. Кузнецова. Прочитав эту статью, вы узнаете, кто проходит путь Иисуса и по сей день.

Ключевые слова: Венечка Ерофеев, Ю.П. Кузнецов, Библия, христианство, Христос, поэма, Евангелие, постмодернизм, литература XX века.

На протяжении всей истории русской литературы христианство было неотъемлемой её частью. И перед каждым писателем, который прибегал к теме веры в своих произведениях, стояла определённая творческая задача. Как, например, перед Ф.М. Достоевским, который показывал спасение героя через веру. Писатели XX века тоже ставили перед собой некую задачу, когда вкладывали в свои произведения библейский контекст.

Казначеев писал, что творческий путь Ю. Кузнецова ознаменован последовательным усилением трагических, эсхатологических мотивов при сохранении иронично-сатирического взгляда на действительность, подкрепляемого верой автора в добро и торжество светлого начала. В поэме «Путь Христа» довольно сильно выражено мироощущение поэта-христианина, который испытывал влияние народной культуры, при этом авторских черт стиль несколько не утратил. Характерные для поэзии Кузнецова тяготение к народной культуре, притчевое начало и эсхатологические мотивы нашли отражение и в исследуемой поэме.

На творческий путь В. Ерофеева повлияло много писателей и не только, но главным образом на его путь как творческий, так и жизненный повлияла Библия — главная книга человечества, как отмечал сам писатель. Причиной обращения писателей к Священному писанию может являться то, что Советская власть «отменяет» Бога, что в этих условиях атеизма рождает духовный интерес как знак протеста. Нельзя забывать и об исконной потребности человека в духовной составляющей жизни. Нужно помнить также о традиции классической русской литературы, обращавшейся к теме веры.

Сопоставляются библейские мотивы в произведениях В. Ерофеева и Ю.П. Кузнецова, можно провести ряд параллелей. Начнём с сорокадневного поста, который держал Иисус в пустыне: «Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от Дявола, и постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал» [Мф.4:1-2]. Ерофеев интересно и иронично изменяет библейский контекст, а точнее переносит тяжёлое испытание Христа на алкоголика, который с утра, с похмелья

проходит жутко тяжёлое претерпевание, спускаясь по лестнице. «Все знают — все, кто в беспамятстве попадал в подъезд, а на рассвете выходил из него — все знают, какую тяжесть в сердце пронес я по этим сорока ступеням чужого подъезда и какую тяжесть вынес я на воздух» [1, 17]. Об этом пишет и Кузнецов, придерживаясь, однако, традиционного смысла: «Веяньем Духа в пустыню Христа перенёс / Как человека... Постился в пустыне Христос / Сорок лазоревых дней и взалкал поневоле»[2]. В поэме Кузнецова нет никакой иронии, наоборот, Кузнецов воспроизводит сорокадневный пост близко к библейскому тексту.

Далее рассмотрим сюжет, когда дьявол искушает Христа: «Потом берет Его Дьявол в святой город и поставляет его на крыле храма, И говорит Ему: если Ты сын Божий, бросься вниз; ибо написано: «Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею» [Мф.4:1-2]. В поэме «Москва-Петушки» Венечку тоже «искушают», и аналогия видна довольно сильно: «Ты лучше вот чего: возьми — и на ходу из электрички выпрыгни. Вдруг да и не разобьёшься...»[1, 97], но как и Христос, главный герой не поддаётся искушению. Такой же сюжет, как и в Библии, представляет нам Кузнецов: «Там опустил он Христа и лукаво и прямо / На ускользящий выступ великого храма. / И прошипел он Христу, как змея во плоти: /— Ежели ты Божий Сын, сделай шаг и лети!»[2]

Сюжет воскрешения Лазаря: «Сказав это он воззвал громким голосом: Лазарь! Иди вон» [Ио. 11:43], дочери начальника синагоги: «И, взяв девицу за руку, говорит ей: «талифа куми», что значит: «девица, тебе говорю, встань»» [Мк. 5:41] и исцеляемого больного [Мк. 5:8] Иисусом, в поэмах Ерофеева и Кузнецова не остался незамеченным. «Иди, Веничка, иди»[1, 4], «встань и ходи», «встань, возьми постель свою и иди» [Мк. 2:11]. В поэме «Путь Христа»: «Глянул Христос на неё и светло и сурово. /— Встань, ты здорова! — промолвил от Духа Святого», «Голос Христа, как сияющий луч, преломился: /— Лазарь, восстань и явись!.. — Он восстал и явился.», «— Встань и скажи, что тебя я не сталкивал с крыши!.. / — Встал жив-здоров и сказал, словно молния свыше»[2]. Кузнецов старается все известные сюжеты писать как можно ближе к тексту священного писания, но из детства Христа мы можем заметить, что не только какие-то незначительные события, описание Христа или указание на его возраст показывают то, что он действительно ещё ребёнок, но и деяния маленького Иисуса Кузнецов великолепно показывает как поступок неопытного и совсем не зрелого,

хоть и наделённого даром, мальчишку. Иисус Христос воскресил ребёнка, который упал с крыши, ради того, чтобы тот доказал всем, что он не толкал его.

Ну и, наконец, обращение Иисуса Христа к Богу за поддержкой в Гефсиманском саду: «И отошел немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! Если возможно да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» [Мф.26:39]. В поэме «Москва-Петушки» смерть Венички происходит на «неизвестной Голгофе» в неизвестном подъезде. Вспоминает главный герой подобно Христу на Голгофе: «Это уже не «талифа куми»... это лама савахфани. То есть: Для чего, Господь, ты меня оставил?» [1, 118]. Господь молчит. А четверо классиков марксизма-ленинизма пригвождают Веничку к полу, отсылая нас к распятию, то есть к пригвождению Христа к кресту. У Кузнецова: «Отче! Молю, чтобы час сей Меня миновал. / Если возможно, пребудь это время со Мною, / Да обойдёт Меня чаша сия стороною. / Впрочем, не как Я хочу, а как Ты повелишь...» [2]

Христос Кузнецова проходит свой путь. Венечка у Ерофеева — свой. Конечно, различия в прохождении пути есть, но аналогия всё же прослеживается. Я считаю, что у каждого из нас есть этот путь, и с жизненным путём Иисуса сравнить его можно. Пусть мы не всегда добры и милосердны, пусть мы не всегда достойно принимаем удары судьбы, но путь каждого из нас в большей или меньшей степени олицетворяет путь Христа.

Люди часто сталкиваются с «сорокадневным постом», и неважно, в какой форме они выдерживают это испытание. В жутком похмелье или жестокой диете перед олимпиадой. Расставание с близким человеком или на войне. Для каждого свой «сорокадневный пост».

Всегда внутри нас или рядом с нами окажется «дьявол», который решит нас искушить. Люди часто подвержены этому, но, к сожалению, не каждый справляется с искушением. «Дьявол» бесспорно силен, и жизненный путь из-за искушения у кого-то может оборваться.

Воскрешать людей человек тоже умеет. Мы часто воскрешаем родных и близких нам людей, даже не подозревая этого. Забота, поддержка и вера — вот какие инструменты помогают нам творить чудеса.

Смерть на «неизвестной Голгофе» неизбежна для каждого человека. Он будет распят болезнью, бандитами, вредными привычками или старостью, но если человек прошёл все испытания на своём жизненном пути и сделал много добра для людей, то он воскреснет в памяти у всех тех, кому он сделал благо.

Писатели XX века обращаются к библейским мотивам для того, чтобы обратить внимание читателей на то, как человечество справляется или не справляется с испытаниями, как много совершает грехов и как сильно каждый из нас напоминает сына Божьего.

Список литературы

1. Москва—Петушки. С комментариями Эдуарда Власова [Электронный ресурс] // Электронная библиотека «ЛитМир». URL <https://lifeinbooks.net/read-online/moskva-petushki-s-kommentariyami-eduarda-vlasova-venedikt-erofeev-eduard-vlasov/>
2. Ю.П. Кузнецов «Путь Христа» [Электронный ресурс] // Портал «Стихи.ру». URL <https://stihi.ru/2006/02/17-2357>

СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

П.Р. Нестерова, студентка 1 курса, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *в статье рассматривается жанровая разновидность сказки в творчестве Владимира Владимировича Маяковского, показываются авторские вариации жанра на примере двух сказок.*

Ключевые слова: *Маяковский, жанр, детская литература, сказка, стихотворная речь, притча.*

Маяковский в интервью газете «Эпоха» говорил, что ставит целью «внушить детям некоторые элементарнейшие представления об обществе, делая это, разумеется, в самой осторожной форме» (интервью газете «Эпоха», Варшава, 1927). Этот тезис вполне соотносится с такими произведениями В. В. Маяковского как «Что такое хорошо и что такое плохо», «История Власа, лодыря и лоботряса». Но среди всего комплекса текстов Маяковского есть и более сложные в дидактическом отношении тексты, такие как «Сказка о красной шапочке», «Сказка о дезертире», «Сказка для моего друга шахтера...», «Последняя петербургская

сказка» и т.п. Являются ли эти тексты тоже данью детской литературе, или у Маяковского свое представление о жанре сказки?

Рассмотрим определение жанра, даваемое Л.Ю.Брауде: «Литературная сказка — авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей».[1, с. 170] О специфике сказки писали В.Я. Пропп и Е.В. Намычкина, кроме того, есть множество работ, посвященных литературной сказке в творчестве какого-то конкретного автора.

В нашей статье мы рассмотрим жанровый аспект в двух текстах В.В. Маяковского : «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» и «Сказка о красной шапочке».

Детская литература в XX веке была на особом положении — с ее помощью в СССР собирались ковать новых людей. Маяковского эта область творчества по-настоящему заинтересовала. В интервью с корреспондентом «Прагер прессе» он так и сказал: «Новейшее мое увлечение — детская литература. Нужно ознакомить детей с новыми понятиями, с новым подходом к вещам...». Это была не просто возможность заработка, а шанс поведать юному поколению свежим языком о том, как устроен наш мир — о новых профессиях, новом обществе и новых идеалах.

Сказки Маяковского очень близки к народным. Их объединяет торжество добрых сил в столкновении со злом: зло по мнению автора это буржуазия, а добро — это пролетариат, советская власть.

Важная особенность стихотворной сказки Маяковского — наличие сказочных элементов в сюжете: «Четверней лохматых ног / шел мохнатенький щенок. / Сел. / Глаза на Петю вскинул: / — Дай мне, Петя, половину!! (Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий)

«Сказка о красной шапочке» была заимствована по сюжету у Шарля Перро и интерпретирована под настоящее время, под советское общество, в аллегорической форме автор вложил новый смысл в знаменитую сказку, он смог показать политическую борьбу своего времени и выразить свои взгляды: «Кроме этой шапочки, доставшейся кадету, / ни черта в нем красного не было и нету» (Сказка о красной шапочке)

Маяковский также активно сознательно гиперболизировал поступки и действия героев: «Поднялся однажды пребольший ветер, / в ключья шапчонку изорвал на кадете» (Сказка о красной шапочке). «Сам себе под вечер в дом /сто пакетов нес с трудом, /а за папой, /друг за другом, /сто корзин несет прислуга» (Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий).

Близки они и по форме: первые строки похожи на зачин народных сказок: «Жил был на свете кадет» (Сказка о красной шапочке), «Жили были / Сима с Петей» (Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий). Основную мысль, как эпимифию в басне, автор приводит в конце. Он дает указ молодому поколению с высоты своего опыта: «Полюбите, дети, труд — как написано тут. / Защищайте / всех, кто слаб, от буржуевых лап» (Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий) «Когда будете делать политику, дети, / не забудьте сказочку об этом кадете» (Сказка о Красной Шапочке).

Еще первые исследователи творчества Маяковского отмечали, что «Сюжет этой сказки «О Пете, толстом ребенке, и Симе, который тонкий» разработан по схеме старых сказок о злых обжорах, которые, пожрав свои жертвы, лопаются и возвращают поглощенное невредимым. <...> Не только схема, но и словесные формулы взяты Маяковским от сказки» [2, с. 16—20.]

Правда, финал сказки уходит от волшебного и несуществующего и возвращает читателя в мир политической реальности:

Сказка сказкою,
а вы вот
сделайте из сказки вывод.
Полюбите, дети, труд —
как написано тут.
Защищайте
всех, кто слаб,
от буржуевых лап.
Вот и вырастете —
истыми
силачами-коммунистами. [3]

Но если «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» изначально считается детской сказкой, то «Сказку о Красной шапочке» к детским не причисляют, хотя авторский посыл направлен на юное поколение:

Сказка о Красной Шапочке

Жил был на свете кадет.
В красную шапочку кадет был одет.
Кроме этой шапочки, доставшейся кадету,
ни черта в нем красного не было и нету.
Услышит кадет — революция где-то,
шапочка сейчас же на голове кадета.
Жили припеваючи за кадетом кадет,
и отец кадета, и кадетов дед.
Поднялся однажды пребольшущий ветер,
в клочья шапчонку изорвал на кадете.
И остался он черный. А видевшие это
волки революции сцапали кадета.
Известно, какая у волков диета.
Вместе с манжетами сожрали кадета.
Когда будете делать политику, дети,
не забудьте сказочку об этом кадете. [4]

Сказка понимается Маяковским не в каноническом жанровом варианте, а осознается, скорее, синонимом притчи. А.П.Квятковский дает следующее определение: «Притча — малый жанр поучительной или сатирической литературы, бытовавшей в России в 17—18 и в начале 19 вв.; небольшое, отчасти схожее с басней произведение в стихах или прозе»[5, с.216] Поучительная история и объединяет «Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» и «Сказку о Красной шапочке».

Список литературы

1. Брауде Л.Ю. Современная литературная сказка // Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 208 с.
2. Покровская А. Маяковский как детский писатель // Книга детям. 1930. Вып. 2—3. С. 16—20.
3. Маяковский В.В. Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий [Электронный ресурс] URL: <https://vladimir-mayakovskiy.su/stihi-dlya-detey/skazka-o-pete-tolstom-rebenke-i-o-sime-kotoryj-tonkij> (дата обращения 10.04.2021).
4. Маяковский В.В. Сказка о Красной шапочке [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/21329/skazka-o-krasnoi-shapochke> (дата обращения 10.04.2021).
5. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл., 1966. 376 с.

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ
В СЮЖЕТЕ АВАНТЮРНОГО РОМАНА 1920-Х ГОДОВ
(«МЕСС МЕНД» МАРИЭТТЫ ШАГИНЯН)**

*А.А. Никодимова, магистрантка 2
курса, программа «Отечественная
филология в междисциплинарном
контексте»*

Научный руководитель:

*А.Ю. Сорочан, д.филол. н., профес-
сор кафедры истории и теории ли-
тературы*

***Аннотация:** в данной статье рассматриваются фольклорные элементы, присутствующие в авантюрном романе Мариэтты Шагинян «Месс-Менд». Устанавливается параллель между книжной прозой и волшебной сказкой.*

***Ключевые слова:** сказка, авантюрный роман, Мариэтта Шагинян, Месс-Менд, фольклор, канон, сюжет.*

Устанавливая параллель между книжной прозой и волшебной сказкой, мы можем увидеть новое и оригинальное в простом и обыденном. Особенно если речь идет о романах «формульных», остросюжетных, с жесткими жанровыми ограничениями. Один из самых ярких образцов литературы «красного Пинкертон» [1, с.50] — роман-сказка Мариэтты Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923). Отталкиваясь от авторского определения жанра, мы можем рассматривать этот роман в сказочном контексте.

Волшебно-сказочная структура не теряется в данном случае в индивидуальной книжной традиции, но напротив, дополняет ее и создает особый жанровый тип прозаического повествования. Крайне интересна структура романа. Первые две главы его названы автором «вступительный очерк» и «пролог». Во вступительном очерке мы знакомимся с личностью рассказчика — Джима Доллара, который и рассказывает нам сказку о Месс-Менде. Беря на себя функцию повествователя, он как бы не претендует на место в сообщаемой им истории, и только в самом конце романа читатель неожиданно встречает в описательно части личное местоимение «я», что указывает нам на сопричастность рассказчика к описываемым событиям. Подобный поворот сюжета можно

сопоставить с часто встречаемым в фольклоре «и я там был, мед-пиво пил».

Если оставить в стороне первые две главы, которые сама автор не обозначает никакими цифрами, то глава, обозначенная цифрой 1 и содержащая начальные эпизоды сюжета, открывается каноническим для волшебной сказки событием. Главный антагонист — Джек Кросслинг, американский капиталист, пытается расправиться с Иеримией Морлендером, усыпив и заточив его в тюрьме [2, с. 10]. Затем, обманом заставив сына Морлендера — одного из главных героев романа, поверить, что его отца убили русские большевики, заключает с тем обманный договор.

Ключевую роль в сказочном сюжете играют характеристики героев: все главные герои являются людьми, потерявшими родителей: Артур Морлендер узнает о смерти своего отца в самом начале повествования, а о смерти матери мисс Вивиан Ортон читателю становится известно практически сразу после знакомства с данной героиней.

Но при этом над первичным, сюжетным кодом надстраивается новый — культурно-исторический. Происходит конкретизация сюжетных функций, персонажей и совершаемых ими действий. Происходит надстройка вторичного кода — кода той эпохи, к которой приурочено действие произведения.

Прежде чем распознать обман, герой, как и принято в волшебной сказке, проходит определенные испытания. Можно сказать, что в данном случае роль «дарителя» играет весь русский коммунистический режим в целом. Он представлен рядом героев (следовательно, Ребров, Сидоров), которые приветствуют и испытывают героя. Отвечая на приветствие и проходя все испытания, Артур становится на сторону добрых большевиков, а наградой за верный выбор ему служит любовь к Вивиан Отто и «воскрешение» его отца, с которым он встречается только после полной победы коммунистов над капиталистами.

Отношения герой (Артур) — антагонист (Кросслинг) полностью соответствуют фольклорному канону. Последовательность сказочных функций [3, с. 85], реконструируемых в данном противостоянии такова:

Подвох (обманом Кросслендер заставляет Артура перейти на его сторону).

Пособничество (герой выполняет приказания антагониста, но попав в Россию начинает сомневаться в правильности своих действий).

Вредительство (Кросслендер требует, чтобы Чиче расправился с Артуром).

Начинающееся противодействие (герой открывается русским властям и выдает им всю имеющуюся у него информацию).

Клеймение (по неосторожности герой попадает в ловушку, а затем в заточение).

За этим следует факультативный для сказки, но чрезвычайно существенный в семантико-генетическом плане мотив временной смерти — глубокого забвения после снотворного и гипноза.

В сюжете «Месс-Менд» путь испытаний проходит не только герой, но и героиня. Судьба Вивиан Отто складывается по сценарию сказочного архетипа. Получается, в романе Шагинян наборы волшебных функций представлены в мужских и женских вариантах. После смерти матери она погружается в состояние забвения, но затем возрождается. Особенно стоит отметить эпизод, в котором девушка, раненная Грегорио ножом в спину, падает в воды Гудзона. Спасают ее упомянутые ниже помощники Тингмастера — Лори, Нэд и Виллингс. По счастью, нож оказывается воткнут в накладной горб, что и спасает девушке жизнь. Омовение в воде как в фольклорной, так и в христианской религии связано с перевоплощением, с началом новой жизни. Так и мисс Отто, спасенная добрыми рабочими начинает новую жизнь — примыкает к группировке Месс-Менд. И только благодаря взаимопомощи Отто и Морлендер спасаются из плена.

Четко обозначенными «волшебными помощниками» Тингмастера являются три закадычных товарища — Лори, Нэд и Виллингс, что тоже дает нам провести параллели со сказочной структурой повествования. Они помогают главному герою, исполняют его приказы и служат тем идеям, которые он олицетворяет.

Не только положительные персонажи обладают магическими свойствами; однако антигероям романа-сказки можно посвятить особый доклад.

Можно перечислить еще несколько свойственных сказке свойств сюжетного построения:

- 1) противостояние сущности и видимости;
- 2) троекратные повторы событий и ситуаций;
- 3) магические объекты в сюжете;
- 4) сцены, отличающиеся архаической символикой (пир).

Все это переплетение архаичного и нового заставляет по-иному взглянуть на проблему двоимирия в романе. Америка — страна капиталистов, экс-президентов и миллионеров, которые считают, что до-

стижения человека связаны только с деньгами и властью. Советская Россия напротив — представлена утопическим государством, где каждый работает, чтобы сделать мир лучше, и где каждый счастлив. Чтобы добраться из одного мира в другой, героям приходится пройти также множество испытаний, отправляясь даже на двух разных пароходах, но затем воссоединяясь на «земле обетованной». Но еще одним отличием от канонического сказочного сюжета служит то, что Морлендер не возвращается со своей возлюбленной в свой прежний мир, а выражает желание остаться в России.

Список литературы

1. Феномен массовой литературы XX века : [монография] / М. А. Черняк; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 308 с.
2. Месс-Менд, или Янки в Петрограде [Текст] : Роман-сказка : [Для старш. возраста] / Мариэтта Шагинян (Джим Доллар). [Изд., перераб.]. М.: Детгиз, 1956. 350 с.; 20 см.
3. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп ; коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998. 511 [1] с.

МОТИВ ЛЮБВИ В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА «КАВКАЗ»

*С.А. Олешко, студент 2 курса
магистратуры, программа подго-
товки*

*«Отечественная филология в
междисциплинарном контексте».*

Научный руководитель:

*Н.В. Семенова, д. филол. н., проф.
кафедры истории и теории лите-
ратуры.*

Аннотация: в статье рассматривается мотив любви в творчестве И.А. Бунина на примере рассказа «Кавказ». Мотив любви описывается с помощью мотивного анализа, предложенного И.В. Силантьевым. Мотив рассматривается с точки зрения семиотического подхода

да. Уделено внимание семантическому, синтаксическому и прагматическому аспектам мотива.

Ключевые слова: *И.А. Бунин, мотив, любовь, мотивный анализ, И.В. Силантьев, русский реализм, семиотический подход.*

Данное исследование посвящено описанию одного из основных мотивов в прозе И.А. Бунина — мотиву любви. Творчество писателя многогранно — в нём И.А. Бунин обращается к самым разным жанрам: от стихов до философских эссе.

Основой мотивного анализа в данной статье является подход, предложенный профессором И.В. Силантьевым [2, с. 32]. Мы рассмотрим мотив с точки зрения семиотического подхода. Это важно, так как отвечает общей природе мотива, являющегося знаковым элементом повествовательного языка литературы. Отдельно будет уделено внимание анализу семантических, синтаксических и прагматических аспектов мотива. Прагматический аспект особенно важен, так как он определяет роль и место мотива в художественной литературе, а именно в системе повествования, как сюжетобразующий элемент [1, с. 17].

Сам ход описания мотива может показаться формальным, но это в полной мере соответствует нашей задаче системного описания всех реализаций мотива любви в художественном повествовании писателя. Речь идёт о сюжетно значимых вариантах, которые несут смысл и интенцию, а так же о фабульно-функциональных, которые мотивируют развитие сюжета как такового [1, с. 56]. Таким образом в статье ставится задача — собрать воедино все необходимые для дальнейшего обобщения данные. Впоследствии мы сведём всё в единое виртуальное целое мотива [2, с. 121]. Стоит отметить, что в рассказах И.А. Бунина есть полностью функциональные фабульные реализации мотива любви. Они оказываются существенными для сюжета и помогают сформировать эстетические образы героев.

Важно упомянуть, что анализ отдельного мотива произведения берётся в составе конкретных фабульных синтагм и в рамках конкретных сюжетных контекстов. Но при этом такой анализ совсем не равен нарративному анализу произведения в целом [2, с. 98]. Это совсем разные углы зрения. В статье мы специально ограничиваемся рамками анализа одного конкретного отдельно взятого мотива — мотива любви. Это не анализ рассказа. Различные подходы к анализу прозы Бунина представлены в большом количестве работ. Задача дальнейшего анализа принципиально иная — изучить функциональные и семиотические

характеристики мотива любви в рамках сверхтекстовой целостности повествования.

Отметим, что семантические и синтаксические особенности мотива любви, а также его сюжетные смыслы и интенции, которые проявляются в фабульных и сюжетных контекстах, рассмотренного рассказа, совсем не равны общему смыслу данного произведения. Однако они могут с ним соотноситься и учитывать его.

В рассказе И.А. Бунина «Кавказ» мотив любви представлен дважды: в виде любви между затворником и взволнованной женщиной и в виде любви между офицером и взволнованной женщиной. Проанализируем их оба.

Любовь между затворником и взволнованной женщиной.

В данном случае речь идёт о безымянных героях рассказа, поэтому ограничимся теми эпитетами, которые обозначены по отношению к ним самим автором.

Семантика. Предикат. Вариант: любовь, скрываемая двумя актантами от ещё одного актанта. Инвариант: любовь. Актанты. Вариант: герой, живущий затворником от свидания до свидания с возлюбленной, героиня — любящая, взволнованная женщина. Инвариант: герой — героиня. Пространственно-временные признаки. Вариант: незаметные номера в переулке возле Арбата, поезд в Сочи, «первобытное место» где-то между Гаграми и Сочи. Временной аспект любовных отношений процессуально совпадает сюжетно и фабульно.

Инвариант: место для тайных встреч, поезд.

Синтактика. Препозиция. Вариант: Возлюбленные тайно встречаются на арендованной квартире. Инвариант: тайная встреча двух влюбленных. Постпозиция. Отсутствует. На сюжетном и фабульном уровне всё заканчивается совместным проживанием двух влюбленных в очередном тайном месте. Так как за этим следует самоубийство другого героя, о котором будет сказано позже, то это даёт простор для всевозможных сюжетных событий между возлюбленными.

Прагматика. Сюжетный смысл. Любовь указанных героев знаменует эмоциональные переживания как у мужчины, так и у женщины. Любовь движет ими во время встреч и построений планов дальнейшей жизни. Важно отметить, что женщина взволнована тем, что она делает, так как состоит в отношениях с офицером. Отношения с ним открытые и публичные, что вынуждает её скрываться со своим настоящим возлюбленным. Тайная любовь мотивирует её скрываться от офицера. Это очень важно, учитывая, что жизнь офицера закончится трагедией.

Тайная любовь мотивирует героев уехать, а потом поселиться в месте диком и скрытном. Интенции героев очевидны, и они касаются эстетического целого героев.

Любовь между офицером и взволнованной женщиной.

Семантика. Предикат. Вариант: неразделенная любовь одного актанта к другому. Инвариант: любовь. Актанты. Вариант: герой — влюбленный офицер, героиня — взволнованная женщина, не разделяющая любви офицера. Инвариант: герой — героиня. Пространственно-временные признаки. Вариант: на вокзале в окружении незнакомых людей, наблюдаемые со стороны другим героем. Для героя и героини пространство является «чужим». Инвариант: на вокзале.

Синтактика. Препозиция. Отсутствует. Появлению героев на вокзале не предшествуют никакие фабульные или сюжетные события. Героиня только отмечает, что офицер «следит за ней и не перед чем не остановится». Подобное заявление героини создаёт огромное пространство для предположений относительно препозиции их появления и отношений в целом. Постпозиция. Вариант: офицер выстреливает себе в виски с двух револьверов. Инвариант: самоубийство героя.

Прагматика. Сюжетный смысл неразделенной любви между офицером и героиней, которую мы обозначили как «взволнованную», достаточно очевиден. Именно неразделенная любовь толкает офицера на поиски своей возлюбленной. Как известно, поиски оканчиваются неудачей, что приводит к самоубийству офицера. На другом, синтагматически ориентированном, уровне сочетания событий между собой смысл происходящего можно уловить благодаря реплике офицера, которую вспоминает женщина: «Я ни перед чем не остановлюсь». Дальнейшее развитие фабулы, совпадающей с сюжетом, можно уловить благодаря реплике героини, сказанной об офицере: «Он меня искать будет».

Список литературы

1. Силантьев И.В. Поэтика мотива /Силантьев И.В. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
2. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования: Проблемы теории и анализа /Силантьев И.В. Новосибирск: ИДМИ, 2001. 235 с.
3. Бунин И.А. Темные аллеи : [рассказы]. Москва: Издательство АСТ, 2019. 352 с.

ВОСПОМИНАНИЕ КАК ОСНОВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ДЕТСТВА В РАССКАЗАХ И.А. БУНИНА

*С.И. Пуриче, студентка 4 курса,
направления «Филология».*

Научный руководитель:

*Т.В. Белова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории лите-
ратуры.*

Аннотация: в статье рассматривается воспоминание как одна из доминантных форм изображения категории «детство» в рассказах И.А. Бунина, выделяются основные темы и мотивы, связанные с воспоминаниями героев.

Ключевые слова: И.А. Бунин, воспоминание, категория «детство», «Именины», элегическое начало.

Для И.А. Бунина категория «детство» является одной из центральных в его творчестве. Обращаясь к ранним годам жизни своих героев, Бунин демонстрирует зависимость развития их характера, взросления, ценностной ориентации и мировоззрения от эпизодов, произошедших с ними в детском возрасте. В своих работах Е.Е. Зубарева так определяет концепт «детство» в творчестве писателя: «Детство для Бунина становится одной из ключевых опор, придающих прочность существованию, мировосприятию. Он стремится сохранить «память детства», детство в себе, вспомнить, окунуться в детство, словно в сказочную страну» [1, с. 79].

Во многих рассказах И.А. Бунина категория «детство» сопряжена с воспоминанием, это сквозная тема, которая стала одним из главных способов авторского самовыражения. Большой ряд изображений персонажей с самого раннего возраста — это воспоминания о прошлом, которые имеют яркий эмоциональный цвет, радостный или трагический. Это связано со способностью писателя чувствовать и переживать не только «свое», но и «чужое», о чем он пишет в «Книге моей жизни»: «Я жажду жить и живу не только своим настоящим, но и своей прошлой жизнью и тысячами чужих жизней, современным мне и прошлым, всей историей всего человечества со всеми странами его. Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе» [2, т. 13, с. 167]. Такое видение дает ему обширный материал для воплощения этих «жизней»

в своих героях. В творчестве Бунина мы обращаем внимание на обилие рассказов, построенных на воспоминании. «Воспоминания не просто освещают душу, греют сердце, но и возвращают молодость и надежды» [3, с.116] — пишет в своей статье О. Н. Владимиров, и мы не можем с этим не согласиться. «Память детства» неразрывно связана с человеком, его установками во взрослой жизни, творческими потенциями.

Воспоминания о детстве появляются уже в ранних рассказах И.А. Бунина и развиваются в его более позднем творчестве. Это такие произведения, как «В деревне» (1897), «Антоновские яблоки» (1900), «Эпитафия» (1900), «Древний человек» (1911) и многие другие. Частотен мотив быстротечности детства, это связано с воспоминаниями самого Бунина о ранних годах, проведенных в России, в семейном имении Орловской губернии. Например, в рассказе «Велга» (1895) Бунин так пишет о своей главной героине, которой в силу обстоятельств рано пришлось повзрослеть: «Зачем так быстро прошло детство Велги?» [2, т.1, с.387]. Ее детство прошло весело и беззаботно, а потому и было лучшим периодом ее недолгой жизни. Эта концепция сопровождала Бунина на протяжении всей жизни, так он пишет о собственном детстве в дневнике от 30.04.1940 г.: «Ночь, темная полоса леса вдали и над ним звезда — смиренная, прелестная. Это где-то, когда-то на всю жизнь поразило в детстве... Боже мой, Боже мой! Было и у меня когда-то детство, первые дни моей жизни на земле! Просто не верится! Теперь только мысль, что они были. И вот идут уже последние» [2, т.9, с.332].

Погружение в мир детства у Бунина — это еще и погружение в мир души героев, оно помогает понять, что для них на самом деле дорого и какие чувства во взрослой жизни рождают воспоминания детства. Детство — это исток формирования личности, начало того долгого пути, по которому движется человек. В рассказе «У истока дней» (1906) как раз воплощается эта Бунинская концепция начала жизни, которая рефлексивируется героем через воспоминание. Герой погружается внутрь самого себя и видит своё детство как сторонний наблюдатель, однако все чувства, которые им испытаны, воспроизведены с невероятной точностью. Буниным подчеркивается такая особенность детского восприятия как способность ощущать всё через звуки, запахи, осязание и вкус. В памяти возникают именно эти эпизоды, не связанные с разумной деятельностью человека: «Я вижу большую комнату в бревенчатом доме на хуторе средней России... На дворе сухо...Ребенок... обоняет кисленький запах старинных духов... Приятно подойти к окну, почувствовать тепло солнечного света и, прижавшись лицом к стеклу, рас-

плющить нос...» [2, т. 2, с. 237]. Осмысление всего того, что происходило, приходит уже позднее, что и демонстрирует нам «изображение со стороны». Герой сам утверждает, что не помнит себя до определенного момента: «Нечаянно взгляд ребенка падает в эту минуту на зеркало. Я хорошо помню, как поразило оно меня. С него начинаются смутные, не связанные друг с другом воспоминания моего младенчества. Точно в сновидениях живу я в них. И вот оно, первое сновидение у истока дней моих. Ранее нет ничего: пустота, несуществование.» [2, т.2, с. 238]. Однако в этот безоблачный, еще непознанный мир вторгается смерть, которая осознается героем предметно — через занавешенное зеркало, именно оно помогает герою понять то, что случилось: «И, как внезапный ветер по затрепетавшим листьям дерева, по всему моему телу прошла одна мысль, одно сознание: в доме смерть! То ужасное, чье имя — тайна!» [2, т.2, с. 241]. Зеркало, как центральный объект воспоминания в данном рассказе, мы можем рассматривать как метафору детской души: оно отражает только то, что непосредственно находится вокруг мальчика, что доступно его пониманию.

И только в последней части рассказа Буниным соединены детское и взрослое восприятие, которые даже вместе не способны постичь тайны детского существования. Герой приходит к выводу, что течение человеческой жизни — это тайна. Всё происходящее с человеком отражается потом в его памяти лишь отчасти, как в зеркале, охватывая только то, что находится непосредственно вокруг. И в этом заключена основная мысль бунинского понимания жизненного цикла человека — ее непостижимость, невозможность точно отследить и понять ее закономерности. Подобное восприятие жизни отражено Буниным в рассказе «Ночь» (1925). Его герой размышляет о начале и конце человеческой жизни, одним из эпизодов становится воспоминание о детстве. Однако герой утверждает, что это не воспоминание, а новое «переживание» тех чувств, которые с человеком уже были, посредством запахов, вкусов, звуков: «Вот десятки лет отделяют меня от моего младенчества, детства. Бесконечная давность! Но стоит мне лишь немного подумать, как время начинает таять. Не раз испытал я нечто чудесное. Не раз случилось: вот я возвратился в те поля, где я был некогда ребенком, юношей, — и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мной с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто я опять прежний, совершенно прежний. Я опять в том же самом отношении к этим полям, к этому полевому воздуху, к этому русскому небу, в том же самом восприятии всего мира, какое

было у меня вот здесь, на этом проселке, в дни моего детства, отрочества!» [2, т.4, 223].

В более позднем периоде творчества Бунин не отходит от основных тем и мотивов, которые были частотны для него в более ранние годы, наоборот, все категории с новой силой звучат в его рассказах, они переосмысляются, дополняются новыми оттенками с высоты уже взрослого человека — самого Бунина. В рассказе «Именины» (1924) герой вспоминает праздник собственных именин, однако он ощущает не только радость от происходящего торжества, но и ожидание чего-то рокового. Восприятие ребенка раздваивается и дополняется, с одной стороны — это наполненный светом и гостями дом, в котором проходят именины, в другой осознание того, что этот мир навсегда покинут, и все те лица, которые являются участниками этого сна, тоже вне этого мира: «И еще оттого, что я чувствую страшную давность, древность всего того, что я вижу, в чем я участвую в этот роковой, ни на что не похожий (и настоящий, и вместе с тем такой давний) именинный день, в этой столь мне родной и в то же время столь далекой и сказочной стране» [1, т. 4, с. 233]. Бунин показывает здесь, что происходит, когда детское, еще незамутненное, чистое и искреннее сознание сталкивается с взрослым восприятием действительности, на этом стыке рождается конфликт и непонимание, а детские воспоминания рушатся и превращаются почти в страшный сон.

Таким образом специфика Бунинского воспоминания о детстве в том, что это почти всегда обращение к России, ее природе, деревне, как в ранний период творчества, так и в более поздний. В ранних рассказах воспоминание о детстве только возникает, формируются темы и мотивы, которые сопровождают его на протяжении всего творчества: это и связь с Россией, с деревней, тайна детского существования, его быстротечность, невозвратимость возраста, элегическое начало образа детства, ограниченность детского существования. Рассказы эмигрантского периода объединяют боль об утраченной навсегда России, радость воспоминания о ней, грусть прошедшего детства. Основная направленность рассказов этого периода — это ностальгия об утраченной детской чистоте, наивности, начале познания мира, которых уже лишен писатель. Взгляд его героев устремлен в прошлое, они в ретроспективе вспоминают все лучшие моменты, которые с ними произошли, и с позиции возраста имеют возможность оценить, что было по-настоящему важно, а что стерлось в памяти. Материалами для рассказов часто становятся дневники, заметки, переписки, которые еще хранят воспомина-

ния об ушедшем детстве. Поэтому мы можем сделать вывод, что воспоминание неразрывно включено в творческий мир И.А. Бунина, оно составляет одну из важнейших граней видения им категории «детство».

Список литературы

1. Зубарева Е.Е. Символика детства в творчестве И. Бунина. / Е.Е. Зубарева. // И.А. Бунин и русская культура. Елец: Елецкий гос.ун-т, 1993. С. 78—93.
2. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. М.: Воскресенье, 2006. Т. 1—13.
3. Владимиров О.Н. Образ молодой старости в поздней лирике И.А. Бунина / О.Н. Владимиров // Вестник Кемеровского гос. университета, 2015. Т.4. №2 (62). С. 115—119.

МОТИВ СМЕРТИ В ЦИКЛЕ М.А. КУЗМИНА «ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД»

*Ю.В. Рожкова, студентка 3 курса,
направление «Филология».
Научный руководитель:
С.А. Васильева, д. филол. н., про-
фессор кафедры истории и теории
литературы.*

Аннотация: в данной статье рассматривается реализация мотива смерти в цикле М.А. Кузмина «Форель разбивает лед», а также выделяются значимые художественные образы цикла.

Ключевые слова: М.А. Кузмин, мотив смерти, художественный образ, цикл, утопленник, фольклор, колористика.

Вдохновленный мистическими фильмами немецкого экспрессионизма, кризисными событиями начала XX века, М.А. Кузмин, переживший много личных потерь [1, с. 175], разрабатывает в своем цикле «Форель разбивает лед», который был написан в 1927 году, один из примечательных мотивов — мотив смерти.

В цикле «Форель разбивает лед» пятнадцать главок, в одиннадцати из них встречаются танатологические лексемы. Смерть и все, что с нею связано, в разных своих формах и облициях прямо упоминается автором

в общей сложности девятнадцать раз: «художник утонувший», «гусарский мальчик с простреленным виском» («Второе вступление»), «отравляются на чердаках», «следила за смертельной любовью» («Первый удар»), «вампиром» («Второй удар»), «траурный тромбон», «покойникам приятен» («Четвертый удар»), «жених погиб давно», «скончался юный баронет», «цветочком в гробе он лежал» («Шестой удар»), «надо умереть», «прах» («Восьмой удар»), «не спасти челнока» («Девятый удар»), «помертвелых лбов», «страсть мертва» («Десятый удар»), «не умерли, кого зовет любовь» («Одиннадцатый удар»), «Мы мертвы?», «завидный гроб» («Двенадцатый удар»), «покойники» («Заклучение»). Таким образом, через весь цикл проходит мотив смерти.

С ним же связан ключевой образ утопленника. Он появляется уже во «Втором вступлении». 4 августа 1926 года в дневнике М.А. Кузмина. была сделана запись о «страшном сне», в котором к нему приходят мертвые гости. Среди них, безымянных, особенно выделяется Н.Н. Сапунов — художник, утонувший на глазах поэта в 1912 году. В тексте поэмы он так и назван — «художником утонувшим». Однако в тексте появляется еще один гость, которого не было во сне, — «гусарский мальчик с простреленным виском», Всеволод Князев. Перед тем, как озвучить причины смерти каждого и вообще озвучить, что гости мертвы, М.А. Кузмин описывает их внешний вид, отличающий их от живых:

Глаза у них померкли
И пальцы словно воск,
И нищенски играет
По швам убогий лоск. [2, с. 273]

«Второе вступление» представляет собой не что иное, как явление живому автору заложных покойников, т.е. умерших не по естественным причинам людей [2, с. 438]: Николай Сапунов, как уже упоминалось, утонул, а Всеволод Князев застрелился из-за несчастной любви. В славянских культурах такой эпизод мог иметь исключительно негативное восприятие. Если «родных» покойников почитали и уважали, то к «заложным» отношение было максимально осторожное: их не хоронили на кладбищах, их остерегались, опасались их появления. Почему они скитаются и посещают живых? А.А. Панченко связывает это с идеей неиссякаемой витальности, тяги к жизни даже после смерти [3]. В дневнике сам М.А. Кузмин указывает, что во сне строго следовал поверьям, связанным с появлением покойников во сне: ничего не брал у них.

В стихотворении лирический субъект, рассказывающий о необычном случае, воспринимает умерших точно так же, как когда-то их вос-

принимали славяне, — как что-то нечистое: «От темных разговоров / Тупеет голова...» [2, с. 273] На это намекает и слово «непрощенные»: «заложных» никто, действительно, не ждал. Гостеприимство — вынужденное. Покойники вместе с живыми обсуждают совместное прошлое — «забытые названья» — и то, что могло бы быть, если бы не смерть, — «небывшие слова». При этом мертвые четко противопоставлены живым с помощью образа «Дориана» — под ним М. А. Кузмин подразумевал Юрия Юркуна, с которым жил с 1916 года (он присутствовал во сне про мертвых):

А вы и не рождались,
О, мистер Дориан... [2, с. 274]

Здесь «нерождение» означает жизнь. «Чтобы вновь родиться, надо умереть» [2, с. 284], — неслучайно пишет М. А. Кузмин в «Восьмом ударе». Уже в начале поэмы вырисовывается своеобразие мертвого мира. С одной стороны, он пытается копировать мир живых, но с другой — он никогда не будет ему равен. Оба — просто сосуществуют, автор даже показывает это буквально с помощью бытовой детали: живые и мертвые сидят друг рядом с другом «на диване». Главка заканчивается тем, что герой, «живой», просыпается. Покойники оказываются символом памяти, которая о них сохраняется и проявляется впоследствии в таких ярких снах.

В «Шестом ударе», как во «Втором вступлении», происходит явление покойника, также утопленника. К семье возвращается моряк Эрвин Грин, которого давно считали погибшим. Но за время отсутствия он поразительно, ненатурально изменился, даже приобрел неземную красоту молодости в свои сорок лет, и Анна Рэй, его невеста, невольно сравнивает его с юным мертвым баронетом из далекого прошлого. Особенно явным признаком того, что пропавший жених уже «не из здешних мест», является его поведение, подмеченное Анной Рэй:

Не отвечаешь ты «аминь»,
Когда поют хорал,
В святой воде не мочишь рук,
Садишься без креста,
Уж не отвергся ли ты, друг,
Спасителя Христа? [2, с. 281].

Но Анна Рэй, в отличие от, например, Светланы В.А. Жуковского, жениха принимает, хотя все осознает, и ее окружающий мир погружается в такой же зеленый свет, как тот, что светит в том мире, откуда пришел Эрвин Грин. Молиться ей становится «невмочь», как и ему. Она соглашается на гибель души в обмен на дорогого ей человека.

Причина смерти Грина не называется, но фамилия Эрвина отсылает к повсеместному зеленому цветку/свету, сопровождающему у М.А. Кузмина смерть, причем именно смерть утопленника, о чем нам говорят строки в «Девятом ударе»:

— Шумит зеленая река,
И не спасти нам челнока. [2, с. 286]

Мотив смерти неизменно сопровождает зеленый цвет. Чаще определение «зеленый» употребляется с существительными край или страна, отсылая нас к Гренландии («зеленая страна» дословно), к Исландии, к Ирландии, родине Грина: «Первый...», «Второй...», «Третий...» и «Десятый удар», т.е. к островам, окруженным водой.

Вероятно, образ утопленника, переосмысленный через фольклор, позволяет автору обозначить идею постоянной коммуникации мертвых с живыми, постоянного пребывания мертвых в мире живых, об их желании вести себя так же, как живые. Как уже было отмечено, именно умершие не по естественным причинам приходят к живым и тревожат их. К ним же относятся самоубийцы — их автор упоминает дважды, во «Втором вступлении» и последовательно в «Первом ударе»: «За них [женщин] свершают кражи, преступления, / Подкарауливают их кареты / И отравляются на чердаках. / Теперь она внимательно и скромно / Следила за смертельной любовью» [2, с. 275].

Эту же идею мы можем найти в других частях цикла, в которых уже нет образа утопленника, например, в «Четвертом ударе»:

О, этот завтрак так похож
На оркестрованные дни,
Когда на каждый звук и мысль
Встает, любя, противовес:
Рожок с кларнетом говорит,
В объятьях арфы флейта спит,
Вещает траурный тромбон —
Покойникам приятен он. [2, с. 278]

При всей намеренно разбросанной композиции поэмы можно увидеть, как в этих строках звучит та же идея нескончаемого жизнелюбия, которое толкает покойников в мир людей, даже в быт, что мы наблюдали со «Второго вступления»: они просто зашли «на чай». Возможно, эта близость мертвого с живым тоже отголосок уникальной, аграрной, культуры восточных славян: долгое время христианство не могло войти в их быт, соответственно, смутными были их представления о Рае и Аде, в то время как тематический фольклор стал свидетельством «территориаль-

ной близости умерших к деревенской общине» [3]. Мертвые как бы находились рядом, среди живых. Характерной особенностью было и легкое восприятие смерти. С такой же простотой и свободой смерть как обыкновенный естественный расклад принимается в «Двенадцатом ударе»:

Живы мы? И все живые.
Мы мертвы? Завидный гроб!
Чтя обряды вековые,
Из бутылки пробка — хлоп! [2, с. 291].

Но смерть у М.А. Кузмина осмысливается и как небытие — со стороны героев, во всяком случае. В «Восьмом ударе» лирический субъект встречает гостя на крыльце своего дома. Гость испуган фактом возможной кончины, он боится, что потеряна его сила к мистическому переждению после смерти, символом которого становится «ангел превращений». В загробном мире нет ничего, уверен он. У него нет поддержки. Зеленый плащ — атрибут «зеленого мира», из которого явился Эрвин Грин в «Шестом ударе», — представляется как обычное американское пальто. Меж тем розы в саду «пахнут розовой плащаницей». В плащаницу, как известно, завернули тело умершего Иисуса Христа. Так посредством одной детали смерть вновь перестает быть концом существа, и начинает проглядывать из нее другой мир, такой же, как у живых.

Об этом явственно свидетельствует через две части диалог в «Одиннадцатом ударе», где «ангел превращений», дарующий новую жизнь после смерти, находится. Особенного внимания требует строка «Не умерли, кого зовет любовь...» Здесь имеется в виду не память, которая живет с человеком о другом человеке; здесь, скорее всего, имеется в виду именно сам человек, если мы вспомним Эрвина Грина. Он любил невесту и пришел к ней, несмотря на то, что умер.

Собственно, о «живости» покойников — «Заклучение».

Покойники смешались с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял [2, с. 292].

В цикле «Форель разбивает лед» во многом отразились мистические взгляды М.А. Кузмина на «взаимоотношения» между живыми и мертвыми, между самой жизнью и мертвыми. По его мнению, жизнь после смерти не прекращается.

Список литературы

1. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. Москва: Новое литературное обозрение, 1995. — 368 с.

2. Кузмин М.А. Арена: избранные стихотворения. Сост., вступит. статья, подгот. текста, коммент А. Г. Тимофеева. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1994. 479 с.
3. Панченко А.А. Мертвецы: «добрые», «злые» и непонятно какие. [Электронный ресурс]. URL: <https://strana-oz.ru/2013/5/mertvecy-dobrye-zlye-i-neponyatno-kakie>.

«ОТТЕПЕЛЬ» В ПОЭЗИИ Е.А. ЕВТУШЕНКО

И.Д. Савинкова, студентка 3 курса, направление «Филология».

Научный руководитель:

Т.В. Белова, к.филол.н., доцент кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** данная статья посвящена рассмотрению литературы «оттепели» и выявлению основных черт данного периода в творчестве поэта-«шестидесятника» Е.А. Евтушенко.*

***Ключевые слова:** поэт, оттепель, поэзия, период, стихотворение, советский.*

Первое послесталинское десятилетие характеризуется началом нового этапа в жизни советских людей. Данный этап связан с XX съездом КПСС, на котором звучит доклад Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях». Съезд дал толчок процессу обновления советского общества, как во внутренней политике, так и во внешней.

Новая эпоха периода СССР — время, когда были реабилитированы многие политические заключенные, деятели науки и культуры. Начинают свою работу многие русские писатели, ранее запрещенные или малопубликуемые. Это время, когда можно было говорить и печатать правдивые истории о происходящем вокруг.

Рассматриваемый нами период в истории СССР называют хрущёвской «оттепелью». В 1954 г. выходит роман И.Г. Эренбурга «Оттепель», давший неофициальное наименование данному историческому периоду (с середины 1950-х до середины 1960-х годов).

Как показывает история, именно лирика отражает в себе все перемены и сдвиги, которые происходят с людьми в переломный период

жизни. В 50-е годы XX века в советскую поэзию пришла целая плеяда талантов, заявивших о себе уверенно и шумно. В своём творчестве поэты этого времени опирались на рост гражданского самосознания народа, на политические, идеологические и нравственные проблемы. Е.А. Евтушенко писал: «Поэты моего поколения, сами того не осознавая, стали родителями нашего воскрешенного общественного мнения. Стихи опять, как в пушкинские и некрасовские времена, становились политическими событиями» [1, с. 17]. Энергия народа, поэтический бум, преобразование страны — все это, привлекает внимание Евтушенко и других поэтов-шестидесятников.

В поэзии «оттепели» выделялось два пути ее реализации: «Одни поэты, продолжая традиции В. Маяковского, нашли себя на эстраде, служа так называемой громкой поэзии (Р. Рождественский, Б. Ахмадулина и др.). Наследуя русской философской и пейзажной лирике, их оппоненты использовали «тихую» поэзию (А. Жигулин, Н. Рубцов и др.)» [2, с. 132] Поэтов, относящихся к поэзии «громкой», критики объединили понятием «эстрадные». Именно к ним относится Е.А. Евтушенко.

Такие поэты, как Евгений Александрович Евтушенко пришли на эстраду для общения с читателем, но Евтушенко не просто читал свои стихи, а обращался к публике с призывом. Из чего мы делаем вывод, что влияние В.В. Маяковского на Е.А. Евтушенко очевидно.

Евтушенко, в первую очередь, учится у Маяковского пониманию искусства и строительству стихов. Внимание к человеку «рабочему», к его внутреннему миру и его будням особенно характерно для шестидесятников. Это не чуждо и лирике Евгения Евтушенко. Дело в том, что образ нового человека, созданного В.В. Маяковским, становится для Евгения Евтушенко маркером в решении проблемы нового героя.

«Людей неинтересных в мире нет» — утверждает поэт [3, с. 66]. Познание конкретного человека и человеческих отношений является яркой чертой поэзии Е.А. Евтушенко периода «оттепели»:

Я жаден до людей,
и жаден все лютей.

Я жаден до портных,
министров и уборщиц,
до слез и смеха их,
величий и убожеств! [3, с. 145]

Герои Е.А. Евтушенко — обыкновенные люди, люди мирных профессий: строители, трактористы, шоферы и т. д. Проявление романтических черт в поэзии Евтушенко связано с историческим периодом, т.

е. с «оттепелью». Исследователи пишут: «Активизацию романтических тенденций в отечественной литературе середины XX века можно справедливо связать с демократическими преобразованиями, демократизацией общества...» [4, с. 191].

Образ «нового человека» можно рассмотреть на примере стихотворения, написанного Евгением Евтушенко в 1957 г., «Продавщица галстуков». В данном стихотворении мы наблюдаем трудовой будничный героизм, тот самый который присущ ранней лирики поэта:

Когда окончится работа,
бледна от душевной суеты,
с лицом усталого ребёнка
из магазина выйдешь ты. [3, с. 57]

Продавщица возвращается домой, когда «вокруг весна и воскресенье, / дома в огнях и голосах...». Работница ничего этого не замечает, ей мерещатся лишь те самые галстуки, которые кружатся на карусели. Стоит отметить, еще тот факт, что большинство стихотворений ранней лирики Е.А. Евтушенко сюжетны. Сюжетность также является яркой чертой творчества поэта.

Автор нам буквально в деталях рассказывает, о том, как проведет свой вечер продавщица:

Заснешь, и лягут полутени
на стены, на пол, на белье.
А завтра будет понедельник.
Он — воскресенье твоё. [3, с. 58]

Поэт пишет и о соседях, что еще раз доказывает о будничности, о сближении поэта и народа в лирике Евтушенко: «Но в тихой маленькой Перловке соседки шумный опять...». Слово «опять» в значении «еще раз», «снова».

Уже в раннем творчестве Е.А. Евтушенко «мгновенным взглядом выхватывает и фиксирует предметную и психологическую деталь». [5, с. 39] Детали в поэзии Евтушенко говорят нам об характере героя, о времени; показывают нам приметы реальной жизни, отражает в себе авторское отношение. Этот прием сближает поэта и читателя, они становятся одним целым. Обувь, которая упоминается в стихотворении «Продавщица галстуков» доказывает нам это:

И в туфельках на микропоре
сквозь уличную молодежь
идешь ты мимо «Метрополя»,
отдельно, замкнуто идешь. [3, с. 58]

Здесь мы наблюдаем такой предмет быта, как «туфельку на микропоре». Данная деталь выражает женскую судьбу — судьбу рабочей советской женщины.

«Оттепель» способствовала тому, что поэты не отделяли себя от людей, от обычных тружеников, - у них общая судьба. В своем стихотворении «Лифтерше Маше под сорок» Евгений Евтушенко доказывает нам это. Он описывает как лифтерша Маша подружилась с Тонечкой — «белесой и тощей» девочкой. Они вместе поют в подъезде:

Вот слышу —
запела Тонечка.
Поет она тоненько-тоненько.
Протяжно и чисто выводит...
Ах, как у ней это выходит!
И ей подпевает Маша,
обняв ее,
будто бы мама. [3, с. 62]

Лирическое «Я» глубоко чувствует это пение, оно рядом с этими девушками, оно подпевает им:

Вы никогда не узнаете,
что я,
благодарный случаю,
пение ваше слушаю,
рукою щеку подпираю
и молча вам подпеваю. [3, с. 62]

Здесь нужно отметить, что исследователи пишут: «лирическое «я» в ранних стихах Евтушенко носит отчетливо автобиографические черты, и в то же время поэт стремится выявить в нем нечто общезначимое и в известной мере заданное». [6, с. 115] Из этого следует, что мы можем уверенно говорить о близости поэта и читателя.

«Оттепель» стремится раскрыть неповторимую и самобытную человеческую индивидуальность. Таким образом, в творчестве Евгения Александровича Евтушенко период «оттепели» характеризуется обращением к внутреннему миру человека, его повседневным заботам и проблемам. В своих стихотворениях Евтушенко показывал героизм советского рабочего человека. Жизнь обычного человека всегда оставалась для поэта эстетической привлекательностью.

Список литературы:

1. Евтушенко Е.А. Шестидесятник. Мемуарная проза / Евгений Евтушенко. М.: АСТ: Зебра Е. 2008. 832 с.

2. Кременцова Л.П., Алексеева Л.Ф. Малыгина Н. М. и др. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб заведений: В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2005. 464 с.
3. Евтушенко Е.А. Со мною вот что происходит. Стихотворения / Евгений Евтушенко. М.: Издательство «Э», 2018. 352 с.
4. Кравцова О.В. Лирика Е. А. Евтушенко 1950-х годов: романтический образ «нового человека»... // Вестник Ставропольского государственного университета. Филология. 2007. № 51. С. 190—195.
5. Сидоров Е.Ю. Евгений Евтушенко. Личность и творчество. М.: Худож. Лит., 1987. 206 с.
6. Зайцев В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940—2000). М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2009. 384 с.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ АНТИУТОПИИ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

*К.С. Савицкая, студентка 4 курса,
направления «Издательское дело».
Научный руководитель:
В.А. Редькин, д. филол. н., проф.
кафедры филологических основ
издательского дела и литературного
творчества.*

***Аннотация:** В статье выявляются характерные литературно-художественные особенности русской антиутопии, выражающей в себе переживания общественного сознания XX века. Анализ построен на разборе романа Е.И. Замятина «Мы», впервые опубликованном в 1920 году, выразившем беспокойство поколения того времени о стремительном техногенном прогрессе, социальных неустойках, о своем будущем.*

***Ключевые слова:** Е. Замятин, «Мы», антиутопия, утопия, особенности русской антиутопии.*

Первая половина XX века — это период революций, двух мировых войн, усиленного развития областей науки, становления тоталитарных режимов, формирования острых социально-политических взглядов. И, конечно, литература не осталась в стороне: под влиянием происхо-

дящих процессов сформировался новый самостоятельный литературно-художественный жанр, отражающий настроение общественного сознания, — антиутопия.

Актуальность исследования обусловлена тем, что с произведениями данного жанра русскоязычные читатели по объективным причинам получили возможность основательно ознакомиться лишь в начале 90х годов. Большинство литературоведческих и критических статей затрагивают, в основном, политическую проблематику антиутопий и их идеологическую символику, оставляя в стороне идейно-художественные особенности этого жанра.

Опыт первой мировой войны и социалистической революции показал возможность социального устройства на антигуманных жесточких основаниях, а опыт национал-социализма и большевизма открыли путь к общественному устройству, в котором личность выступает как «безликое» — масса, единица, ничтожество, «винтик», — которым управляют коллективные структуры, формируя ее поведение, сознание и подсознание [4].

Все это привело к тому, что в первой половине XX в. в литературе появились «предпосылки для возникновения особого дискурса (отличного от реалистической литературы), который бы, рассматривая существенные свойства человека, в художественной форме отобразил картину того, к чему может прийти человек, если дать ему определенную свободу» [3, с. 29]. Если западная литература открывает для себя, в первую очередь, антивоенные романы, то русская же движется в противоположном реализму направлении.

Согласно формулировке, зародившейся на рубеже 70-80х гг., антиутопия, в первую очередь, отрицает саму идею утопии [1]. В качестве второстепенного жанра, она позаимствовала определенные темы, мотивы и художественные приемы у предшествующей ей литературы, но, тем не менее, она представляет читателю целый ряд особенностей, обеспечивающий ей неповторимое художественное своеобразие.

Замятин Евгений Иванович (1884—1937) — русский писатель, автор одной из первых классических, в своем понимании, антиутопии «Мы». Именно в этом романе нашли свое отражение проблемы идеологического, социально-этического и эстетического характеров того времени, что и обеспечило произведению широкую популярность у читателей.

Писатель-антиутопист выстраивает в своем произведении модель общества, взяв такие основополагающие и примитивные проявления

человеческой личности, как любовь и власть. Замятин показывает, как легко безмерная власть превращается в откровенное насилие, а любовь утрачивает всякий смысл, становится препятствием на пути к полному порабощению души человека. «Страх перед коммунизмом и социальной революцией, которым в значительной мере был продиктован расцвет антиутопического жанра на Западе, со временем последовательно перерос в страх перед прогрессом и будущим, перед наукой и техникой, наконец, перед человеческим интеллектом вообще» [2, с. 85].

Замятин создает замкнутое художественное пространство — Единое Государство, окруженное Зеленой Стеной, действие переносится на несколько столетий вперед, в XXXII век, где жизнь каждого нумера строго регламентирована Часовой Скрижалью: герои живут и работают во благо всех, лишены собственных предпочтений и желаний, что наглядно показывает значимость предпосылок для формирования особенностей жанра. У более поздних произведений модель мира изначально рисуется негативной, а не утопической — это объясняется как заимствованием многих деталей из жанра утопии, так и желанием резко противопоставить оба жанра друг другу. Таким образом, для пространственно-временной модели антиутопии характерны: большой разрыв между художественным и реальным временем и детальное описание конкретного утопического места, где происходит действие.

Несмотря на то, что «Мы» — одно из первых произведений в этом жанре, у Замятина в отличие от тех же Дж. Оруэлла («1984») и О. Хаксли («О, Дивный новый мир») наблюдается более продуманная и утонченная модель мира с установленным господством тоталитаризма.

Во-первых, писатель не отступает от идеи показать «негативную утопию», полностью исключает все гуманное или терпимое — он сполна описывает системы доносов, процедуры, которым подвергается «заболевший» нумер, контроль над мыслями, видимость демократии. Замятин показывает совершенный, практически неосязаемый способ установления полного контроля над обществом, заключенный не в физической силе, а в науке, обеспечивающий долгожданную гармонию общественного и личного.

Во-вторых, личность, помещенная в центр сюжета, изначально находится на более высокой степени своего развития — повествование ведется в форме дневниковых записей Д-503, что позволяет напрямую замечать изменения в его мыслях, наблюдать за происходящим от первого лица. «В повествовании от первого лица рассказчик как бы рассказывает самому себе сегодняшнему те события, которые происходили с

ним в прошлом, те чувства, которые в прошлом его охватывали, те ощущения, которые он переживал - опять же в прошлом. Это рассказывание сравнимо внушению самому себе своего прошлого. Это внушение и рассказывание прошлого также несёт информацию и о рассказчике в ту пору. Рассказчик раздваивается на две ипостаси, которые образуют двойничество особого рода, двойничество как условие литературной игры» [3, с. 65]. Позже бунт главного героя, его понимание абсурдности господствующей системы будет основан не на материальных проблемах, а на притеснении духовного — отсутствии свободы и независимости, запрет на какой-либо выбор и индивидуальную любовь. В то время, как в более поздних романах «революцию» вызывает тяга, в основном, к физической свободе действий.

Кроме того, задуманный вначале как гимн Единому Государству, дневник Д-503 в результате становится главным его обвинением, а позже и вещью, которая раскроет все его планы. В этом проявляется одна из особенностей классических антиутопий — неразрешимость внутреннего конфликта неизбежно приводит к конфликту внешнему.

Замятин также не забывает и о семантических особенностях создания произведения. В его романе широко представлена квазиноминация, заключающаяся в том, чтобы дать предметам, процессам и явлениям новые имена, семантически не совпадающие с привычными. Переименование является проявлением власти: например, «люди» заменено на «нумера» — показывается стремление превратить человека в машину, бездушно исполняющую то, что нужно. Таким образом, тот, кто дает миру новые наименования, сам становится кем-то вроде создателя, нового неприкосновенного Бога.

Несмотря на явный акцент на антитезе: утопический город послужил началом для конца утопии, нельзя сказать, что антиутопия советского автора столько отрицает саму идею предшествующего ей жанра, сколько критикует ее и вносит свои коррективы. В самом начале романа Замятин представляет читателю значимый образ Интеграла, который на протяжении всего сюжета остается символом всеобщей утопии. Это космический снаряд, способный вырваться за пределы атмосферы, достичь иных миров, принести туда Благою весть о существовании Единого Государства и с помощью абсолютного знания, каким обладает этот рай, пересоздать, «интегрировать» Вселенную, которая пребывает в состоянии «дикой свободы». Именно вокруг Интеграла завязываются основные события, а сам главный герой является одним из инженеров, которые его проектируют.

В тот момент, когда в 34-ой записи героя Интеграл все же не удается передать в руки тех, кто готовит революцию за Зеленой Стеной, становится понятно, что Д-503, как и всем остальным, вряд ли получится надломить существующий механизированный строй общества. То есть, Интеграл остается нерушимым символом утопии до самого конца романа.

Таким образом, яркими жанровыми особенностями русской антиутопии, которые выделил в своем романе Е. Замятин, и которые оказали влияние на дальнейшую эволюцию этого жанра, являются: создание антиутопического нарратива — власть, любовь и язык, повествование от первого лица через дневниковые записи героя, квазиноминация, невозможность победы как духовного над техногенным, так и личности над государством.

Список литературы:

1. Баталов Э.Я. В мире утопии. М.: Политиздат, 1989. 317 с.
2. Араб-оглы, Э. В утопическом антимире // О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып.4. Современные социальные утопии и искусство. М., 1976. С. 72–103.
3. Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века. М., 1994. 247 с.
4. Половцев Д.О. Личность и общество в романе Евгения Замятина «Мы»: Библиотека журнала «Социальное воспитание»: выпуск первый /Д.О. Половцев; ред. совет И.Н. Гоян. Витебск, 2014. 64 с.

ОБРАЗ БОГА В ПОЭМЕ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА «МОСКВА—ПЕТУШКИ»

*Д.С. Талицких, студентка 3 курса,
профиль «Преподавание филологических дисциплин».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доц.
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: Поэма Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки» уже становилась объектом исследования, ей даже была посвящена в 2008

году отдельная конференция. Можно встретить много работ, в которых объектом исследования становилась роль библейских и мифологических мотивов в поэме. Например, статьи О.А. Школьской и Н.Н. Половинкина. Выделяют даже отдельный библейский пласт. Цель нашего исследования — рассмотреть образ бога конкретно в тексте поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки».

Ключевые слова: образ, Венедикт Ерофеев, Бог, ангелы, сакральное, профанное.

В названии поэмы автором заложены пространственные координаты. Говоря о них, многие исследователи интерпретируют Петушки как рай, «где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин» [1, с. 127], а Москву — как ад. Это то место, где Бог молчит, когда некто четверо убивают героя, пригвозждая к полу громадным шилом, а ангелы покидают его [2, с. 541].

Говоря об ангелах, их образ принято воспринимать как нечто приближенное к Богу. В самом начале текста главный герой Вениа просыпается в подъезде и начинает свой путь к Курскому вокзалу. Здесь впервые в тексте мы встречаем голос ангелов, но по реплике ключевого лица можем понять, что он слышит их не первый раз: «О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни! Это опять вы?» [1, с. 12]. Следовательно, они часто ведут диалоги, и важно то, как они изображены. Определения религии противопоставляют сакральное профанному и религиозную жизнь мирской жизни [3, с. 159]. Здесь в образе ангелов смещается эта модель: «...а через пол часа магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красненького сразу дадут...

— Красненького?

— Красненького, — нараспев повторили ангелы Господни.

— Холодненького?

— Холодненького, конечно...» [1, с. 13]. Ангелы, как часть сакрального, опускаются до мирской жизни. Они рассуждают в категориях, близких и понятных Веничке, на достаточно практические и материальные темы. Интересно также отметить, что только реплики ангелов и Младенца в тексте все время выделены курсивом, это подчеркивает их на фоне других «мирских» собеседников Вениа. В тексте герой даже отмечает это: «И все, что они говорят — вечно живущие ангелы и умирающие дети, — все так значительно, что я слова их пишу длинными курсивами. А все, что мы говорим, — махонькими буквами, потому что это более или менее чепуха.» [1, с. 50]. Ангелы в тексте поют, а

не говорят: «пропели ангелы», «нараспев повторили они» и так далее. Обращаются к герою они «ласково-ласково», что неоднократно отмечается в тексте.

Когда Веня использует обценную лексику, ангелы прерывают его рассказ и осуждают такую речь «— *Ффффу!*

— Кто сказал *«фффу!»* Это вы, ангелы, сказали *«Ффффу»*?

— *Да, это мы сказали. Ффффу, Веня, как ты ругаешься!!*», но после объяснений героя понимают его: «— *Мы понимаем, мы все понимаем. Тебя оскорбили, и твое прекрасное сердце...*» [1, с. 50]. Их взаимоотношения можно охарактеризовать здесь как личные и приближенные к дружеским. Позже Веничка даже просит их присмотреть за его чемоданчиком. В следующий раз в тексте ангелы появляются снова осуждая Веню, они тревожатся за него: «— *Зачем ты допил все, Веня? <...> Нет, мы не смешные, мы боимся, что ты до него не доедешь, и он останется без орехов...*» [1, с. 11]. Речь идет о Младенце, по всей видимости, ребенку Вени. Ведь малыш обращается к нему «отец». Герой едет к Младенцу в Петушки и везет ему орехи. Веня спрашивает у ангелов, будут ли они с ним до самых Петушков, на что те отвечают отрицательно: «*О нет, до самых Петушков мы не можем... Мы отлетим, как только ты улыбнешься...*». [1, с. 49]. После мыслей о Младенце он улыбается «блаженно», и ангелы покидают его. Вновь герой обратится к ним уже в самом конце поэмы, пред смертью, взывая к ним: «что мне делать? что мне сейчас сделать, чтобы не умереть?» [1, с. 177], но услышит лишь их смех. Здесь образ ангелов из «милых» и «прелестных существ» трансформируется в восприятии Вени в «позорных тварей».

На протяжении всей поэмы «Москва — Петушки» роль ангелов важна. Ангелы ведут Веничку как заглавного героя по пути следования, разговаривают с ним, что-то подсказывают, риторически молчат, обращают на себя внимание, буквально сопровождают. Сюжетный состав текста закавычен данным образом: начало — «...кто-то пропел в высоте так тихо, так ласково-ласково» и конец поэмы — «теперь небесные ангелы надо мной смеялись». Пение ангелов в начале пути, их смех в конце становятся точками достижения катарсиса [4, с. 106].

Образ самого Бога представлен как что-то более далекое, чем ангелы. В первый раз герой обращается к Господу и тот отвечает ему. «Господь, вот Ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в

этом?») речь идет о бутерброде и бутылке «розового крепкого». «И, весь в синих молниях, Господь мне ответил:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!» [1, с. 23—24]. Явление Господа в молниях происходит в последней книге Нового Завета, в ветхом завете молнии также являются атрибутом Бога. В Средневековье стигматы, то есть кровавые язвы или клейма, появлялись на телах религиозных фанатиков и рассматривались как проявление у верующего кровавых ран распятого на кресте Иисуса Христа. Теоретически стигматы появлялись на теле сами по себе как Божественный знак, однако на самом деле они были следствием особого эмоционального напряжения или же наносились самими религиозными фанатиками, страстно желавшими принять мучения за своего Господа. Самым известным носителем стигматов был святой Франциск Ассизский. Святая Тереза — испанская религиозная деятельница, автор нескольких книг богословского и духовного содержания, основательница нескольких кармелитских монастырей в Испании эпохи Реформации. У святой Терезы (вместе с другой испанкой — святой Катериной) стигматы были «невидимые», в отличие от святого Франциска, или «внутренние», — однако и они вызывали у нее страшную боль... [5, с. 177]. Таким образом можно говорить, что Бог в данном диалоге приравнивает алкоголь Вени к стигматам Святой Терезы. Как нечто приносящее боль, но «желанное». Это какой-то «домашний господь», мыслящий и рассуждающий в категориях, понятных главному герою, разговаривающий с ним и поддерживающий его [6, с. 342].

Далее появляется другой, на наш взгляд, образ «своего» Бога у героя. Веню начало тошнить, и он стал молить «своего» Бога помочь ему: «умолял Бога моего не обижать меня. И до самого Карачарово мой Бог не мог расслышать мою мольбу <...> И я страдал и молился. И вот только у Карачарова мой Бог расслышал и внял. Все улеглось и притихло» [1, с. 25]. В данном отрывке нет упоминания имени Бога без обозначения личной принадлежности «мой». Это некий личный бог, который, по мнению Вени, помогает персонально ему.

В целом заглавный герой человек верующий, он много рассуждает о Боге, его замыслах и идеях. «Я знаю многие замыслы Бога, но для чего Он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор так и не понял» [1, с. 31], «Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубоскаль-

ства Он нам не заповедовал.» [1, с. 103]. Ольга Александровна Седакова в своей лекции «Москва — Петушки» отмечает, что то, что подобные темы поставлены в низкий или смеховой контекст, совсем не означает, что их следует понимать как пародийные. Это не пародия, а такой род проповедничества. О пародии как разновидности сакрального писала еще Ольга Михайловна Фрейденберг.

В главе «Никольское — Салтыковская», после разговора с ангелами, Веня обращается вновь к Господу, молясь за Младенца: «Сделай так, Господь, чтобы он, если даже и упал бы с крыльца или печки, не сломал бы ни руки своей. Ни ноги...», этот отрывок свидетельствует в очередной раз о важности Младенца для героя, который напрямую говорит: «Мне больно думать, что он обожжется...» [1, с. 49].

Герой пророчит свою смерть «...а я очень скоро умру, я знаю» и там, где Веня встречается с этой мыслью, он всегда представляет диалог с Богом в абстрактном «там», после своей гибели. Веня уверен, что будет с ним говорить. «И если там Господь меня спросит: «Неужели. Веня, ты больше не помнишь ничего? <...> — я скажу ему...» [1, с. 129], « — спросит меня Господь, весь в синих молниях. Ну что я ему отвечу?» [1, с. 169].

Последний раз Венечка обращается к Господу перед смертью, в тот же момент, что и взывает к ангелам: «Для чего, Господь, Ты меня оставил?» [1, с. 177]. Что в свою очередь, является дословной цитатой из сочинений евангелистов Матвея и Марка, посвященных распятию Христа [2, с. 542]. Ответа не было, «Господь молчал» эта фраза встречается в тексте в начале, когда герой говорит с Господом, и в конце, перед смертью.

На протяжении всей поэмы герой ведет разговоры с Богом и поющими ангелами. Многие из них несут философский характер, это попытки «постигнуть мир вблизи и издали, снаружи и изнутри» [1, с. 49]. В то же время Венечка может фамильярно беседовать с ангелами и даже обращаться к Господу с приглашением на выпивку: «Раздели со мной трапезу, Господи!» [1, с. 24], что стирает привычные границы между низменно бытовым, человеческим и религиозным, сакральным. В размышлениях о Боге, его замыслах и идеях раскрывается истинное мировоззрение героя. Герой верит, что Бог укажет ему дорогу в Петушки и от Бога зависит, попадет ли он туда: «— в Петушках я обещаю поделиться с вами секретом «Иорданских струй», если доберусь живым; если милостив Бог» [1, с. 76]. Герой верит: «Он ведет меня от страданий к свету. От Москвы — к Петушкам. Через муки на Курском

вокзале, через очищение в Кучине, через грезы в Кулавне — к свету и Петушкам» [1, с. 70]. Можно сказать, что на протяжении поэмы герой отвечает перед Богом. Интересно и то, что к концу поэмы образ ангелов трансформируется, а Бог покидает Веню. В статье Ирины Павловны Сепсяковой «Христианский идеал и постмодернизм» говорится о том, что Петушки в восприятии Венички — рай: «место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин». Москва и Кремль превращаются для героя в ад, ибо это то место, где ангелы, трансформируясь в дьявольские силы, смеются над героем, где Бог молчит, когда некто четверо убивают его, распиная и пригвозждая к полу громадным шилом. Где-то между небом и землей, Москвой и Петушками, между раем и адом витает неприкаянная, измученная душа Венички. [2, с. 541].

Список литературы

1. Ерофеев В. Москва—Петушки: поэма. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2019. 192 с.
2. Сепсякова И.П. Христианский идеал и постмодернизм. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1998. С. 537—548.
3. Сойбойчикова М.В. Сакральное и профанное в архаической и современной культуре. Томск: Томский Политехнический Университет, 2013. С. 159—163.
4. Безруков А.Н. Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедиальных кодов. Уфа: Башкирский государственный университет, 2017. С. 106—114.
5. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки». Москва: Вагриус, 2007. 573 с.
6. Воробьева Е.С. Герой Венедикта Ерофеева и его мир (на материале поэмы «Москва—Петушки»). Северодвинск: Гуманитарный институт Северного арктического федерального университета, 2015. С. 341—344.

ДВОЙНИКИ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

А.И. Федотова, студентка 3 курса, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель:

Н.В. Семенова, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *в статье рассматривается феномен двойничества, основные этапы его формирования и развития. На примере романа В.В. Набокова «Лолита» выявлены и проанализированы двойники главной героини — Лолиты.*

Ключевые слова: *двойничество, внутренний двойник, внешний двойник, доптельгангер, В.В. Набоков, роман «Лолита»*

Исследуя литературный процесс, можно выделить два вида двойничества: внутреннее и внешнее.

Основу данного феномена следует искать в античности, когда философы признавали дуалистическую природу человека. Он воспринимался как психо-биологическое существо, сочетающее в себе животное и разумное начала.

В платоновском диалоге «Федр» Сократ утверждал, что душа человека подобна колеснице, запряженной двумя конями. Один конь белый, благородный, в нём существует влечение к бестелесному миру «идей», другой — черный, который постоянно стремится к чувственному и материальному восприятию. Внутри человека они постоянно ведут борьбу.

Эту мысль вслед за Платоном развивал и Аристотель. В своём сочинении «О душе» он также утверждал, что в человеке слиты воедино бессознательное, животное начало с сознательным, человеческим. Данное соединение порождает двойственное состояние личности.

В начале 19 века взгляд на двойничество претерпевает некоторые изменения. Оно начинает воплощать в себе основную идею романтиков о разделении мира на трансцендентный и реальный. Двойник, или, как его называли романтики, Доппельгангер, отвечает за бессознательные, тёмные желания человека, он является «тенью» протагониста: «... ежели существует такая сила, то она должна принять наш собственный образ, стать нашим «Я»» [1].

Привычные устои были разрушены на рубеже 19—20 веков, это время является периодом дестабилизации общества. Утрата прежних традиций и ценностей вызвала у людей отторжение и отказ от видимой действительности. Вирджиния Вулф в своей работе «Современная литература» высказала следующее мнение о той эпохе: «... «предметом

интереса» для современного писателя являются «непознанные глубины психологии» [2, с. 208].

В своем романе «Степной волк» Герман Гессе показал трагедию человека, заблудившегося в неустойчивом мире: «Настоящим страданием, адом человеческая жизнь становится только там, где пересекаются две эпохи, две культуры и две религии» [3].

Исследуя основные этапы развития двойничества, можно сказать, что оно, преодолев дуалистический взгляд на человека, перешло в область бессознательного, то есть проникло в глубины психики. Это позволило нам выделить два вида двойников.

С позиции психологии двойник — это «проекция части сознания или подсознания художественного прототипа, функционирующая в качестве самостоятельного персонажа произведения» [4].

Литературоведы предлагают понимать под двойничеством «языковую структуру, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира» [5].

В данной статье для анализа феномена двойничества выбран роман В.В. Набокова «Лолита». В нем мы выявили составляющую феномена двойничества на примере двойников главной героини — Лолиты.

Внутренний двойник — это часть сознания героя, «осколок единого целого», который появляется вследствие «психической раздвоенности» личности, несогласованности души и разума [6]. Выделить его в романе по отношению к Лолите мы не можем, так как читателю представлен дневник-исповедь Гумберта Гумберта, с его мыслями и рассуждениями.

Внешних двойников мы классифицировали, опираясь на работы известных литературоведов и исследователей (Михаила Михайловича Бахтина, Софьи Залмановны Агранович и Ирины Владимировны Саморуковой, Ольги Михайловны Фрейденберг, Елеазара Моисеевича Мелетинского), и выделили три основных типа:

А). «Развенчивающий» двойник.

По Бахтину, это карнавальная тип двойника, он пародирует главный персонаж и принадлежит «миру наизнанку». В романе такой двойник представлен в образе первой жены главного героя — Валерии. С одной стороны, женщина-девочка воплощает в себе «имперсонацию маленькой девочки» (черты «нимфетки»): «Она прикидывалась малюткой не потому, чтобы раскусила мою тайну: таков был ее собственный стиль — и я попался» [7, с. 37]. Она носила «детскую ночную сорочку», время от времени «надувала губки» и «встряхивала короткими белокурыми волосами». Позднее же ее образ претерпевает кардинальные

изменения («обелокуренный локон выявил свой чернявый корешок» [7, с. 37]) и вызывает у Гумберта Гумберта отторжение.

К пародирующим двойникам также относятся и Моника, молодая француженка, и «упитанная, смуглая, отталкивающе некрасивая девушка, лет по крайней мере пятнадцати» [7, с. 34], которую предлагают Гумберту ее родственники под видом нимфетки.

Одна из них предсказывает будущее девочек-демонов («Я выяснил, однако, во что они превращаются, эти обаятельные, сумасводящие нимфетки, когда подрастают... Так пускай же она останется гладкой тонкой Моникой — такой, какую она была в продолжение тех двух-трех минут, когда беспризорная нимфетка просвечивала сквозь деловитую молодую проститутку» [7, с. 31]), а другая — пародирует ее «детскость» (она «нарочито нянчила лысую куклу» [7, с. 34]).

Б). Двойники-близнецы (об этом типе двойников писали С.З. Агранович и И.В. Саморукова) [5].

Данный тип характеризуется идентичностью функций героев. В романе к ним относятся литературные и исторические предшественницы Лолиты, сочетающие в себе две сущности: демонскую и ангельскую. Эти двойники очень похожи между собой, они «близнецы». Объединяет их единое начало — у всех «девочек обнаруживалась нимфическая (т.е. «демонская») сущность». Оправдывая свои «сексуальные пристрастия», Гумберт, искажая некоторые факты, упоминает Беатриче Данте, Лаурину Петрарки, «маленькую» Вирджинию Эдгара По, ряд десятилетних невест в областях Индии, дочерей короля Ахнатена и королевы Нефертити. Это дети-демоны, их красота обманчива и таит в себе опасность. Безусловно, все они имеют явное сходство с Лолитой, которая в своем образе, с точки зрения Гумберта, также содержит нечто порочное, вульгарное и своевольное.

В). Двойник-прототип.

Гумберт сознаётся в том, что у Лолиты был первоначальный образ, от которого она позаимствовала определённые черты характера и внешности — Аннабелла. Карл Проффер в своей книге «Ключи к Лолите» отмечает, что «Гумберт отождествляет Лолиту с Аннабеллой» [8].

«Позже, разумеется, она, эта пова, эта Лолита, моя Лолита, должна была полностью затмить свой прототип» [7, с. 55].

Но следует отметить, что девочки только внешне похожи между собой, характеры же у них совсем разные, да и отношение главного героя к ним тоже. Аннабелла «мечтала быть сестрой милосердия в какой-ни-

будь голодающей азиатской стране» [7, с. 19], Лолита же постоянно думала о модных глянцевого журналах и фильмах, ей была присуща «какая-то жутковатая вульгарность».

Таким образом, в своём исследовании мы выявили появление феномена двойничества, рассмотрели основные этапы его формирования и развития и проанализировали внешних двойников Лолиты по определённой схеме. В дальнейшем изучении вопроса возможен более широкий охват проблемы, литературного материала и уточнение классификации двойничества в романе В.В.Набокова «Лолита».

Список литературы

1. Гофман Э.Т.А. Песочный человек [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/GOFMAN/koppelius.txt>.
2. Толмачёв В.М., Кабанова И.В., Иванов Д.А. [и др.] Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т.1. Первая половина XX века: учебник для академического бакалавриата / М.: Издательство Юрайт, 2015. 430 с.
3. Герман Гессе Степной волк [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/126/010.htm>.
4. Крылова А.В. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения / Парус, №34, 09.08.2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://litbook.ru/article/6964/>.
5. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/A/agranovich-sz-samorukova-iv/dvojnichestvo>.
6. Ермаков И.Д. Двойственность: глава из неопубликованной работы «Ф. М. Достоевский. Он и его время» // Советская библиография. 1990. № 6. С. 100—10.
7. Набоков В. Лолита: роман / Владимир Набоков: пер. с англ. автора. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 448 с.
8. Проффер Карл Р. Ключи к «Лолите». Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка. Послесл. Д. Бартона Джонсона. СПб.: «Симпозиум», 2000. 302 с.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml.
10. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА БЕРЛИОЗА В РОМАНЕ
БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ)**

*Н.С. Хромова, студентка 2 курса
магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»*

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** В статье рассматривается специфика художественного образа в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его экранизациях. В качестве примера используется образ Берлиоза: его представление в литературном первоисточнике и четырёх наиболее известных экранизациях романа.*

***Ключевые слова:** Булгаков, Мастер и Маргарита, Берлиоз, художественный образ, экранизация, кинематограф, со-творчество, портрет.*

Кинематографический образ является синтезом всех традиционных видов искусств. Благодаря огромному спектру изобразительных средств кинематограф способен сделать литературную классику доступной для широкого круга зрителей. Режиссёр экранизации не просто «переводит» текст на киноязык, но и создаёт самостоятельное произведение, действующее по своим законам.

Важно то, что при экранизации литературного произведения режиссёр не обязан чётко следовать тексту первоисточника. Если экранизируется такое объёмное произведение как роман, доскональный перевод на киноязык практически невозможен, так как текст необходимо адаптировать, переработав его в киносценарий. Это неизбежно повлечёт за собой изменения, дополнения или усечения тех или иных фрагментов. Одна из основных особенностей экранизации литературного произведения — возможность добавлять или изымать некоторые детали, а также вносить изменения в образы персонажей. На примере Михаила Александровича Берлиоза, одного из главных героев романа «Мастер и Маргарита», можно проследить, как изменялся образ персонажа в ли-

тературном первоисточнике и как в дальнейшем он был преподнесён в четырёх наиболее известных экранизациях романа.

Михаил Александрович Берлиоз в ранних вариантах романа носил фамилии Мирский, Крицкий, Цыганский, именовался Михаилом Яковлевичем, Михаилом Максимовичем, Антоном Антоновичем, Антоном Мироновичем, Владимиром Антоновичем, Владимиром Мироновичем, Марком Антоновичем, Борисом Петровичем, Григорием Александровичем. При доработке последней редакции Булгаков пытался сменить фамилию Берлиоза на не менее музыкальную — Чайковский. Но в конце концов решил оставить всё как есть.

По мнению исследователей, прототипами Берлиоза могли быть: советский поэт Демьян Бедный, автор множества антирелигиозных стихов, к которому Булгаков испытывал острую неприязнь, и Леопольд Авербах, председатель литературного объединения РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), принимавший активное участие в травле Булгакова. Однако, говоря о возможных прототипах Берлиоза, нельзя не обратить внимание на то, что его имя — Михаил — совпадает с именем самого писателя. Более того, полностью совпадают и инициалы: Михаил Афанасьевич Булгаков — Михаил Александрович Берлиоз (М. А. Б.). Есть и другие сходства с биографией писателя: «нехорошая квартира» № 50, в которой жил Берлиоз до появления Воланда, в реальности принадлежала именно Булгакову. К тому же у Берлиоза есть дядя в Киеве — родном городе самого Булгакова. Исследователи считают, что такое количество совпадений не может быть случайным. Тем не менее, предположение о том, что прототипом Берлиоза мог быть сам Михаил Булгаков, мало похоже на правду. Во-первых, автобиографичным образом в романе принято считать совсем другого персонажа — Мастера. Во-вторых, Берлиоз в романе изображён с явной негативной окраской и относится к группе персонажей, наказанных Воландом и его свитой. Мирозвращение и ценности Михаила Александровича дискредитируются в самом начале романа, а ему самому предначертана жестокая судьба. Почему же автор наделил деталями своей биографии столь непохожего на него (и неприятного для него) персонажа?

Сергей Пестов в статье «Мастер и Берлиоз» предпринял попытку найти ответ на этот вопрос:

«Детали, подаренные Берлиозу, настолько неразрывны с личностью автора, что объяснить это можно только одним: и Мастер, и Берлиоз выражают личность самого Михаила Булгакова, и это расщепление отражает не только разные стороны его души, но и разные варианты его судьбы, какой она представлялась писателю» [1; с. 11].

В дальнейшем автор статьи развивает эту мысль: «Образ Берлиоза выглядит результатом мучительных размышлений (Булгакова) на тему «Кем я мог бы стать и какой тогда была бы моя судьба?». При этом желание автора примерить на себя другую судьбу — в этом случае судьбу благополучного литературного начальника — естественно для карнавального мира романа. Но закономерна и гибель Берлиоза в апогее земного успеха» [1; с. 12].

Принимая во внимание концепцию Сергея Пестова, можно прийти к следующему заключению: в судьбе двух совершенно непохожих друг на друга персонажей — Мастера и Берлиоза — Булгаков отобразил два варианта развития своего творческого пути.

Несмотря на то, что Михаил Берлиоз является председателем литературного объединения МАССОЛИТ, он ни разу не упоминается в числе тех, кто принимал участие в травле Мастера. Образы остальных членов МАССОЛИТа изображены с едкой сатирой. Более того, они лишены индивидуальных черт и предстают в романе как единая масса (неслучайно аббревиатура МАССОЛИТ созвучна со словами «масса» и «монолит»). Образ Берлиоза, как и образ Мастера, выделяется из этой массы. В сцене на балу у Сатаны, предшествующей отправлению Берлиоза в небытие, упоминается, что у него были «живые, полные мысли и страдания глаза». У литераторов из МАССОЛИТа проблеска мысли в глазах не наблюдалось, что ещё раз доказывает, что Берлиоз, как и Мастер, сильно отличается от публики в доме Грибоедова.

Примечательно также то, что и в судьбе Мастера, и в судьбе Берлиоза решающую роль сыграли женщины. Но если Мастеру женщина несёт жизнь, то Берлиозу — смерть: подсолнечное масло возле трамвайных путей разлила именно женщина, и женщиной была вожатая злополучного трамвая, под колёсами которого Берлиоз погибает.

Фамилия персонажа также имеет символическое значение. Наиболее известный однофамилец персонажа — французский композитор Гектор Берлиоз. Совпадение фамилии Михаила Александровича с фамилией известного композитора неоднократно обыгрывается в романе:

«— Вы Берлиоза знаете? — спросил Иван многозначительно.

— Это... композитор?

Иван расстроился.

— Какой там композитор? Ах да, да нет! Композитор — это однофамилец Миши Берлиоза!» [2; с. 61].

Одно из произведений композитора Гектора Берлиоза — драматическая легенда «Осуждение Фауста», представляющая собой переосмысление известного сюжета. В интерпретации Гектора Берлиоза, в

отличие от произведения Гёте, небесные силы не спасают Фауста, и он остаётся добычей Мефистофеля. Таким образом, Гектор Берлиоз не оставил персонажу шанса на спасение, и точно так же поступил со своим персонажем Булгаков.

О личности и чертах характера Михаила Берлиоза известно немного, так как он появляется лишь в первой и третьей главах. Тем не менее, опираясь на информацию из этих глав, можно сделать несколько выводов о личности Берлиоза.

По своим убеждениям Михаил Александрович — атеист, приверженец научной картины мира. Он отрицает существование Иисуса не только как сына божия, но и как исторической личности в целом. Берлиоз — образованный, эрудированный человек: «Надо заметить, что редактор был человеком начитанным и очень умело указывал в своей речи на древних историков, например, на знаменитого Филона Александрийского, на блестяще образованного Иосифа Флавия, никогда ни словом не упоминавших о существовании Иисуса» [2; с.3].

Берлиоз испытывает большое уважение к таким же образованным людям, как он сам: «— А а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз» [2; с. 14].

Михаил Александрович способен вежливо и тактично вести дискуссию: это заметно по его диалогу с Воландом. Об этом говорят такие лексические конструкции как: («учтиво ответил», «улыбаясь, ответил», «дипломатически вежливо сказал», «тонко улыбнувшись, возразил» и т.д.) В отличие от Ивана Бездомного, Михаила Александровича сложно вывести из себя. Он остаётся спокоен даже тогда, когда Воланд предсказывает ему отрезание головы.

Описание внешности Михаила Берлиоза несколько отличается в разных версиях романа. В тексте, который принято считать основным, даётся следующее описание:

«Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе» [2; с. 1].

В журнальной публикации 1966—67 годов портрет Берлиоза дополняется следующими штрихами: «приблизительно сорокалетний», «темноволос»: «Первый из них — приблизительно сорокалетний, одетый в серенькую летнюю пару, — был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе» [3; с. 7].

В черновиках описание внешности Берлиоза было несколько иным: «Один из них лет тридцати пяти, одет в дешевенький заграничный костюм. Лицо имел гладко выбритое, а голову со значительной плешью» [4; с. 38].

Сопоставление трёх вариантов портретной характеристики Берлиоза даёт понять, что наиболее важными деталями его внешности писатель счёл гладко выбритое лицо, деловой костюм и очки. Эти подробности способны дать дополнительную информацию о чертах характера. Такая деталь как «гладко выбритое лицо» может говорить о том, что персонаж аккуратен. Деловой костюм — признак солидности, достатка (несмотря на то, что в черновом варианте костюм «дешёвенький», он всё же «заграничный», а заграничную одежду в то время мог позволить себе далеко на каждый). «Сверхъестественных размеров очки» могут указывать на такие качества как начитанность, авторитетность.

Обобщив собранную информацию, можно составить следующий портрет: Михаил Александрович Берлиоз — председатель МАССОЛИТа, редактор художественного журнала. Ему примерно сорок лет, он лыс и упитан. Носит деловой костюм, шляпу и очки. Атеист. Начитан, образован. Вежлив, спокоен, аккуратен.

Рассмотрим, как образ Берлиоза реализован в четырёх экранизациях романа.

1. Фильм 1972 года. Актёр — Фабиян Шовагович.

Поскольку этот фильм имеет сильное расхождение с первоисточником, образ Берлиоза здесь также претерпел изменения. Здесь Михаил Александрович является одним из руководителей театра, в котором Мастер собирается поставить свою пьесу о Понтии Пилате. В отличие от романа, здесь Берлиоз и Мастер хорошо знакомы. Михаил Александрович отговаривает Мастера от постановки пьесы. Поэт Иван Бездомный в фильме отсутствует, но некоторые его черты нашли отражение в образе Мастера. Поэтому именно Мастеру Берлиоз доказывает, что Иисуса не существовало. Внешний вид актёра частично совпадает с портретом, данным в романе. Однако в этой киноверсии Берлиоз выглядит немного старше сорока лет, и у него нет очков.

2. Сериал 1989 года. Актёр — Игор Пшегородский.

Режиссёр данной киноверсии, в отличие от своего предшественника, старался соблюсти все детали и подробности, обозначенные в романе. Поэтому Михаил Берлиоз в его интерпретации практически полностью подходит под романное описание, за исключением того, что в фильме, в отличие от книги, Берлиоз не лысый. Также в этом сериале Берлиоз более враждебно настроен к Воланду, что заметно главным образом по мимике актёра.

3. Фильм 1994 года. Актёр — Михаил Данилов.

Поскольку режиссёр Юрий Кара также старался максимально точно следовать тексту романа, в этом фильме внешний облик Берлиоза наиболее близок к оригинальному описанию: как и в романе, он упитан, лыс, одет в серый деловой костюм. Отсутствуют только очки. Ещё одна особенность: в фильме роль Берлиоза исполнил Михаил Данилов, но озвучивал его другой человек — Сергей Юрский. Вероятно, такое решение было принято ради того, чтобы передать звучание «высокого тенора Берлиоза», упоминавшегося в романе.

4. Сериал 2005 года. Актёр — Александр Адабашьян.

В этой киноверсии Берлиоз внешне мало чем напоминает свой портрет в оригинале. Единственные оставшиеся неизменными детали — невысокий рост и деловой костюм. Здесь Берлиоз выглядит старше сорока лет, не лыс и не упитан. Однако, несмотря на различия во внешности, Александру Адабашьяну удалось наиболее точно передать характер своего персонажа — спокойный, учтивый, вежливый.

Таким образом, подводя итоги, можно заключить, что внешне Берлиоз точнее всего соответствует оригиналу в исполнении Михаила Данилова в фильме 1994 года, а изобразить характер персонажа точнее всего удалось Александру Адабашьяну в сериале 2005 года.

Каждая экранизация является своего рода интерпретацией, плодом со-творчества авторского текста и режиссерского замысла, и потому кинотекст — не просто вторичный текст по отношению к первоисточнику, а именно самостоятельное произведение со специфическими средствами создания художественного образа.

Список литературы

1. Пестов С.А. Мастер и Берлиоз // Литература. 2002. № 27—28.
2. Булгаков М.А. Избранное. М.: Художественная литература, 1980. 669 с.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. 1967. № 1.
4. Булгаков М.А. Великий канцлер. СПб: Издательский дом «Нева», 2006. 288 с.
5. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М.: РОССПЭН, 2007. 221 с.

**ЛЮБОВЬ К ЖЕНЩИНЕ И ЛЮБОВЬ К РОДИНЕ
В СТИХОТВОРЕНИИ В. СОКОЛОВА «ЗАСТАВА»**

*Д.Н. Худякова, студентка 4 курса,
профиль «Отечественная филология».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории литературы*

***Аннотация:** в данной статье рассматривается мотив любви к женщине и любви к родине в стихотворении В. Соколова «Застава». С помощью анализа стихотворения выявляется неразделимость к «малому миру» (возлюбленной) и «большому миру» (Родине).*

***Ключевые слова:** мотив любви, советская поэзия, женщина, родина, природа, образ, лирический субъект.*

Рассматривая мотив любви в советской поэзии, мы натолкнулись на ряд стихотворений, в которых практически невозможно развести любовь-страсть, любовь-нежность и любовь к абстрактным понятиям (например, любовь к родине). Одним из таких текстов стало стихотворение Владимира Соколова «Застава», о котором пойдет речь далее

Застава

Я здесь, усни, моя родная.
Спи. Я с тобой. Я не уйду.
Трава за окнами ночная
Тихонько клонится в саду.

Там на изведанных дорожках
Следы вчерашние пока.
Там на высоких тонких ножках
Белеют звезды табака.

А там, где вишни созревают,
Там отдыхают ветерки,
Что наши лица обвевают

Днем под лучами у реки.

И так как дети спят в постелях,
А все луною залито,
Они играют на качелях,
Пока не видит их никто...

Я здесь. Усни, моя большая,
Спи. Я с тобой. Я не уйду.
Отрадой землю орошая,
Ночь продолжается в саду.

Там достигают небосвода
Березы в венчиках своих.
Там трубы длинные завода
Далеко смотрят из-за них.

Там, спать не в силах, в узорочьях,
Два самых юных соловья
Глядят, как зыблется на рощах
Косынка белая твоя.

Спи, милая. Идя на стражу,
Любуясь миром в забытьи,
Я только мысленно поглажу,
Как нивы, волосы твои.

Пусть так и будет. Люди знают —
Околыш вечно зелен мой.
Проснешься: птицы запевают!
Очнешься: где он?..
Я с тобой. [1, с. 634]
1965

В стихотворении «Застава» В. Соколов затрагивает две очень важные темы советского времени: любовь к человеку, в данном случае женщине, и любовь к родине, природе [4].

Текст начинается как послание женщине:
Я здесь, усни, моя родная.
Спи. Я с тобой. Я не уйду.

Однако заглавие («застава») и финал текста («околыш вечно зеленой» — указание на пограничную службу) заставляют читать этот текст как обращенный к родине [3, с. 103]

Интересно заметить, что Соколов соотносит природу и человека, ставит их на один уровень. В стихотворении они сплетены воедино и в комплексе образуют любовь.

Подобные сплетения мотива любви к женщине и любви к родине всегда имели место в русской поэзии. Так, образ «Родина-мать» строится именно на пересечении мотива любви к матери и любви к родине. По сходному пути идет А. Блок в стихотворении «Россия», акцентируя внимание сначала на сравнении родины и женщины («Твои мне песни ветровые, — / Как слезы первые любви!»), а затем и на их нерасторжимом единстве («какому хочешь чародею / отдай разбойную красу» и т. д.) [2].

Однако В. Соколов в переплетении этих мотивов идет еще дальше. Природа в стихотворении наделена глубоким философским смыслом и напрямую передает настроение и чувства героев:

Я здесь, усни, моя родная.
Спи. Я с тобой. Я не уйду.
Трава за окнами ночная
Тихонько клонится в саду.

Третья и четвертая строки вроде бы выстраивают лишь пейзаж переживания. Но в то же время мы видим, как неразрывны человек и природа. Лирический субъект заботливо призывает свою возлюбленную уснуть, а вместе с ней и природа «тихонько» готовится ко сну. Ощущение умиротворенности, спокойствия и тишины достигается благодаря словам «усни», «спи», «ночная», «тихонько».

Лирический субъект искренне любит родину и чувствует природу всем телом, а страсть и трепетные чувства к женщине создают гармонию между природой и человеком.

А там, где вишни созревают,
Там отдыхают ветерки,
Что наши лица обвевают
Днем под лучами у реки.
Далее мы понимаем, что речь идет все же о родине:
Я здесь. Усни, моя большая,
Спи. Я с тобой. Я не уйду.

Обозначение «моя большая» в контексте любви к женщине было бы бестактным. Зато по отношению к природе и родине такое опи-

сание вполне уместно. Скрамная, но в тоже время игривая природа является могучим источником вдохновения лирического субъекта. Он любит каждую березку в венчиках, каждого соловья, чувствует и с радостью принимает дуновение ветерка. Герою радостно думать о том, что он неотделим от природы, поэтому он «любуется миром в забытьи».

Однако в следующих микроконтекстах акцент сделан снова в большей степени на любви к женщине, чем к родине:

Там, спать не в силах, в узорочьях,
Два самых юных соловья
Глядят, как зыблется на рощах
Косынка белая твоя.

Спи, милая. Идя на стражу,
Любуясь миром в забытьи,
Я только мысленно поглажу,
Как нивы, волосы твои.

Косынка на рощах — это, возможно, облака. Но затем лирический субъект гладит волосы любимой как нивы. Объект сравнения и объект, с которым сравнивается, меняются местами. Перед нами снова стихотворение о любви к женщине. Так В. Соколов воплощает синкретический образ нерасторжимости любви к «малому миру» (возлюбленной) и «большому миру» (Родине).

Список литературы

1. Советская поэзия: Антология. Т. 2. Москва: Художественная литература, 1977. 911 с.
2. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии — для специалистов в области исторической поэтики, преподавателей и студентов вузов. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. 104 с.
3. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
4. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература 20 века (1950—1990-е годы): Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1968—1990. М.: Академия, 2010. 688с.
5. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. 480 с.

**САТИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО
В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАРТО**

Е.С. Черкасова, студентка 4 курса, направление «Филология».

Научный руководитель:

О.С. Карандашова, к. филол. н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы

***Аннотация:** В статье рассматривается история сатирических произведений в творчестве А. Барто, их восприятие современниками писательницы. Анализируются юмористические жанры, которые регулируют социальное поведение детей, а также исследуются функции детской литературы в развитии ребенка.*

***Ключевые слова:** А. Барто, сатира, юмор, ребенок-читатель, воспитание, детская литература, журналы для детей.*

Одно из важнейших достижений А. Барто — внедрение сатиры в детскую литературу. До нее никто не задумывался, как такой сложный прием можно ввести в произведения для детей. Сможет ли понять маленький читатель иронию, будет ли она уместна? Юмором в литературе Барто увлеклась еще в детстве, когда составляла эпиграммы на своих одноклассниц и учителей, которые в дальнейшем были опубликованы в школьном журнале. Дар «поэта-сатирика» в поэтессе увидел еще А.В. Луначарский, когда на одном из концертов она прочитала собственное произведение «Похоронный марш».

Многие коллеги по перу Барто были уверены — дети не способны понять иронию, этот прием в детской поэзии бессмыслен, считали, что маленький читатель может воспринимать юмор только через добрые, понятные шутки и веселость. В то время существовали определенные требования к писателям, особенно детским. Детские писатели находились в сложном положении, ведь от них зависело, обеспечат ли они развитие духовной жизни растущей личности [7, с. 353]. Задача было непростая, ведь советскому ребенку нужна была патриотичная книга, которая воспитывала бы в нем любовь к родине, но в то же время была бы увлекательной, интересной, при этом соответствовала (или хотя бы была близка) действительности. Литература должна была учить патриотизму, знакомить ребенка с историей страны, вырастить в маленьком

читателе гражданина и соответствовать определенным воспитательным задачам [6, с. 37].

В связи с этим в 1920 годы среди писателей появились сомнения и противоречия. Одни считали, что такую литературу недопустимо издавать для ребенка, другие, наоборот, видели необходимость внедрения юмора в произведения для детей. Характерными представителями первых были такие писатели, как Л. Чарская, В. Короленко, А. Алтаев, А. Разин и Н. Лухманова. Ко вторым относились М. Горький, К. Чуковский и М. Зощенко [7, с. 296]. Однако поэтесса знала, что добрые шутки необходимы в детской литературе. Посредством главных героев стихотворений (таких как болтуня, хулиган, жадина, разбойник, замарашка и другие) дети смогут увидеть недостатки не только в других, но и в самих себе, и научатся бороться с собственными изъянами.

К концу 1920 годов в произведениях Барто все чаще применяется устное народное творчество. В стихах преобладает афористичность, некоторые строчки занимают пословицы, выражения, которые в дальнейшем использовались как крылатые фразы. Фольклоризм в произведениях включал в себя различные элементы, среди которых были загадки («Тут сбежался народ, / Чтоб узнать: кто ревёт? / Кто всё время плачет? / Что всё это значит?») [1, с. 48], («Кто, кто / В этой комнате живет? / Кто, кто Вместе с солнышком встает?») [1, с. 115], дразнилки («Рёвушка-коровушка»). Фольклор позволил модифицировать детские стихотворения, в результате которых появляются новые жанровые варианты (например, повесть-сказка). Структура произведений, построенная на звучности и ритмичности, позволяет маленькому читателю легко воспринимать текст [2, с. 363]. Основной размер — хорей, что делает стихотворения легкими в понимании и непринужденными, манера повествования приближена к разговорной. Использование фольклора в детских произведениях — отличный способ познакомить ребенка с окружающей его действительностью, рассказать о мире и посредством обрядов и обычаев помочь усвоить нравственные, духовные, эстетические ценности.

Стихи А. Барто можно назвать определенной методикой воспитания, уникальной чертой которой является «прозрачное» обучение ребенка. Каждое ее произведение — это демонстрация определенной черты характера. Однако следует отметить, что Барто никогда не ставила задачу обидеть, унижить, высмеять или осудить маленького читателя. Через героев стихотворений, она учит не только видеть негативные черты, но помогает бороться с ними. В стихах поэтесса часто исполь-

зовала вопросительные предложения, диалоги, метафоры. Благодаря чему юному читателю проще представить ситуацию, а поэтессе легче передать психологию ребенка.

В 1930 годы сатира в творчестве Барто приобретает более взрослый характер. Основное отличие — это умение героев взглянуть на свои поступки самостоятельно. На основе этого создается множество сатирических портретов. Известное стихотворение «Болтунья», написанное в 1934 году, восхитило читателей своей точностью, выразительностью и доброй иронией [2, с. 365]. Желание везде успеть, во всем поучаствовать — часто встречается у детей, вот и у главной героини Лиды была такая потребность. («Драмкружок, кружок по фото, / Хоркружок — мне петь охота») [1, с. 81]. Частые повторы, восклицания, резкое переключение с темы на тему, множество вопросов — все это присутствует в стихотворении, и как нельзя лучше передает детскую речь, логику ребенка.

Стихи Агнии Барто — это некий воспитательный справочник, в том числе и для родителей. Поэтесса аккуратно обличала недостатки взрослых. Барто не пугала идея критики взрослых в детской литературе. Ведь если родитель будет вести себя недостойно, то с кого же брать пример ребенку, который только начинает формироваться как личность? Главной целью было упрочение советской семьи, сделать акцент на отношениях родителей и воспитателей с детьми. Стихи для родителей Барто собрала в отдельный цикл, который назвала «Про больших и про маленьких». В нем представлены различные произведения, где демонстрируются малопривлекательные, сатирические портреты родителей [4, с. 167]. Например, в стихотворении «Мама или я», мама так рьяно собирает ребенка в школу, что у мальчика в голове созревает логичный вопрос: «Непонятно, кто из нас / Поступает в первый класс?» [1, с. 323].

Принято считать, что фельетон является очень многосложным жанром в сатирической литературе. Но знаменитое произведение «Лешенька, Лешенька», доказывает, что и с этим непростым жанром Барто прекрасно справилась [3, с. 368—371]. Иронию у читателей вызывает ленивый, избалованный мальчик, а также его родители. Они упрашивают ребенка учиться, вместо того чтобы объяснить ему необходимость получения знаний: «Сделай одолжение: / Выучи, Алешенька, таблицу умножения!» [1, с. 80].

Барто специально использует в стихотворении слова «миленький», «хорошенький», «Алешенька», «мальчик», чтобы показать комичность

и неуместность ласковых слов. Это произведение стало одним из самых известных фельетонов в детской литературе и впоследствии использовалось как дразнилка.

В послевоенный период Барто сталкивается с трудностями как поэт-сатирик. Власть начала пересматривать свое отношение к детской литературе, в частности, считалось, что создание иронических стихов, есть ничто иное, как непочтительное отношение к маленькому читателю. Смех над героями произведений находили оскорбительным и непедagogичным. В связи с этим сатирических работ у Барто в этот период стало значительно меньше, несмотря на то, что поэтесса всячески отстаивала роль смеха в литературе [3, с. 368]. «Иногда смех действует сильнее, чем поучение...», — говорила поэтесса [2, с. 89]. Однако, несмотря на сложности, в 60-е годы Барто развивает творчество в направлении сатиры. Расширяются темы, которые поднимаются в литературе. Барто пишет на социальные темы, что делает ее стихи еще более актуальными и злободневными. В стихотворениях «Шефы», «Подшефный бычок», «Выбрали» и других поднимаются темы формальности, ригоризма, надменности, с которыми Барто активно борется через литературу.

Таким образом, мы видим, что в своих произведениях Барто часто использовала метафору, шутивную рифму и диалоги. Поэтесса делала упор на интонацию и ритмику произведений, считая, что так ребенок поймет стихотворение и лучше его запомнит. Несмотря на шутивную форму, поэтесса строго следила за структурой и формой произведений, чтобы наиболее полно раскрыть ребенку не только нравственное, но и социальное устройство жизни.

Основной особенностью творчества Барто, является демонстрация привычных ситуаций с новой стороны. И дети, и взрослые, читая стихи Агнии Барто, могли самостоятельно сделать для себя определенные выводы. Она по-доброму и с юмором высмеивала особенности детского поведения, которые всегда были понятны читателям.

Список литературы

1. Барто А. Стихи детям. М.: Детская литература, 1981. 638 с.
2. Барто А.Л. Записки детского поэта. М.: Советский писатель, 1976. 336 с.
3. Детская литература / Под ред. А.В. Луначарского. М., Л., 1931. 232 с.

4. Лиханов А. Гражданский подвиг поэта // Жизнь и творчество Агнии Барто. Сборник. /Сост. Мотяшов И.П. М.: Детская литература, 1989.
5. Михалков С.В. Воспитательная сила литературы. М.: Просвещение, 1983. 303 с.
6. Путилова Е.О. История критики советской детской литературы. Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1975. 98 с.
7. Советская детская литература. Учебное пособие для библиотечных факультетов институтов культуры и педагогических вузов/ Под ред. В.Д. Разовой. М.: Просвещение, 1978. 496 с.

Новейшая русская литература

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПОЭЗИИ С. ЕСЕНИНА В XXI В.: «ФИНСКИЙ НОЖ» ГРУППЫ «МОНГОЛ ШУУДАН»

*О.К. Борисова, студентка I курса
магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»*

Научный руководитель:

*А.Ю. Сорочан, д. филол. н., профессор
кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в данной статье рассматривается переосмысление поэзии С. Есенина в современной рок культуре на примере интерпретации стихотворения «Письмо матери» в творчестве группы «Монгол Шуудан», а именно в песне «Финский нож».*

***Ключевые слова:** С. Есенин, рок-поэзия, интерпретация текста, Серебряный век, переосмысление текста, контекст, рок-альбом.*

В творчестве Сергея Есенина отразились по-своему эпические сказы и народные песни, поэтому в стихах поэта зачастую слышны лирические, грустные мелодии. И неудивительно обращение различных композиторов и исполнителей к лирике С. Есенина.

В настоящее время тенденция обращения к творчеству поэта остаётся актуальной: песни на его стихи мы можем услышать в самых разных музыкальных направлениях: романс, бардовская песня, поп-музыка, шансон, джаз, реп и, конечно же, рок. Небанальные образы и напевность строк привлекают внимание музыкантов, поэтому его лирика также становится объектом для создания музыкальных произведений. Чаще всего мы можем встретить лирические песни, отражающие душевное состояние поэта, как, например, в альбомах А. Горшенёва «Душа поэта» и «Смерть поэта». Однако можно услышать и дерзкую, даже агрессивную манеру исполнения.

К творчеству Сергея Есенина в песнях «Москва», «Слушай поганое сердце» и «Финский нож» обращается группа «Монгол Шуудан». Стоит отметить, что основная тематика песен этого коллектива — тема анархической вольницы времён гражданской войны 1918—1921 гг., а своё музыкальное направление исполнители обозначили как «анархо-панк». Им свойственны агрессивная манера исполнения песен, резкость и категоричность содержания текстов, среди которых часто можно услышать чёрный юмор.

В данной работе мы обратимся к песне «Финский нож», входящей в альбом 2018 года «Инстинкт агрессивности». Название альбома полностью отражает настрой всех композиций. Общий тон пластинки, жёсткий и наглый, задаёт первая песня «Седьмой патрон», на передней план в которой выходит сатанинская жажда воли, а не священная классовая борьба. Последующие треки лишь усиливают это ощущение. Наша же задача состоит в том, чтобы понять, как вписывается в контекст пластинки «Инстинкт агрессивности» есенинский текст и конкретно композиция «Финский нож».

Исполнитель обращается к тексту стихотворения «Письмо матери» и берёт из него третье четверостишие:

И тебе в вечернем синем мраке
Чуется всегда одно и то ж:
Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож [1, с. 76].

Эти строки являются припевом песни, кроме того именно с них начинается композиция. Таким образом, они задают общий настрой и ритм произведения. Четверостишие цитируется практически без изменений: в третьей строке добавляется лишь определение «пьяной» к существительному «драка». Так, строка приобретает следующий вид: «Будто кто-то мне в кабацкой пьяной драке...» [2].

Вспомним, что стихотворение С. Есенина проникнуто нежностью и раскаянием, в нём содержится исповедь сына перед матерью. О самом поэте ходила слава как о хулигане и скандалисте. Однако в стихотворении отражено понимание автора, что такие слухи могут разрастись до чудовищных размеров и тем самым причинить боль матери, заставить её чрезмерно переживать. Отсюда и возникает зловещий образ «финского ножа», который видится во сне матери и представляется угрозой жизни сына.

Далее раскрываются искренние чувства лирического субъекта, он пытается успокоить мать, уверяя, что «Не такой уж горький я пропой-

ца» [1, с. 77]. И, конечно же, покинуть этот свет, не встретившись напоследок с матерью, он тоже не может, поэтому всплывает образ встречи и предчувствие возвращения.

Что же происходит с замыслом С. Есенина в абсолютно новом контексте? В песне «Финский нож» на первый план выдвигается фигура хулигана и разгульный образ жизни. Появляются «наган», «непутёвая банда», «звон стаканов», «синий дым» и «трёхрублёвые блюда» — всё то, что могло существовать на уровне подсознания при прочтении оригинального стихотворения и найти отражение в есенинском тексте. Не случайно в название песни выводится «финский нож». Можно сказать, что именно он становится сюжетообразующим элементом, соединяющим есенинское начало и тематическую приверженность исполнителя.

Кроме того, песня «Финский нож» в конструкции альбома занимает шестое место в основной части, при том, что на пластинке всего 11 основных треков. То есть, рассматриваемая нами композиция, является смысловым центром альбома. Отметим, что данная песня не единственная на пластинке, в которой используется чужой текст. Нами замечены цитирования в нескольких других треках: «Рояль» (последняя строка каждого куплета «Опосля в рояль насрали — чудно время провели» [2] — цитата из песни «Частушки» группы «Сектор газа»), «Встреча» (используется часть текста одноимённого стихотворения Алексея Суркова) и «Любовь разбойника» (текст русской народной песни). Также в структуре альбома «Инстинкт агрессивности» имеются в наличии четыре бонусных трека. Среди них ярко выделяется «Чёрная шаль», написанная на стихотворение А. С. Пушкина. Текст утрачивает пушкинский пародийный аспект и становится воплощением инстинкта агрессивности, что в большей степени подтверждается манерой исполнения. Таким образом, песня «Финский нож» вписывается не только в структуру и идейный замысел альбома, но и имеет схожие черты с другими треками в построении текста.

На первый взгляд кажется, что композиция отражает исключительно бунтарство и хулиганство, существующее вне конкретного времени. Но уже во втором куплете появляется привязанность к основной теме творчества «Монгола Шуудана» — Гражданской войне: «Красные придут — тебе болтаться вместе / На одной верёвке вслед за мной» [2]. Вернёмся к «Письму матери» и вспомним, что стихотворение написано в 1924 г., накануне отъезда на Родину. К тому времени Гражданская война в России уже завершилась, а в есенинском тексте нет никакой

отсылки к прошедшим событиям: стихотворение написано здесь и сейчас, оно отражает настоящее.

В новом тексте полностью отсутствует образ матери: нет ни прямого, ни косвенного обращения к ней. Мы можешь лишь догадываться о посвящении близкому человеку благодаря фоновым знаниям, но даже эти знания не дают уверенности в том, что в строке «Ты прости, родная, что я пьяный» [2] сохраняется обращение к матери. К тому же, здесь уже нет той искренности и нежности, с которой обращается к «старушке» лирический субъект. Таким образом, в данном аспекте связь нового текста с есенинским стирается.

Из всего вышесказанного следует, что композиция «Финский нож» продолжает тему сатанинской жажды воли, заданную первым треком альбома. Это подтверждается, в первую очередь, отражением в тексте бунтарства и пьяного развлечения. Воля просится наружу до такой степени, что человек уже не может её контролировать, будто бес вселился в него, а отсюда драки, оружия и кражи. Исчезновение образа матери — единственной отрады — усиливает хулиганское начало, а отсутствие в тексте нежности и искренности наделяет героя жестокостью и дерзостью. Таким образом, происходит переосмысление стихотворения С. Есенина, внесение в текст нового смысла с сопутствующей утратой главной мысли.

Список литературы:

1. Есенин С.А. Полное собрание сочинений в одном томе / С.А. Есенин. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2018. 719 с.: ил. (Полное собрание в одном томе).
2. Монгол Шуудан. Инстинкт агрессивности [Фонограмма альбома]. / Монгол Шуудан. Россия, 2018 (Изд. на CD: Авторское издание, 2018). Режим доступа: <https://genius.com/albums/Mongol-shuudan/Aggressive-instinct>. Дата обращения: 23.03.2021. Загл. с экрана.

СОВРЕМЕННЫЙ РЕБЕНОК И ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ

*С.В. Васильева, студентка 2 курса
магистратуры, программа подго-
товки «Отечественная филология
в междисциплинарном контексте».*

Научный руководитель:

*О.С. Карандашова, к. филол. н.,
зав. кафедрой истории и теории
литературы.*

Аннотация: *В статье описываются функции детской литературы в современном обществе, особенности написания литературы для детей и рассматривается анализ «сложной» детской литературы по школьной программе.*

Ключевые слова: *детская литература, проблемы восприятия детской литературы, читатель-ребенок.*

Назначение детской литературы — быть художественным и познавательным чтением для ребенка. Это назначение определяет те важные функции, которые она призвана выполнять в обществе:

1. Детская литература, как и литература вообще, принадлежит к области искусства слова. Этим определяется ее эстетическая функция. Она связана с особыми эмоциями, возникающими при чтении литературных произведений. Дети способны испытывать эстетическое удовольствие от прочитанного в не меньшей степени, чем взрослые. Ребенок с радостью погружается в фантазийный мир сказок и приключений, сопереживает героям, чувствует стихотворный ритм, радуется звуковой и словесной игре. Хорошо понимают дети юмор и шутку. Не сознавая условности созданного автором художественного мира, дети горячо верят в происходящее, но такая вера и есть подлинное торжество литературного вымысла. Мы вступаем в мир игры, где одновременно сознаем ее условность и верим в ее действительность.

2. Познавательная (гносеологическая) функция литературы заключается в том, чтобы познакомить читателя с миром людей и явлений. Даже в тех случаях, когда писатель уводит ребенка в мир невозможного, он говорит о закономерностях человеческой жизни, о людях и их характерах. Это осуществляется через художественные образы, которые обладают высокой степенью обобщения. Они позволяют читателю увидеть в единичном факте, событии или характере закономерное, типичное, всеобщее.

3. Нравственная (воспитательная) функция присуща всякой литературе, поскольку литература постигает и освещает мир в соответствии с определенными ценностями. Речь идет как об универсальных и всеоб-

щих ценностях, так и о локальных, связанных с конкретным временем и конкретной культурой.

4. Детская литература со времени своего зарождения выполняла дидактическую функцию. Назначение литературы — приобщить читателя к универсальным ценностям человеческого бытия.

Функции детской литературы определяют ее важную роль в обществе — развивать и воспитывать детей средствами художественного слова. Это значит, что литература для детей в значительной степени зависит от существующих в обществе идеологических, религиозных, педагогических установок.

Детская книга — довольно специфический вид произведения, авторы которого должны учитывать множество различных нюансов. Основным из таких нюансов является деление литературы для различных возрастных групп читателей. Так, если интересный роман будет актуален как для тридцатилетнего, так и для семидесятилетнего читателя, то эту книгу трехлетний малыш вряд ли сможет понять. Особенности детского восприятия, его типологические возрастные качества вытекают из своеобразия детского сознания, которые зависят не только от психофизиологических факторов, но также и от социальных особенностей детства (об этом упоминается в работах Л.С. Выготского «Психология развития ребенка» [1] и Л.М. Гурович «Ребенок и книга» [2]).

В современной издательской практике произведения для детей делят на четыре основные возрастные группы. Это дошкольный возраст, младший, средний и старший школьный (юношеский) возраст. В детско-юношеских библиотеках возрастные группы уточняют следующим образом. Преддошкольный период — дети до 3х лет, читатели дошкольного возраста — это дети от 4 до 7 лет. Младшие школьники — дети, которые учатся в 1—3 классах.

Средний возраст (или подростковый) — это ученики с 4 по 8 класс, которые довольно сильно отличаются по интересам и требованиям, в связи с чем данная группа делится еще на три подгруппы. Есть младший подростковый возраст (это учащиеся 4—5 классов), подростковый возраст (6—7 классы) и старший подростковый возраст (дети, которые учатся в восьмом классе). Старший школьный возраст (юношеский) — это дети, учащиеся в 9—11 классах.

Несмотря на то, что литература для детей разных возрастов имеет очень много общего, книги и произведения для каждого конкретного возраста должны соответствовать требованиям и ожиданиям читателей, быть написанными на определенную тематику, с использованием

тех или иных художественных средств. Кроме того, очень много значит и то, в какое время живет ребенок. Так, если когда-то были актуальны такие персонажи, как гайдаровский Тимур или Мальчиш-Кибальчиш, то сегодня более популярны Фиксики или Губка Боб. Современным детям интереснее смотреть мультфильмы, чем читать книги, больше нравится использовать современные гаджеты, чем перелистывать страницы книг, которыми зачитывались бабушки и дедушки или родители.

Выбирая ту или иную категорию читателей, автор должен очень хорошо изучить ее представителей — чем увлекаются сейчас дети этого возраста? Какая история литературных героев сможет их заинтересовать? Довольно часто оказывается, что представления автора о том, что интересует и может увлечь ребенка того или иного возраста, не соответствуют действительности. Время идет очень стремительно, что заставляет детей раньше взрослеть, интересоваться взрослыми проблемами и темами. И если автор недостаточно хорошо знает свою целевую аудиторию, то его труд будет совершенно напрасным — книга не заинтересует ребенка возрастной группы, для которой она была написана и, тем более, не станет интересной читателям других возрастов.

В ходе подготовке этой статьи на базе Центра детского и семейного чтения им. А.С. Пушкина был проведен опрос среди читателей младших классов (1—4) и их родителей, состоящий из 8 вопросов, с помощью которого были выявлены наиболее сложные произведения для детей. В опросе приняли участие 33 человека: четыре первоклассника, пять второклассников, девять третьеклассников и пятнадцать четвероклассников.

Помимо фамилии, имени ребенка и класса нужно было ответить: «Является ли чтение одним из увлечений ребенка?» По итогам опроса стало понятно, что увлечены чтением 22 человека, 11 ответили «нет». Следующий вопрос: «Убеждаете ли Вы ребенка читать или он делает это без принуждения?» Убеждают читать 12 человек из 33 опрошенных, 11 детей читают по собственному желанию.

Вопрос о любимых жанрах книг вызвал затруднения у детей и родителей. Ответ оставили 23 человека, некоторые приводили несколько жанров. Поскольку отвечали не филологи, то среди ответов на этот вопрос оказались «энциклопедии» и «юмор». В 2 анкетах было написано «стихотворения», 3 указали фантастику, 5 — рассказы, по 6 голосов набрали сказки и детективы и 14 голосов — приключенческий жанр.

В следующем вопросе нужно было назвать любимых авторов ребенка. Ответили также не все — 16 человек, некоторые вписали не-

сколько авторов. Набрали по одному голосу Мария Парр («Вафельное сердце»), Дэвид Алмонд («Мой папа — птица») и Шарль Перро («Кот в сапогах»). 2 голоса отдали Владимиру Сутееву («Кто сказал мяу?»). По 3 голоса набрали Борис Заходер («Винни-Пух»), Холли Вебб (серия книг «Animal stories») и Корней Чуковский («Мойдодыр»). По 4 голоса — Александр Пушкин («У Лукоморья...») (так называли родители пролог к поэме «Руслан и Людмила»), Андрей Усачев («Умная собачка Соня») и Эдуард Успенский («Крокодил Гена и его друзья»). Самым популярным среди младших школьников стал Виктор Драгунский («Денискины рассказы») — у него 5 голосов.

Вопрос о тематике дал неоднозначные результаты. В ходе опроса стало понятно, что большинство читателей путают понятия «тематика» и «жанр». Тем не менее, итоги следующие: большинству опрошенных младших школьников по душе книги о животных — 16 голосов, 13 голосов отдано книгам о дружбе, 3 голоса — военной тематике, 2 голоса — книгам о школьниках и по одному голосу — книгам о динозаврах, космосе, роботах и путешествиях.

Последним и самым главным стал вопрос о сложных произведениях: «Какие произведения из школьной программы, по Вашему мнению, показались сложными Вашему ребенку? Какие трудности они вызвали?» К сожалению, всего 2 человека ответили на вопрос о трудностях произведения, остальные просто писали названия.

Были названы «Мифы древней Греции», «Тимур и его команда» Аркадия Гайдара, повесть Григория Белых «Республика ШКИД», «Лесная газета» Виталия Бианки, повесть Владимира Короленко «Слепой музыкант», «Сказка о попе и о работнике его Балде» Александра Пушкина и «Иллиада» и «Одиссея» Гомера, набравшие по одному голосу. Двоим читателям показались сложными книги зарубежных авторов, троим книги о Гарри Поттере Джоан Роулинг. 6 человек посчитали сложным роман Марка Твена «Том Сойер». 6 голосов набрали былины. Стоит отметить, что именно по ним было оставлено 2 комментария от читателей: «сложный язык изложения» и «использование устаревших слов, архаизмов». 13 человек ответили, что родители или сами дети не видят сложностей в изучении литературы по школьной программе.

Таким образом, опираясь на результаты опроса, можно сделать вывод, что литература до сих пор пользуется популярностью среди младших школьников и многие с желанием подходят к ее выбору. Наиболее популярным и любимым автором является Виктор Драгунский – русский советский писатель, автор повестей и рассказов, из которых наи-

большую популярность приобрел цикл «Денискины рассказы», ставший классикой советской детской литературы. Самые популярные по тематике книги — книги о животных и о дружбе, а наиболее сложными для современных детей являются былины.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология развития ребенка. М.: ЭКСМО, 2004. 512 с.
2. Гурович Л.М. и др. Ребенок и книга. М.: Просвещение, 1992. 64 с.

ОБРАЗ ТАТАРСКОГО НАРОДА В РОМАНЕ ГУЗЕЛЬ ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА»

С.Н. Исмаилова, студентка 4 курса, направление «Филология».

Научный руководитель:

А.Ю. Сорочан, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *В статье предпринята попытка рассмотреть образ татарского народа, представленный в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза». Основное внимание в работе автор уделяет исследованию образа Зулейхи как отражения татарского народа.*

Ключевые слова: *татарский народ, язык, этнос, национальная идентичность.*

Один из самых ярких дебютов 2015 года вызвал неоднозначные отзывы у критиков. Гузель Яхина считается главным открытием Года литературы. Некоторые критики проводят аналогии с произведениями М. Шолохова, В. Шаламова и А. Солженицына и называют ее роман «женской версией» «Обители» Захара Прилепина. Другие рассматривают роман «Зулейха открывает глаза» в контексте «женской литературы», Г. Яхина принадлежит к плеяде «двухкультурных» писателей (Ф. Искандер, Ю. Рытхэу, А. Ким, Ч. Айтматов).

Большинство тех, кто положительно оценил роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза», отметили, что первая часть интереснее основного текстового пространства второй части, представляющей собой

традиционный роман о жизни ссыльных. В романе подробно описаны национальные обычаи татарского народа. В романе есть три «смысловых» центра, кульминации, в которых меняется сознание героев, их взгляды на жизнь. Трижды Зулейха «открывает глаза». Описывая тяготы жизни Зулейхи, Яхина пронесит через все произведение главную философскую мысль: никакое домашнее рабство и политическая каторга не могут сломить волю действительно сильного человека. Зулейха выстояла, не утратила своих человеческих качеств, не озлобилась, не предпочла смерть борьбе за жизнь.

Стилистической особенностью книги является смешение языков (татарский, русский, французский), привлечение фольклорных элементов (духи, урман, фареш), которые позволяют осознать масштаб национальной трагедии, ее интернациональность.

Первая часть романа посвящена описанию жизни главной героини Зулейхи в доме ее мужа. Дальнейшие события развиваются драматически, Мустафа погибает от рук врага, дом грабят, героиню отправляют в изгнание. Действие продолжает развиваться в поезде, здесь представлены второстепенные персонажи произведения.

На примере Зулейхи автор характеризует женскую долю всех татарских женщин того времени, характеризует целое поколение через образы второстепенных персонажей, волею судьбы оказавшихся в одном вагоне поезда с главной героиней, что позволяет вывести художественное обобщение в романе на социально значимый уровень. На несколько месяцев вагон-теплушка становится домом как для главного героя-представителя трудового крестьянства, так и для петербургской интеллигенции, закоренелых преступников, простых городских и сельских жителей. Галерея репрессированных и раскулаченных предстает перед нами в вагоне — теплушке, заменяя эпическое повествование об исторических событиях того времени [3].

Основная часть событий происходит на берегах великой Сибирской реки, откуда «враги народа» отправляются в глухую тайгу.

В первой части этнографическая составляющая проявляется в подробном описании этноса, автор подробно фиксирует топосные отношения, описывается дом, состоящий из двух изб, зимний хлев, отхожее место (нужник). «Дом Муртазы просторный, в две избы, соединенные общими сенями». [4, с. 42] Печь делит дом на две половины: «взрослым женщинам полагается небольшая часть — сяке, отделенная от мужской половины плотной занавесью — чыбылдык». [4, с. 11] Две половинки представляют два мира, каждый со своими особенностями.

Некоторые ритуалы объясняет героиня, в частности, она подробно рассказывает об особенностях приготовления отдельных блюд. Ссылки на обычаи позволяют судить о поведении Зулейхи, ее мир строго регламентирован и определяется конкретной ролью жены, которая полностью подчинена мужу, которая должна проявлять полное подчинение, потому что «не следует женщине выказывать излишнее любопытство» [4, с. 44].

В то же время очевидно стремление автора отразить в романе национальный колорит, используя предметы быта, одежду, мифологические компоненты.

Автор пишет о жизни и традициях татар. Взять хотя бы то, как она описывает процедуру купания. Это целая церемония: принести двадцать ведер воды, растопить печь, насыпать орехов бичуре, чтобы не гасить печь, не пускать паров, вымыть полы, замочить веники и замесить их, принести сушеных трав — вот подготовка к баннным процедурам.

Т. М. Колядич отмечает, что «в результате творческих усилий в романе сложилась сценическая структура, которую можно назвать этнографическим романом с экзотическими компонентами или этническим романом. Изучение такого многообразия современной прозы только начинается, оно позволит в дальнейшем вывести алгоритм описания литературного процесса первых двадцати лет XX века, уточнить жанровые трансформации» [2, с. 245].

Автор романа, несомненно, обладает литературным талантом, она очень художественно и подробно нарисовала портреты всех героев в суровые и беспощадные годы сталинских репрессий. Впечатляет глубокое знание сюжетов и образов татарской мифологии, искусно вплетенных в повествовательную ткань произведения.

Зулейха в своем татарском селе Юлбаш выглядит «лучом света в темном царстве», как Катерина в пьесе Островского «Гроза». Но если Катерине пришлось утопиться от беспросветной жизни, то за «счастье» Зулейхи ее раскулачили и сослали в лесозаготовительный лагерь в глухом сибирском спецпоселении.

Не каждый может пройти все круги ада с таким достоинством и спокойствием. Зулейха знает цену жизни. И она, безусловно, вызывает уважение.

У Зулейхи все сложилось в конце концов удачно: она нашла русского мужа, «хорошего» офицера НКВД, и сына Юзуфа с русской фамилией и именем. Зулейха постепенно перестает молиться, и русский язык в ее сознании почти заменяет татарский.

Обитатели татарской деревни в романе представлены двумя зловещими фигурами — мужем героини Муртазой и тещей Упырем. Но, как отмечает С. Ахметзянов, он встречал «таких людей среди раскулаченных татар, но процент их был крайне незначителен. И вряд ли стоит их обобщать и типизировать» [1]. Мужчины из ссыльных крестьян возраста Муртазы были чрезвычайно преданы своей большой семье, своим родителям, женам и детям. Именно любовь и сплоченность татарских семей, их чрезвычайное коллективное трудолюбие помогли им выжить в самых нечеловеческих, непомерных условиях.

Ведущей смысловой линией романа является художественно-поэтическое изображение процесса тотальной русификации главного героя, что совершенно нехарактерно для эпохи 30-х годов. Например, Магнитогорская ссылка была местом наиболее массовой концентрации тысяч раскулаченных татарских семей, но Ахметзянов уточняет, что «напротив, татары того времени имели просто максимальную этническую устойчивость по сравнению со многими другими репрессированными народами, чего нельзя сказать о более поздних временах».

Последние сто лет были полны испытаний для России, в результате которых представители русского этноса довольно массово уезжали и уезжают за рубеж, где многие из них дерусифицируются, утрачивая прежнюю культурную и языковую идентичность.

Но все же для определенных слоев российского общества характерны радикальные стереотипы решения национального вопроса, которые основаны на тезисе: чем больше русских, тем менее конфликтно общество. Хотя достаточно вспомнить такие факты русской истории, как церковный раскол, революция и кровавая гражданская война внутри русского мира, чтобы понять опасную иллюзорность подобных взглядов. «И пусть русские остаются русскими, а татары — татарами как два дружественных этноса, вполне дополняющих друг друга» [1].

Список литературы

1. Ахметзянов С. Зачем Зулейха открывает глаза: рецензия потомка татар, сосланных на строительство Магнитки / С. Ахметзянов // Реальное время. [Электронный ресурс]. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/58767-recenziya-potomka-tatar-soslannyh-na-stroitelstvo-magnitki> (дата обращения: 22.04.2021).
2. Колядич Т.М. Своеобразие структуры романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» / Т.М. Колядич // Наука и мир. 2018. Т.2, № 2 (54). С. 234—245.

3. Набиуллина А.Н. Пространственно-временные образы и мотивы в романах Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2019. №3 (34). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennye-obrazy-i-motivy-v-romanah-g-yahinoy-zuleyha-otkryvaet-glaza-i-deti-moi> (дата обращения: 22.04.2021).
4. Яхина Г. Зулейха открывает глаза / Г. Яхина / М.: АСТ, 2015. 450 с.

КОНЦЕПТЫ «МУЖЧИНА» И «ЖЕНЩИНА» В РОМАНЕ СЕРГЕЯ ЛУКЬЯНЕНКО «НОЧНОЙ ДОЗОР»

*Е.А. Климова, студентка 3 курса,
направление «Филология»*

Научный руководитель:

*А.Ю. Сорочан, д. филол. н., про-
фессор кафедры истории и тео-
рии литературы.*

***Аннотация:** в статье представлен анализ концептов «Мужчина» и «Женщина» в романе Сергея Лукьяненко «Ночной дозор», найдены стереотипные характеристики для мужских и женских персонажей с точки зрения взгляда российского писателя конца 90-х годов, выявлены закономерности языка автора относительно репрезентации данных концептов в романе.*

***Ключевые слова:** концепт, мужчина и женщина, картина мира, фантастическое, литературный анализ, оппозиция, маскулинность и феминность, стереотипы.*

Если мы обратимся к мнению русского религиозного философа С.А. Аскольдова, то обнаружим, что в определение такой категории, как «концепт», включено следующее объяснение: «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1, с. 267—279]. В данной статье будут проанализированы концепты «мужчина» и «женщина» в романе «Ночной дозор» как репрезентация картины мира в сознании российского общества конца 90-х годов, к которому, безусловно, был причастен автор вышеуказанного текста. Также будет проведен анализ с точки зрения культурно-исторического и психолингвистического подходов.

Современные исследования ставят в оппозицию концепты «мужчина» и «женщина». Однако в основе любого противопоставления должны лежать определенные стереотипы, опираясь на которые, эти противопоставления существуют в нашей картине мира. Несмотря на естественную оппозицию (по половому и гендерному признакам), «мужчина» и «женщина» относятся к концептам, дополняющим друг друга в такой степени, что отсутствие одного означало бы отсутствие другого за неимением разделительного компонента. Таким образом, хотим мы этого или нет, наше сознание репрезентирует «мужчину» и «женщину» как нечто противоположное. Для простоты понимания введем понятия «маскулинности» и «феминности» как основ противоположности вышеуказанных концептов.

Для того, чтобы подтвердить данный тезис, обратимся к тексту Сергея Лукьяненко. Стоит отметить, что действие происходит в фантастическом литературном мире, поскольку жанр произведения определяется как «фантастический роман», мы видим так называемую «иллюзию», свойственную неправдоподобному. Если исходить из жанровых черт, то фантастическое определяется следующим образом: «Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неизвестным нам законам» [2, с. 24]. В «Ночном дозоре» мир реальной Москвы 90-х годов XX века наполнен вампирами, оборотнями и волшебниками, способными выходить в так называемый «сумрак». Однако этот факт лишь частично отражается на репрезентации концептов «мужчина» и «женщина» и не искажает их явную оппозицию. Если брать в расчет теорию фантастического, то мы находим оппозицию даже в самом описании этого жанра: «фантастическая литература, заставляя испытывать колебания, ставит тем самым под вопрос существования неустранимого противопоставления реального и ирреального» [3, с. 139]. Поэтому именно на примере фантастического романа, сотканного из противоположностей, стоит рассматривать интерпозицию «мужчина» и «женщина».

В данной статье мы будем анализировать лишь малую часть возможных интерпретаций концептов «мужчина» и «женщина» и связанных с ними стереотипами. Так, например, когда главный герой Антон Городецкий, находясь в теле своей напарницы, говорит о своем коллеге, который, соответственно, подмены не заметил и обратился к герою как к особе женского пола, отмечает следующее: «Тем временем Гарик неуверенно улыбнулся. Это было совсем неожиданно: я никогда не за-

мечал, чтобы Гарик пытался заигрывать с сотрудницами Дозора. Ему даже с человеческими женщинами трудно знакомиться, он потрясающе невезуч в любовных делах» [4, с. 162]. Из этого отрывка следует, что в понимании Антоном Городецким мужчины сопрягается с тем, кто умеет привлечь противоположный пол и показывает себя как уверенного в себе, местами наглого и напористого человека. Это один из первых стереотипов, свойственных картине мира российского общества конца XX века. Именно в инициативности и успешности у противоположного пола выражается маскулинность.

Одним из наиболее интересных для анализа эпизодов является фрагмент романа, в котором Антон Городецкий и его напарница Ольга меняются телами. Ниже приведены рассуждения главного героя во время обмена сознанием с особой женского пола: «Странное ощущение: стоять, касаясь женщины, только что занимавшейся любовью... любовью не с тобой <...> Мы остались именно друзьями, не более. Но стоять рядом с женщиной, чье тело еще помнит чужие ласки, прижиматься к ней — странное ощущение» [5, с. 159]. Далее главный герой сравнивает обмен сознанием с женщиной с половым актом и даже оргазмом. Завершается обряд следующей фразой: «А в конце ниточки переплелись» [6, с. 159]. Именно в данном эпизоде проявляется параллельная направленность мужского и женского начала. «Ниточки», доселе не соприкасавшиеся, могут переплестись либо в случае волшебного обряда, либо в случае «обряда любовного». Таким образом, можно утверждать, что высшая точка общего понимания мужчины и женщины проявляется не на уровне гендера, а на уровне биологическом, который обуславливает возможность межличностных отношений обоих полов. В данном случае наши оппозиционные концепты объясняются не на основании противопоставления, а на основании возможности их соединения или, как называет это главный герой, «переплетения».

В эпизоде трансформации Ольги из птицы в человека Антон Городецкий описывает коллегу следующим образом: «А на табуретке сидела молодая, внешне совсем молодая женщина. Лет двадцати пяти. Коротко, по-мужски стриженная <...>. Красивая, и черты лица аристократически тонки. Но эта гарь... грубая уродливая стрижка...» [7, с. 53-54] Главный герой отмечает признаки маскулинности у женщины, что, несмотря на достойные внешние данные, скорее отторгает Городецкого. Это означает следующее: мужчина в современной картине мира репрезентуется как тот, кто тянется к проявлениям феминности и для кого признаки родственного ему, маскулинности, скорее отталкивают, нежели притягивают.

Исходя из литературных анализов, результаты которых отражены выше, можно сделать вывод о том, что концепты «мужчина» и «женщина» четко противопоставляются в фантастическом романе «Ночной дозор» в описании маскулинных и феминных черт персонажей художественного текста Сергея Лукьяненко. Таким образом, репрезентация данных концептов в сознании человека конца 90-х годов XX века весьма четкая. Она непосредственно основана на биологическом начале и опирается на гендер, совпадающий с биологическим полом в данном произведении.

Список литературы:

1. Аскольдов (Алексеев) С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267—279.
2. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 24.
3. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 139.
4. Лукьяненко С.В. Ночной дозор: [фантастический роман] / Сергей Васильевич Лукьяненко. М.: Изд. АСТ, 2019. С. 162.
5. Лукьяненко С.В. Ночной дозор: [фантастический роман] / Сергей Васильевич Лукьяненко. М.: Изд. АСТ, 2019. С. 159.
6. Лукьяненко С.В. Ночной дозор: [фантастический роман] / Сергей Васильевич Лукьяненко. М.: Изд. АСТ, 2019. С. 159.
7. Лукьяненко С.В. Ночной дозор: [фантастический роман] / Сергей Васильевич Лукьяненко. М.: Изд. АСТ, 2019. С. 53—54.

САМУРАЙ ИЛИ ФАНАТИК: ОБРАЗ ЯПОНИИ В «ЭТНОГЕНЕЗЕ»

*Е.Ю. Манюгина, студентка 1 курса,
направление «Филология».*

Научный руководитель:

*А.Ю. Сорочан, д. филол. н., проф/
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: в статье рассматривается противоречивое представление японской культуры и общества в романах цикла «Этногенез» и интерпретация традиционных образов в современности.

Ключевые слова: Япония, образ Японии, современная литература, восточная культура, Ю.Н. Бурносков, Этногенез, инцидент в Оцу.

Репрезентация разных стран в литературе XXI века неоднозначна — любой феномен культуры и искусства можно изобразить с разных сторон, вызвав тем самым диаметрально противоположные впечатления и эмоции. Япония, в заметной мере отличающаяся от западных стран, не станет исключением.

Роман Ю.Н. Бурносова «Японский городской» входит в цикл «Этногенез», концепция которого связана с магическими артефактами, существующими в обычном мире, дающими обладателю сверхспособности и меняющими ход истории. В этом романе подобное противоречивое впечатление создаёт образ японского полицейского по имени Цуда Сандзо, печально известного по инциденту в Оцу. Факты его биографии изложены достоверно — и они совпадают с реальностью вплоть до заключения полицейского на острове Хоккайдо.

Инцидент в Оцу — происшествие, случившееся с цесаревичем Николаем (будущий император Николай II) во время его пребывания в Японии в рамках восточного путешествия. Наследник престола подвергся нападению полицейского Цуды Сандзо, когда возвращался с принцем Арисугавой с озера Бива. Путь принцев пролегал через город Оцу. Узость улиц не позволяла двигаться гужевому транспорту, поэтому были использованы рикши. Также необходимо было соблюдать этикетные обычаи: никто не должен был находиться выше императорских особ, нельзя было повернуться к ним спиной. На полицейских, контролировавших процессию, тоже действовали эти правила. В такой сложной обстановке на улице Симо-Когарасаки полицейский Цуда Сандзо внезапно напал на Николая и нанёс ему два (а по некоторым версиям и три) скользких удара саблей. Наследник выскочил из коляски и бросился бежать [1, с. 58]. Сандзо сразу же задержали и по решению суда отправили на Хоккайдо отбывать наказание.

Этот инцидент лёг в основу завязки романа. Действия первой главы происходят в Японии. Российские «туристы» — цесаревич Николай и принц греческий Георгий — со скепсисом впервые посещают японские чайные домики, пробуют традиционные блюда. Неизведанная страна становится героям ближе, и читатель видит, как Георгий поднимает бокал саке со словом «кампай!» (яп. 乾杯 — приблизительный аналог на русском языке «ваше здоровье!», на английском - «cheers!»). Культура другого народа становится понятнее, несмотря на довольно короткое пребывание в ней.

Затем вводится образ полицейского. Цуда Сандзо находится в окрестностях Оцу. Герою встречается пожилой человек в гэта — традиционные японские сандалии, представляющие из себя деревянную платформу на двух поперечных брусках, крепящиеся на ноге шнурами — и соломенном плаще (яп. 蓑衣 «мино»). Он предстаёт ничем не примечательным крестьянином. Однако старик — не обычный человек; читатель не узнает его имени, истории, характера. Его образ мистифицирован, в дальнейшем станет ясно, что у него есть какие-то особые способности. Между стариком и полицейским завязывается диалог. Они обсуждают слухи, якобы русские привезли с собой мятежника Сайго Такомори (который, на самом деле, давно мёртв). В душе Сандзо зарождаются сомнения о намерениях иностранцев. Возможно, уже тогда в его голове возникла идея преступления против цесаревича Николая.

Старик меняет тему и начинает размышлять о памяти и предназначении. Цуда начинает верить ему. В этот момент Цуда Сандзо предстаёт податливым и доверчивым: «Слова старика... вливались в уши Сандзо, словно ручей вливается в реку» [7]. Он уже не кажется несгибаемым самураем, сражавшимся с мятежниками. Постепенно становится темно, и полицейский забывает даже о своей боязни темноты, продолжая слушать старого путника, хотя мы знаем, что по японским легендам и поверьям именно в темноте кроются демоны и духи.

В дальнейшем Ю.Н. Бурносков объясняет поведение героя, используя японскую мифологию. Старик околдовывает полицейского, очаровывает его, и тот из-за наваждения убивает пришедшего водоноса, приняв его за óни. Óни — в японской мифологии — клыкастые и рогатые человекоподобные демоны, живущие в Дзигоку, буддийском аду. Их аналогом в европейской культуре являются бесы и черти. Они очень хитры, умны и коварны. Считается, что люди, не сдерживающие свой гнев, могут превратиться в óни.

Вкрапления мифов дополняют и объясняют эпизод реальной истории. О Сандзо князь Э.Э. Ухтомский, сопровождавший Николая в Восточном путешествии, писал: «Глубокая неукротимая ненависть пылала в его глазах» [3, с. 42]. Цуда Сандзо не смог перенести вторжение иноземцев в «своё» пространство, в ути (яп. 内), внутрь своей культуры [4]. Полицейский считал себя самураем, он не мог позволить русскому цесаревичу — иноземцу и чужаку — нарушать вековую неприкосновенность и незыблемость императорского рода. Овации, которыми встречали наследника русского престола, Цуда считал неуместными и

унизительными как для императора, так и для всего японского народа в целом. Помимо этого, существует версия, что Цуда Сандзо задумывался о покушении ещё в тот момент, когда цесаревич с двоюродным братом не оказали должного почтения памятнику погибшим при подавлении самурайского восстания в 1877 г. в храме Мии-дэра (яп. 三井寺) [5], вместо поклонения и почитания памяти павших они знакомились с местными видами.

Сацумское восстание 1887 года [8] (яп. 西南戦争 сэйнан сэнсо.; 29 января — 24 сентября 1877) — антиправительственное восстание нетитулованной аристократии в Японии под руководством упомянутого ранее Сайго Такамори, которое произошло на юго-западе острова Кюсю. Завершилось победой правительственных сил и самоубийством лидера повстанцев. Крупнейшее и последнее выступление самурайской радикальной оппозиции против правительства времён реставрации Мэйдзи [8]. Это восстание стало апогеем самурайских выступлений против реформ Мэйдзи. В подавлении этого мятежа участвовал реальный Цуда Сандзо.

В 1868 году Сайго вошёл в состав первого правительства Мэйдзи, он не был согласен с политикой модернизации Японии и свободной торговлей с западными странами. Из-за того, что другие лидеры Реставрации Мэйдзи не поддерживали его стремлений, в октябре 1873 года Сайго вышел из правительства и вернулся в родной город Кагосима. Но несмотря на выход из правительства, Сайго не был смещён с поста главы военного ведомства и продолжал пользоваться огромным авторитетом. Сандзо тоже уважал его, но, когда Сайго поднял восстание, полицейскому пришлось участвовать в его подавлении. Потеря авторитета, разочарование в кумире (ведь Сайго Такамори был символом истинного японского духа того времени [9]) — всё это расшатывало и без того некрепкую психику Цуды. Он воспитывался в окружении идей Сайго Такамори, придерживался традиционных позиций, и он же был вынужден сражаться против уважаемого человека, убивая своих же соотечественников.

Приезд иностранцев, которых радостно встречают японцы, окончательно сломал ту картину мира, которую видел Цуда. Всё смешалось, а когда казалось, что успокоилось, появился мистический старик и опять встревожил неспокойную душу Сандзо.

И вот мы видим новый образ: самурай, страстно желающий защитить императора от унижений, — чем не кандидат в óни? Можем ли мы говорить, что полицейского обуял гнев и ненависть, что эти смешанные

чувства толкнули его на поступок, навлекший позор на его имя и, отчасти, на всю Японию? Несомненно, чувства Сандзо были сильны и искренни: он действительно считал иностранцев врагами. Хотя, по словам востоковеда Александра Мещерякова, у Цуды Сандзо были явные психические отклонения, это видно из его показаний. Он поступил так, как его учили в детстве, когда лозунг „изгнания иностранцев“ пользовался особенно большой популярностью [1].

Достоверно воспроизведённый случай трудно рассматривать в отрыве от реального исторического контекста. Но дальнейшую судьбу Сандзо Ю.Н. Бурносков описывает, опираясь исключительно на собственный вымысел.

Две недели Цуда проводит в тюрьме Абасири, затем вновь встречается загадочного старика. «Почтенный» угощает заключённого едой, предлагает выйти из тюрьмы (позже оказывается, что старик убил стражников, и путь на волю свободен) и дарит ему маленького металлического сверчка, обладающего необычными свойствами. Мистическими способностями обладает всякая фигурка из «Этногенеза». Этот подарок не раз поможет Сандзо сделать выбор или указать дорогу в его странствиях по России и Европе, в которую он отправится по наваждению всё того же загадочного старика.

Однако сверчок выбран не случайно. Насекомые в японской культурной традиции, в отличие от птиц, занимают не так много места, и, тем не менее, сверчок как символ обладает определённой семантикой. В древней Японии сверчок считался покровителем домашнего очага [6], и поэтому их держали дома в бамбуковых клетках. Когда насекомое обживалось, оно начинало стрекотать. Собака лаяла при появлении незнакомцев, а сверчок замолкал, и люди, привыкшие к стрекотанию и неназойливому шуму, обращали внимание на изменение звукового фона и приближение чужака.

Тем не менее, интерпретация функции сверчка в романе меняется на противоположную. После освобождения из тюрьмы Цуда Сандзо покидает Японию. Далее его ждут переезды и постоянный «путь», некий «путь самурая», и у него больше не будет постоянного дома. Неживой сверчок становится спутником самурая, не имеющего дома, спутником человека, который никогда не вернётся. Неживой сверчок — символ странствия и непостоянства, в то время как живой — дома и уюта.

Помимо этого, известным атрибутом Японии является кодекс самурая, бусидо́ (яп. 武士道 буси-до:, «путь воина»), упоминаемый Сандзо в разговоре с врачом Бадмаевым. Цуда рассуждает об отношении саму-

рая к дому как к постоянному жилищу. Он часто задумывается о том, как должен поступать настоящий самурай.

Из таких элементов создаётся образ, в котором без труда можно разглядеть японские мифы, древние поверья и быт. Описание и упоминание традиционной одежды, еды и напитков, японские имена и главный герой — бывший самурай — всё это позволяет читателю поверить, что события точно происходят в Японии. Но стереотипные явления культуры создают лишь внешний облик, наружную картину мира. Японский колорит неотъемлем, легко угадывается, но при этом не раскрывает душу Страны восходящего солнца или психологию персонажей в какой-то общей схеме. Заглянуть внутрь неё мы можем лишь при рассмотрении частного случая.

Внутреннее мироощущение создаётся описанием воззрений одного японского полицейского, когда-то бывшего самураем. Невозможность позабыть старые порядки и принять новый уклад, верность старому кодексу самурая, закрытость и неготовность меняться — характеристики, сопутствующие человеку, застрявшему в прошлой эпохе и этике. Мудрость и уравновешенность сменяется фанатизмом, ненавистью к чужакам и неспособностью контролировать гнев. Эта картина дополняется вмешательством демонов из Дзигоку, и перед читателем вырастает образ сознания из потрескавшихся консервативных паззлов. Вмешательство нового типа отношений с другими странами и иностранцами в целом нарушает жёсткую оппозицию концепции «свой / чужой».

Образ строгой и загадочной Японии становится сомнительным, когда речь заходит об отдельных личностях, и создается двойственная картина: гармония и равновесие с одной стороны, хаос и порывистость — с другой. Помимо этого, традиционная культура мифологизируется, каждый персонаж получает особую роль и утрачивает однозначность в глазах как Запада, так и Востока.

Список литературы

1. Мещеряков А.Н. Покушение на жизнь цесаревича Николая // Российский союз боевых искусств. Додзё: журнал., М., 2005., № 5.
2. Turnbull, Stephen R. The samurai and the sacred, NY: Bloomsbury, 2006., P. 216
3. Ухтомский Э.Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича, 1890—1891: [в 3 т., 6 ч.] / авт.-изд. Э.Э. Ухтомский; ил. Н.Н. Каразина. СПб.; Лейпциг: Ф.А.

4. «Ути» и «сото»: японская система отношений // Konnichawa Club 04.01.2017: URL: <https://konnichiwa.ru/page/279/> (дата обращения: 08.04.2021).
5. Наблюдатель. Инцидент в Оцу. Покушение на цесаревича // Эфир 11.03.2021: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uk2IqAGX7hw> (дата обращения: 08.04.2021).
6. Гуревич Т.М., Изотова Н.Н. Энтомологический код японской культуры // Японские исследования. 2019. №1, С. 73—93.
7. Бурносов Ю.Н. Революция. Книга 1. Японский городской // М.: АСТ, Этногенез, 2010. С. 256.
8. Сацумское восстание // Энциклопедия Ниппоника: в 26 т. 2-е издание., Токио: Сёгаккан, 1994—1997.
9. Накамура С. Инцидент в Оцу и японское правосудие // Японцы и русские. Из истории контактов / Общая редакция д-ра ист. наук Б.Г. Сапожникова., М.: Прогресс, 1983., С. 304.

ТЕЛЕСНОСТЬ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ М.ЕЛИЗАРОВА

*Н.А. Сиявский, студент 3 курса,
профиль «Преподавание филологических дисциплин».*

Научный руководитель:

*С. Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в данной статье рассматривается роль тела и телесности в песенной поэзии М. Елизарова в функции танатологической сакрализации. Под телесностью подразумевается как прямое упоминание образов тела, так и отсылающие к нему культурные элементы, такие как карнавал. Выделяются три группы образов: раблезианская телесность, описание сердца и изображение «идиота».*

***Ключевые слова:** тело, телесность, Елизаров, песенная поэзия, мотив смерти, карнавал, сакрализация.*

Тема тела и телесности начала активно изучаться в XX веке. В 1965 году выходит монография М.М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» [1], в 1967 — «Письмо

и различие» Жака Деррида [2], а в конце XX столетия — «Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века» под редакцией С.Л. Фокина [3] и «Поэтика натурализма» В. А. Миловидова [4].

Одним из первых отечественных исследователей тела и телесности в литературе выступил М.М. Бахтин [1]. Затем тема телесности стала разрабатываться уже в конце XX века в Кемеровском университете на примере творчества как классиков, так и актуальной литературы, например, прозы Мамлеева. Однако поэзия Елизарова с этой точки зрения еще не рассматривалась.

В текстах М.Ю. Елизарова (для примера мы будем работать с текстом «Кузина-смерть» [5]) тема карнавала открыто встречается только один раз; мы включим её в область раблезианской телесности. Это строки «Скорбная маска. Аяхуаска / Пьется зимой хорошо». Аяхуаска (аяуаска) – напиток индейских шаманов Южной Америки, позволяющий входить в галлюциногенный транс, который местные жители использовали для общения с духами. Очевидно, образ медитативного средства применяется автором, чтобы стереть границы между реальностью и ирреальностью: с одной стороны, это *маска*, то есть — карнавал (и соответствующая ему телесность), с другой — «пьется зимой хорошо», то есть — десакрализация шаманского напитка до уровня обычного галлюциногена, и, собственно, сама аяхуаска, как возвышенный, сакральный изначально объект, снижается. Таким образом, карнавал появляется не только для снижения высокого, но, более того, для слияния двух миров в сознании слушателя.

Второе достаточно яркое проявление раблезианской телесности, сопряженное в некоторой мере с площадным локусом — строки «Мое сердце — окошечко с видом на пустошь, / На которой однажды откроют Макдак». Упоминание пустоши (*открытого пространства*) уже приводит к площадности, а использование образа места быстрого питания только усиливает ощущение. Принципиально важно в данном случае не столько появление образа площади, сколько сопряжение его с телесностью *сердца*, то есть — органа, который традиционно в человеческом сознании отвечает за чувство [5; с. 163]. Об образе сердца в тексте мы скажем позже, сейчас важен данный *карнавальным* фрагмент, в котором снова наблюдается совмещение высокого, хотя уже не вполне сакрального изначально, и низкого.

Третье столкновение с раблезианской телесностью — строки «Мы тоже затянули пояса / И песни затянули строевые». Фразеологизм «затянуть пояса», то есть — голодать — вступает в явное противоречие с

фразеологизмом «затянуть песни», то есть — запеть. Снова наблюдается снижение, но уже — не снижение сакрального, не снижение чувственного мира человека в полном смысле, но снижение только части этого мира, выраженной музыкой.

Четвертая встреча с раблезианской телесностью — строки «А женщины всё в рот календари / Кладут, как будто это дармовая пища». Хотя площадность в данном случае уже не фигурирует (здесь следует обратить внимание также и на её исчезновение), появляется образ еды, что также можно было бы назвать снижением, если бы имелся объект снижения. Таким образом, мы можем заметить движение телесных раблезианских образов: от сакрального к высокому, а от высокого — к низкому.

Раблезианское снижение построено по циклическому принципу. Оно начинается с сакрального объекта, помогающего взаимодействию с миром мертвых, и кончается самой смертью: «Мы с ней договорились, не таясь, / Всенепременно *свидется в кровати*». Важен здесь не только сам факт встречи *в кровати* (что, впрочем, уже можно трактовать неоднозначно), но и его экспонента, глагол «свидется» — который, кроме всего прочего, отсылает к свиданию как к взаимодействию влюбленных.

Финал цикла раблезианской телесности — переход к миру мертвых: «Дочь и невеста, / Сладость инцеста, / Ноуменальная тишь. / Инферальная тишь». Иффернальный — то есть адский, сопряженный с миром мертвых. Это принципиально важно, поскольку именно в аду обитают готовые к контакту духи — и, соответственно, таким образом цикл завершается: движение к аду приводит ко встрече с духами, то есть — к аяхуаске.

Таким образом, раблезианская телесность — инструмент снижения пафоса, но через снижение снова приводящий к сакрализации.

Вторая телесная структура в тексте — образ сердца, и движение этого образа. В отличие от образа раблезианского, тема сердца представляет собой не циклическое, а линейное движение.

Первое появление сердца в тексте сопряжено с описанием его состояния: «А оно все болит, и с припасами как-то негусто ж, / А оно все щемит — и в хозяйстве крошечный бардак. / Мое сердце...» [6]. Телесность сердца подчеркивается совмещением боли (которая в контексте образа сердца может выступать не только как физическая, но и как духовная, в частности — «а оно все щемит») с объектами снижения: с припасами и хозяйством. Таким образом, к началу движения образ снижается за счет хозяйства, припасов и, что самое важное, «Магдака», который — как мы уже определили — существует как инструмент снижающей раблезианской телесности. И это является определяющим фактором во всем движении мира в тексте.

Следующий контекст сердца в тексте связан с упоминанием церкви, «из которой струится веселый дымок». Мы можем рассматривать «*веселый дымок*» как дым от курения психотропных веществ (на такую мысль может натолкнуть, по меньшей мере, упоминание аяхуаски в тексте). Хотя образ все еще снижен, он начинает совмещение с высоким.

Третье появление сердца — в строках «Ведь оно не пройдет, как не сходит с забора похабная роспись. / Ну, а если сойдёт, то заменится вскоре другой... / Моё сердце — окошечко с видом на хоспис, / Из которого кто-то мне машет рукой». Ассоциация сердца с забором сосуществует с сопоставлением сердца как «окошечка с видом на хоспис». Образ хосписа в лирике Елизарова появляется как минимум еще один раз — в песне «Одноместное сердце» [5], в строках: «Вальс — он способен убить, / И закончится жизни хоспис». Для осознания семантики слова «хоспис» в данном контексте следует соотнести рифмы: «Но я — я готов подарить / Тебе микро- и макрокосмос». Следовательно, хоспис жизни соотносится с макрокосмосом. Концепт сердца включает в себя образ хосписа в песенной поэтике Елизарова, поэтому мы позволим себе использовать интертекстуальность для соотнесения хосписа-вселенной «Одноместного сердца» и хосписа (тоже связанного с сердцем) в «Кухине-смерти».

Если мы соотнесем образ хосписа как места для неизлечимо больных, понятие макрокосмоса, введенное немецкими романтиками, и понятие ноуменальности, введенное Кантом, повлиявшим на немецкий романтизм — можем получить соединение сердца («окошечко с видом на хоспис, / Из которого кто-то мне машет рукой») и *внезапной* реальности мира мертвых («Ноуменальная тишь. / Инфернальная тишь. / *Феноменальная тишь*»). Фактически такое соотнесение создает сакрализацию десакрализованного: аяхуаска, общение с миром мертвых, кончается ноуменально-инфернальной тишью, ноуменальность объединяет через макрокосмос хосписа сердце и смерть. Происходит сакрализация через снижение [см. 7].

Наконец, последний немаловажный образ, позволяющий нам установить это движение — «идиот». Он появляется несколько раз: сначала это «взбешенный идиот», потом «меховой идиот», затем «задремал идиот», после «околел идиот».

Движение идет от эмоций к телесности («меховой»), от телесности как признака к телесности как действия, совмещенной с сакральностью, («задремал» — сон как естественный, физиологичный процесс, наделенный в человеческом представлении особыми свойствами), и, наконец, упоминается, что идиот «околел», то есть умер.

Принципиально важно не столько это движение, сколько сопряженность его с образом сердца: когда появляется «меховой» идиот (признак тела) — появляется «Магдак». Когда — «задремал» идиот (сакрализованная часть человеческой жизни) — появляется церковь (сакральное место), когда, наконец, околел — появляется хоспис, связывающий реальность (макрокосмос хосписа — ноуменальная тишь — инферальная тишь) и мир духов.

Фактически «меховой идиот» оказывается овеществленным, *телесным* проводником между сердцем и смертью, которая оказывается настоящей, объективной реальностью в тексте.

Таким образом, снижающая телесность не столько делает образы плотскими, сколько материализует нематериальное и притом наделяет его сакральными свойствами.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. 545 с.
2. Деррида Ж. Письмо и различие. Москва: Академический проект, 2007. 496 с.
3. Фокин С.Л. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Санкт-Петербург: Нифил, 1994. 346 с.
4. Миловидов В.А. Поэтика натурализма. Тверь: ТвГУ, 1996. 163 с.
5. Елизаров М.Ю. Стихотворения [Электронный ресурс] URL: <https://www.elizarov.info/cuzina-smert> (дата обращения: 21.04.2021).
6. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка. Санкт-Петербург: Норинт, 2002. 254 с.
7. Маслов Р. В. Философия телесности: зеркальная сущность человека. Саратов: Издательство СГУ, 2004. 80 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛЕНГА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «GENERATION “П”»)

*С.М. Соколова, студентка 3 курса,
направление «Филология».
Научный руководитель:*

С.А. Васильева, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматривается понятие «сленг», его функционирование в России; анализируются отдельные сленговые выражения, которые используются в романе Виктора Пелевина «Generation "П.,»».

Ключевые слова: сленг, сленгизмы, слово, лексема, анализ выражений, постмодернистский роман.

Сленг — жаргон, совокупность жаргонизмов, составляющих слой разговорной лексики, отражающей грубовато-фамильярное, иногда юмористическое отношение к предмету речи [1]. Это особая форма языка, которая достаточно трудна для тщательного изучения, поскольку сленг — явление, подвергающееся постоянному движению и изменению.

В современном мире в формировании новых понятий огромную роль играют телевидение, пресса, интернет, радио. Социальные сети представляют собой неиссякаемый источник сленгизмов, который постоянно пополняется. Сленговые выражения активно внедряются в повседневную речь, модифицируют ее. Не остается без внимания и современная художественная литература.

Стоит отметить, что в развитии сленга в России выделяют несколько волн, но самой мощной и продолжительной оказалась последняя — 80–90-е гг. Во время перестройки сленг являлся одним из способов коммуникации между людьми. Это было обусловлено процессом распада советского общества, изменением гражданских и языковых свобод. Активные социальные процессы повлекли за собой изменение в стилистике устной и письменной речи. Исправительные учреждения «подпитывали» язык блатным жаргоном, а запад активно поставлял англицизмы.

В статье рассматриваются англицизмы 80–90-х гг. на примере постмодернистского романа Виктора Пелевина «Generation "П.,»». Действие произведения разворачивается в «лихие девяностые», герои общаются между собой, используя преимущественно сниженную лексику. Например: «Тварь дрожащая, у которой есть неотъемлемые права. И лавэ тоже» [2, с. 21]. Слово «лавэ», наверняка, всем знакомо. Обращаясь к этимологии, можно найти несколько версий появления данной лексе-

мы. Известно, что это слово было взято из цыганского языка, где оно переводилось как «деньги». По другой версии, «лавэ» произошло от англ. love — любовь, звучание и смысл которого были подвержены искажению, когда любовь начали «продавать». Пелевин дает собственное толкование данного понятия: «Это от латинских букв «L» и «V». Аббревиатура *liberal values* — либеральные ценности (англ.)».

Другой пример использования сленга: «Это редкая марочка была, с драконом-победоносцем. Из немецкой серии “Bad trip Ионна Богослова”» [2, с. 79]. В современном мире слово «трип» (от англ. Trip — поездка, путешествие) может иметь прямое толкование. Но как только мы добавляем к нему прилагательное бэд (от англ. *Bad* — плохой), выражение приобретает иной смысл: потенциально опасные, негативные переживания, которые человек способен ощутить во время психоделического состояния, как правило, вызванного употреблением особых психоделических веществ. Автор произведения дает аналогичное толкование: «Наркотический облом Ионна Богослова».

«... соответствует выбрасываемый внутренним аудитором флажок loser» [2, с. 119]. «Лүзер» — образовано (от англ. «loser», от англ. «lose» проигрывать, уступать). Несколько лет назад слово стояло на передовых позициях сленга, но в нынешнее время потеряло актуальность.

В предложении «... плакат в окне объявлял пятидесятипроцентный сейл» [2, с. 93] слово «сейл» мы так же можем отнести к составляющим сленга. Данная лексема образована (от англ. *sale* — распродажа). Означает распродажу товаров по сниженным ценам, что подразумевает скидку, на конкретную вещь.

«Человек человеку даже не имиджмейкер, не дилер, не киллер и не эксклюзивный дистрибьютор...» [2, с. 121]. «Дилер» (от англ. *dealer* «торговец») и «киллер» (от англ. *killer* — «убийца») мы относим к сленгу. С «имиджмейкером» и «дистрибьютором» дело обстоит сложнее. Это тоже калька с английского языка, но данные слова уже обозначают терминологию в определенных сферах. «Имиджмейкер» - специалист, занимающийся разработкой индивидуального стиля клиента, включающего внешний образ, манеру поведения, взаимоотношения с другими людьми. «Дистрибьютор» — фирма, осуществляющая оптовую закупку, или индивидуальный предприниматель, осуществляющий мелкооптовую или крупнооптовую закупку определённых товаров у крупных промышленных фирм-производителей.

Стоит отметить, что некоторые слова («bad trip» и «loser») в тексте пишутся на английском языке. Вероятно, это из-за того, что они еще не успели перебраться в русский язык и занять там свою нишу.

Таким образом, сленг в современной русской литературе используется для передачи экспрессии, отражения атмосферы определенной социальной среды, изображения колорита эпохи, в которой разворачиваются действия романа.

Список литературы

1. Лингвистический энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/rus/lingvist/1466452.html> (дата обращения: 01.05.2021).
2. Пелевин В. «Generation “П,»»: роман / Виктор Пелевин. СПб.: Изд. Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 320 с.

«МЯТНАЯ СКАЗКА» А. ПОЛЯРНОГО — ЛИТЕРАТУРНЫЙ ШЕДЕВР ИЛИ ОБМАН?

В.В. Соловьева, студентка 2 курса, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель:

П.С. Громова, к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в статье рассматривается повесть «Мятная сказка» А. Полярного как литературно-художественное произведение, его жанровые особенности и поэтика.

Ключевые слова: А. Полярный, «Мятная сказка», художественное произведение, сказка, сетевая литература, жанр, повесть.

21 век — эра нанотехнологий, мирового прогресса, время экстраординарности. Несомненно, стремительно развивающееся общество оставляет след в искусстве. В наш век цветет огромный букет направлений и течений как минувших десятилетий, так и современности. Инсталляция, трансавангард, боди-арт, неопластицизм — для многих смысл этих художественных течений скрыт под завесой тайны. Кажется, цель современных художников — это как можно сильнее шокировать публику своим искусством. Но все же небольшая часть общества найдет глубокий смысл

даже в нарисованном черном квадрате. Если обратиться к литературному поприщу, здесь складывается такая же ситуация. «Сумерки» Стефани Майер, «365 дней» Бланки Липинской, «50 дней до моего самоубийства» Стейс Крамер — книги, которые захватили внимание читающей публики, обладатели спорного рейтинга. Кто-то является фанатом, а кто-то не может без отвращения взглянуть даже на обложку.

В 2018 г. в свет вышла книга А. Полярного «Мятная сказка» — новый объект для бесконечных споров. Произведение сразу же стало бестселлером, обрело миллионы фанатов, но и нашлась целая армия равнодушных критиков. После публикации книги прошло уже 3 года, но разговоры о ней не утихают. Поэтому представляется интересным проанализировать жанровые особенности и поэтику «Мятой сказки», определить наличие важных литературных стандартов и прийти к выводу значимости книги А. Полярного как художественного произведения.

Современный литературный процесс отличается синтетичностью и жанрово-стилевым многообразием. С появлением Интернета родился синтез книги и сетевого пространства. Этому синтезу некоторые публицисты дали название сетевая литература, или сетература. Е.В. Пономарева обозначила этот термин как «процесс рождения литературы, созданной непосредственно в сети в расчете на активного пользователя Интернета» [1, с. 193]. Некоторые произведения сетевой литературы выходят в свет и публикуются, как и книга А. Полярного «Мятная сказка». Особенностью таких произведений является сохранение специфики текста, т.е. при публикации механизм интернет-текста не разрушается. Также важной особенностью сетевой литературы, по мнению Е.В. Пономаревой, считается установка диалога с читателем при намеренном сокращении дистанции между ним и автором. Например, у А. Полярного первая глава «Мятная конфета» начинается со слов: «Привет дружок! Я очень рад, что ты нашел время прочитать мою историю. Постараюсь быть кратким, но максимально точным во всех деталях...» [2, с. 1]. На протяжении всего повествования появляются небольшие авторские обращения к читающему: «Читатель, прости! Я пообещал говорить только правду, какой бы горькой она ни была...» [2, с. 21], «Читатель, что происходило дальше в нелегкой судьбе Сойера, мне неизвестно, но попрошу тебя не вешать нос!» [2, с. 25], «Так, стоп, читатель! Я хочу предупредить тебя: помни, что это — всего лишь сказка, и ты в любой момент можешь закрыть эту книгу и отложить ее в сторону... А лучше так и поступи...» [2, с. 40]. Такой тип повествования появился из-за родового начала «сказки» в блоге Полярного, где лю-

бой человек мог сразу же оставить комментарий или оценку. Поэтому тексту важна постоянная диалогизация. Интернет обладает интересной особенностью — в нем есть миллионы порталов, где ты можешь стать какой угодно личностью, прожить с помощью виртуальной ролевой игры чью-то жизнь. Сетевые авторы по этому принципу гиперактивно устанавливают тонкую грань между собой и читателем. А. Полярный создает свою виртуальную игру, только литературную, чтобы человек ощутил себя по ту сторону реальности — частью «Мятной сказки». Можно подытожить, что на поэтику литературно-художественного текста, созданного в сети Интернет, оказывают влияние мультимедийность (представление информации с помощью графики, анимации и др.), гипертекстуальность (способность нескольких отрывков и эпизодов формироваться в единый текст), интерактивность (постоянный режим беседы). Сетература не стала создателем исключительно новых традиций. К примеру, обращение к читателю возникло еще в эпоху Просвещения. На страницах «Исповеди» Руссо возникает постоянная коммуникация автора и читателя: «Я предпринимаю дело беспрецедентное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, — и этим человеком буду я» [3, с. 5]. Повествование от первого лица сразу же будто бы вовлекает в беседу. Создается ощущение, что находишься наедине с человеком, который решил открыть нараспашку душу и рассказать о своей насыщенной жизни. Таким образом, «Мятная сказка», несмотря на сетевое происхождение, все равно содержит в себе древние традиции, которые плотно засели в мировой литературе и используются до сих пор.

Важна жанровая принадлежность произведения, т.к. сам А. Полярный выносит ее на первый план необычным заголовком — «Мятная сказка». Сначала нужно разобраться с прилагательным «мятный». По толковому словарю Ефремовой это слово имеет несколько значений: 1) Соотносящийся по знач. с сущ. мята; 2) Свойственный мяте, характерный для неё; 3) Сделанный, приготовленный из мяты или с мятой; 4) Получаемый из мяты [4, с. 821]. Можно сделать вывод, что слово «мятный» создает эмоциональную окраску данному произведению. Пробуждает в фантазиях читателя приятные эмоции, настраивает на уютную атмосферу. Но, помимо это, «мятность» вызывает холодок. Что касается слова «сказка», оно сразу же ассоциируется с литературным и фольклорным жанром. А. Полярный не раз упоминает его в своем произведении, указывая на характер повествования. Но действительно ли «Мятная» - это сказка? «В основе С. всегда лежит антитеза между мечтой и действительностью»

[5, с. 989], что соблюдено у автора — главный герой Сойер мечтал о настоящей любви, заботливой семье, но его мечты разбивались об острые скалы суровой действительности — брошенный родителями в детском доме, смерть приемных родителей, убийство любимой девушки, неудачные попытки смириться с тяжелой жизнью. «Персонажи С. контрастно распределяются по полюсам добра и зла» [5, с. 989], воспитатель в детском доме, существует на страницах книги в образе любящей матери: «...крепко обняла его, как обнимают матери своих сыновей» [2, с. 9]; сменившая воспитательницу Лора «справлялась со своими обязанностями не хуже, чем мадам Илона, а, может быть, даже лучше» [2, с. 71], хотя девушка была сиротой, но смогла бескорыстно подарить свою любовь брошенным детям. Главным отрицательным персонажем без капли положительных черт является убийца Зои, автор наделил его жестокостью и злостью: «...сумку сюда, тварь!», «рвкнул», «резко выхватил» [2, с. 97]. Главный герой А. Полярного реалистичен и выбивается из канона сказки. Сойер «избил ее [Зою] отца», «напивался в стельку и валялся пьяный на дорогах», «кидался на прохожих» [2, с. 111]. После эмоционального потрясения персонаж перестает быть положительным, что для сказки недопустимо. Так же «сюжет С. строго последователен, однолинеен, развивается вокруг главного героя, победа которого обязательна» [5, с. 990], чего не происходит в произведении А. Полярного. В конце повествования главный герой остается один и умирает в одиночестве, так и не найдя заветную любовь.

Слово «сказка» используется автором без опоры на жанровое определение. Произведение поделено на главы; сюжет развивается вокруг главного героя, но знакомит нас с судьбами других действующих персонажей; имеет небольшой объем (текст без картинок занимает примерно 43 полных листа из 158), что говорит о принадлежности «Мятной сказки» к жанру повести. А слово «сказка» скорее служит усилением эмоциональной окраски и без того «мятного» заголовка, создавая горькую иронию в воображении читателя. Печальный дуэт рождается из «мятного холодка» и сказочного разочарования. Настрой на депрессивную атмосферу произведения не случаен. Во-первых, основная часть аудитории А. Полярного — подростки, среди которых считается модным публично страдать, романтизировать тяжелые психические заболевания и делать для привлечения внимания так называемые попытки суицида. Дети, лишённые родительской любви, следуют этим опасным трендам. «Мятная сказка» является образцовым произведением для восприимчивых подростков, чтобы еще больше прогрузить их в грусть

и разочарование. Первоначальный вариант заголовка повести — «Сказка о самоубийстве», что является оксюмороном, поскольку в традиционной сказке никогда герой не кончает с собой. По официальной версии издательства и автора название было изменено из-за острого восприятия темы самоубийства в стране. Под уничтожение попала одна из глав повести — «День, не знаю, какой», где описывается самоубийство. Даже если бы повесть опубликовали без изменений, она, скорее всего, попала бы под возрастной рейтинг 18+, а это моментальное лишение книги 90% читательской аудитории.

В тексте «Мятной сказки» преобладает разговорный стиль речи, повествователь говорит на простом языке, местами используя сленговые выражения и сниженную лексику: «Я получаю кайф от того, как она быстро говорит» [2, с. 58]. Такой тип речи сближает рассказчика с читателем. Использование разговорного стиля речи — важная коммуникативная стратегия. Одной из главных причин такой доступности текста можно назвать фактор творчества в Интернете. Именно в рамках блога формировался авторский стиль, соответственно автор подстраивался под целевую аудиторию интернет-пространства, которая предпочитает привычный, лёгкий для восприятия разговорный стиль.

«Мятная сказка» А. Полярного — оппонент традиционных литературных стандартов. Если взять во внимание авторскую пунктуацию, она постоянно отходит от норм русского языка. Безусловно, это не из-за безграмотности автора: иначе в работу вступили бы корректоры издательства. Практически на каждой странице автор использует многоточия в конце фраз: «Казалось, там были собраны запахи со всего мира. Да-да, буквально со всего...» [2, с. 52], «Я решила приготовить нам романтический ужин: яичницу с базиликом и... все.» [2, с. 53]. Если мы обратимся к правилам расстановки знаков препинания в конце предложений, то увидим, что «при незаконченности высказывания, недоговоренности, указании на возможность продолжения перечисления в конце предложения ставится многоточие» и «многоточие может указывать на особый смысл (многозначительность), подтекст» [6, с. 111]. Многоточия автора, используемые не по нормам русского языка: «Вселенная бывает щедра на подарки или на друзей, но, получая, мы должны что-то отдать взамен...» [2, с. 82], можно оправдать сетевым происхождением повести. А. Полярный использует многоточия как инструмент, чтобы произведение казалось еще более загадочным, таинственным... Такое часто происходит при онлайн переписках, когда собеседники, используя многоточия, создают интригу.

С точки зрения литературно-художественных стандартов произведение А. Полярного явно не заслуживает высокой оценки. Проплешины в сюжете, скучный текст, пустые клишированные фразы, изъезженный сюжет, «ванильные цитатки» — все это отражает низкий писательский уровень, маленький багаж литературных знаний. «Мятная сказка» выполняет разве что развлекательную функцию, чтобы литературно-подкованные читатели подивились на новое Чудо-Юдо. К сожалению, в книжных магазинах на полках бестселлеров произведения-обманщики вытеснили практически всю достойную литературу, потому что мода на духовное и эстетическое развитие исчезла у огромного пласта населения. А. Полярный — не успешный писатель, а хитроумный человек. Опубликовав произведение, которое можно написать за одну ночь, он собрал больше двух миллионов читателей. Но стоит ли успех и деньги пустых голов этих миллионов, которые прочли «Мятную сказку»?

Список литературы

1. Пономарева Е.В. «Оппозиция» или «позиция»: сетевая литература в современном литературном пространстве / Е. В. Пономарева // Уральский филологический вестник. Серия «Русская литература XX—XXI веков: направления и течения». 2012. № 1. С. 193—207.
2. Полярный А. Мятная сказка / Александр Полярный. М.: Издательство АСТ, 2019. 160 с.
3. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / пер. Горбов Д.А., Розанов М.Н. М.: Эксмо, 2018. 160 с.
4. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толковословобразовательный / Т. Ф. Ефремова. М.: Русский язык, 2000. 1209 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
6. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник / Под ред. В. В. Лопатина. М.: Эксмо, 2007. 480 с.

ТРАДИЦИИ РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «КОРОЛЬ И ШУТ»

А.В. Шпаченко, студентка 1 курса, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель:

П.С. Громова, к. филол. наук, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *в данной статье рассматривается влияние романтизма на творчество музыкальной группы «Король и шут», выделены черты литературного течения, нашедшие отражение в песенных текстах группы.*

Ключевые слова: *романтизм, «Король и Шут», рок-поэзия, мистика, фольклор, психологизм, жанр синкретической песни.*

Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее, намекнуло о нашем будущем.

В.Г. Белинский

Бунтарские песни без «правильной» идеи, асоциальное поведение, вызывающая внешность... Именно так в современном обществе в основном представляют рок-музыкантов. Но всё же за этим неприглядным обликом, противоречащим всем нормам морали, скрывается то, что в русской и зарубежной литературе называлось романтизмом. Тот самый романтизм, который подарил миру Джорджа Байрона, Вальтера Скотта, Василия Жуковского, Константина Батюшкова, Николая Гоголя, Александра Пушкина, Михаила Лермонтова и многих других замечательных писателей и поэтов.

Ведь именно романтизм лёг в основу творчества многих известных нам сегодня рок-групп. Западный рок в большей степени делает опору на ритм, а наши рокеры основное внимание уделяют слову. Слово есть отечественная рок-поэзия.

Изучив богатые песенные тексты одной из самых известных русских рок- групп «Король и Шут», я выявила черты русского романтизма в их творчестве, а значит и то, как они могут воплощаться во всей рок-поэзии. Михаил Горшенёв и Андрей Князев — авторы текстов, друзья и пожизненные творческие соперники. Дух соперничества и крепкая дружба побуждали авторов совершенствоваться, искать лучшее, уникальное для своих текстов. Андрей Князев в своём интервью уже после смерти друга говорил: «За свою идею и творчество мы, в принципе, могли даже

жизнь отдать. Это была наша находка, наше открытие — наше все! Мир на тот период ничего интересного предложить нам не мог. Рушился советский строй, народ был в состоянии апатии: у кого-то, кто верил советским идеалам, ехала крыша» [6].

По жанру творчество группы принято относить к панк-року с элементами фолка и хоррора, хотя считается, что «Король и Шут» стоит особняком благодаря именно необычным для этого жанра текстам. Героями песен чаще всего являются силы зла любого рода: упыри, вурдалаки, оборотни, колдуны, черти и многие другие. Вставные диалоги обыгрываются различными голосовыми манипуляциями, что придаёт комический эффект или усиливает эффект утрашения. Мир реальный и идеальный сосуществуют и взаимодействуют.

Для продолжения исследования творчества группы в заданном ключе необходимо изучить историю формирования романтизма, как литературного течения. Романтизм — это направление в искусстве конца XVIII — первой половины XIX веков, возникшее в противовес классицизму. Исторической предпосылкой зарождения европейского романтизма стало разочарование в буржуазном общественном устройстве и в итогах французской буржуазной революции. В России романтизм возник вслед европейскому и развивался в период общенационального подъёма, вызванного победой в Отечественной войне 1812 г.

В европейском и русском романтизме оформились два течения. Первое назвали «консервативным». В произведениях этого течения изображаются загадочные и неподвластные человеку явления, утверждаются бессилие и смирение человека перед роком. Второе — «революционное». Уже понятно из названия, что в творчестве писателей, относящихся к этому течению, звучали мятежные, свободолобивые мотивы [3].

Оба этих течения нашли отражение в творчестве «Короля и Шута». Например, в песне «Некромант»: «Полна страданий жизнь моя, / Но выбор, сделанный судьбой / Нет, изменить не в силах я: / Война с самим собой!» [2].

Главный герой — некромант, демон-изгой. Люди калечат его, издеваются над ним из-за его способностей. «Для чего родился я?» — этим вопросом задаётся лирический герой на протяжении всей песни. Персонаж понимает, что он не может ничего изменить, он бессилен перед роком.

В песне «Бунтарь» главный герой попадает в сумасшедший дом, которым управляют явно нездоровые люди, упивающиеся своей властью. Но и там анархист пытается устроить революцию. Он — поэт-анар-

хист, «вдохновитель» толпы, верен себе. Он любит свободу, а система его враг: «С системой я биться / Готовлюсь, смеясь, / С безумием слиться, / Уже не боясь» [2]. «С привычным миром» герой не связан, он чувствует «грязь» современной ему системы: «Не поймет его правды мрачная больница, // Он для них не человек». [2].

Как можно заметить, и европейский, и русский литературные течения романтизма принесли в литературу дух бунтарства. И, что не удивительно, он также отражается на творчестве «Короля и Шута». Например, в песнях: «Прыгну со скалы», «Дурак и молния». В первой песне уподобляется божествам, пытаясь усмирить стихию. Доказать Протест, несогласие с действительностью изображаются в текстах их песен с помощью образов безумцев.

Тема безумия в творчестве группы достаточно широка, а обращение к ней дарит множество возможностей. Истории о безумных героях и тех, кто сходит с ума по каким-либо причинам, являются интригующими, пугающими, особенно если речь идёт о непреодолимых силах или сверхъестественных существах, угрожающих обычному человеку [1].

Текст песни «Танец злобного гения» — одна из иллюстраций этому. Даже сам Андрей Князев говорил, что по сюжету этой песни можно было бы снять триллер. Эта песня о человеке, который нашел себя и свое предназначение в чтении книг. Для этого «злобного гения» книга как вино, она опьяняет и заставляет размышлять о жизни. Главный герой, поселившись на страницах когда-то прочитанных им книг, внашл всю мрачность бытия и несправедливость этой жизни людям, которые читали книги, прочитанные до дыр когда-то давно им самим. Сюжет песни довольно аллегорический: каждый, кто касается пальцами страниц книги, оставляет в ней свою энергетику, частичку своей души. Следующий читатель, взяв почитать эту же книгу, перенимает негативную или позитивную энергию на себя, забирая чужие мысли, воспоминания, становясь чуть ли не участником чужой жизни. Метафора песни в том, что часто в нашей жизни нам попадаются люди, желающие навязать нам своё негативное мышление и оценки.

Во всей поэзии романтизма жизнь героев показана как постоянное противостояние судьбе, как поединок человека и обстоятельств, которые одерживают верх над ним, и в итоге — трагическая обреченность человека. Как, например, в песне «Рыцарь» герой убегает «из дурки», приходит к дому нравящейся ему женщины, начинает ломиться к ней в дверь. Нарушающего спокойствие хулигана увозят в «козелке»: кажущийся изначально сказочным план сменяется реалистичным, рыцарь

оказывается обычным хулиганом. А героя песни «Сосиска» беспричинно дразнят сосиской, из-за чего бедняга сходит с ума и начинает «вопить на луну». При всей комичности данной истории на первом плане стоит рассказ о жестокости социума, травящего индивида не ради развлечения, и даже без видимой на то причин [1]. Исключительный герой в исключительных обстоятельствах — главный закон романтизма как литературного направления, он ярко реализуется в приведённых песенных текстах. А мотивы одиночества и жестокости в них роднят творчество «Короля и Шута» с романтическими произведениями.

Романтизм — это целостная эстетическая система, одной из отличительных черт которой является повышенное внимание к национальному фольклору. Со времен Возрождения не утихал интерес к античности, древней истории и мифологии, но оставалась неосвященной тема преданий родной земли. Интерес этот зарождается раньше самого романтизма, достаточно вспомнить «Поэмы Оссиана» Макферсона, но широкое распространение народная тема получает лишь с приходом романтиков.

«Сторонний наблюдатель обобщит всё творчество «КиШа» одним словом — сказки...» — пишет автор большинства текстов Андрей Князев. Действительно, на первый взгляд поэтические тексты группы по жанровым характеристикам можно отнести к волшебной фольклорной сказке, ведь именно этот жанр имеет обязательным условием наличие поэтического вымысла и волшебного-фантастического начала. Авторы песен рок-группы активно обращаются к фольклору, чтобы с его помощью создавать интересные, необычные и актуальные истории, в которых сказочное изменяется, доводится до абсурда или сочетается с социальной проблематикой, выводящей сказочное на новый уровень и делающей известные сюжеты нетривиальными.

Князев комментирует: «...Я же классифицирую его [творчество] на целый ряд подгрупп...». Но автор не указывает, на какие конкретно жанры подразделяют творчество группы. Таким образом он лишь делает попытку выделить как жанр «зловещие истории с роковыми концовками», «шуточные истории» и «сюжеты, напоминающие басни». Действительно, фольклорная традиция ясно прослеживается, особенно если учитывать, что песни создавались на основе рассказанных авторам в детстве страшных сказок и историй [4].

Альбом группы «Как в старой сказке» (2001) «сказочное» содержит уже в самом названии. Все тексты включённых песен имеют отсылки к старинным, фольклорным сказкам. Например, в песне «Воспоминания

о былой любви» перед нами предстаёт некий Дракула, только питающийся не кровью, а коллекционирующий незакрытые гештальты. Тем самым его психологическое состояние с каждой новой жертвой ещё больше усугубляется. Общий депрессивный фон здесь дополняется постепенной деградацией личности. «Я пытался их до смерти рассмешить, / Но пришлось, как в старой сказке, просто задушить!» [2] — отсылка к сказке «Синяя борода». Она, как и любая другая отсылка к фольклорным произведениям в творчестве «Короля и Шута», углубляет сюжет, а вместе с тем и смысл лирических новелл.

Храбрый не тот, кто страха не знает, а тот, кто узнал и на встречу ему идёт. Творчество рок-группы даёт шанс прожить другую жизнь, переступить моральные законы в своих фантазиях, не переступая их на деле. Как многие писатели-романтики используют приёмы тёмной фантастики, вызывая эмоциональное напряжение. Человек с детства любит страх и его преодоление, как любит сковыривать кровяную корочку раны на коленке. Людям необходимо испытывать страх. Тот же эффект заставляет раз за разом возвращался к этой «страшной» музыке.

В мире романтиков «все кажется столь естественным и все столь же чудесным», а природа для них, по словам Новалиса, это «каморка чародея или ученого-физика или детская комната, чулан или кладовая». В этом мире нет четкой грани между противоречиями сказки и действительности, они переходят одно в другое; хаос — совершенное творение, ибо для Новалиса существует «разумный хаос, хаос, сам в себя проникший, находящийся и в себе, и вне себя». Жизнь для романтика — это «вечное единство древности и современности», она неразрывна с искусством, она — нечто подобное цвету, звуку и силе. Романтизм изучает жизнь, как «живописец, музыкант и физик изучают цвет, звук и силу». Новалис утверждает: «Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется мифом и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого, и в смысле частных) романе. Роман есть жизнь, принявшая форму книги». Это рассмотрение у романтиков жизни и природы как игры противоположностей, как драмы, как романа или, короче, это понимание всей жизни с точки зрения эстетических категорий как раз и является тем, что давало им возможность так для нас неожиданно и так оригинально «синтезировать» жизненные противоречия [5].

Герой эпохи романтизма — это молодой человек, всегда одинокий и находящийся в поиске себя, смысла жизни. Поэтому, говоря о безумии, можно рассуждать и о природе человека в творчестве «Короля и Шута»: он одинок и не понят, изнутри его пожирают собственные

демоны, «Я» и «Оно» сосуществуют в нём и борются. Также на это указывает название группы, которое можно понимать как противопоставление и вместе с тем, объединение двух начал — хаоса и логоса. Сами лидеры группы объясняют название так, что в каждом из нас есть как Шут, так и Король. Как, например, в тексте песни «Мой характер»: герой, ранее бывший дураком, смог запереть свою тёмную безумную половину в подвале и стать хорошим парнем. Однако теперь он боится, что однажды его демон вырвется на волю. Тёмную половину можно назвать Тенью. Тема борьбы с собственными недостатками и слабостью выводит слушателя с уровня сказки на уровень уже философских размышлений о двойственной природе человека. И, как следствие, нельзя не заметить, что песенные тексты

«Короля и Шута» наделены глубоким психологизмом. Герои творчества группы, как и личности в произведениях писателей-романтиков, представлены противоречивыми и эмоциональным, их буквально терзают, разрывают страсти.

Важнейшей для группы является тема шута, которая позволяет обращаться и к историям о борьбе индивида с системой, и к рассказам о безумии. По словам Михаила Горшенёва, ему всегда был симпатичен Шут, универсальный персонаж, хорошо вписывающийся в атмосферу панк-рока. Шут иногда заменяется скоморохами, клоунами, а также Джокером, суфлёром, карликом. За образом Шута стоит богатая культурная традиция, что делает его символичной и узнаваемой фигурой в литературе. Герой может совершать странные поступки, как будто какая-то сила ведёт его по определённому пути. Шут и смежные с ним герои оказываются воплощениями рока и слепого случая, что является примером фатализма в творчестве группы, свойственного литературному направлению романтизма [1].

Шут возвышается над презренной толпой благодаря своему острому уму, чего недалекие обыватели не замечают. О конфликте и выделяющемся из неё индивиде повествуют песни: «Гимн шута», «Бал лицемеров», «Марионетки». Шут из первой песни призывает окружающих смеяться над ним, ведь его это не заденет, поскольку он сам имеет право смеяться над всеми, даже над королём; «Искренне прошу — смейтесь надо мной, / это вам поможет! Да, я с виду шут, но в душе король, / И никто как я не может!» [2].

В романтических произведениях уделяется большое внимание пейзажным зарисовкам. Природа, по мнению писателей-романтиков, наделена душой, она может сопереживать людям, часто страдая вместе

с ними. Нередко авторы-романтики наделяют природу мистическими особенностями. Так в песне «Охотник» рассказывается о нападении оборотня на людей, и каждый эпизод превращения человека в оборотня сопровождается пейзажем. Сначала это гроза и буря, затем преобладающие об опасности — тишина и луна, затем петушинный крик, который, увы, не спас людей от оборотня. Песня «Девушка и Граф» также содержит романтические пейзажи, а в диалоге, в форме которого написана песня, замаскирована характеристика героев и дается явный намек на то, что Граф — это Граф Дракула.

В репертуаре «Короля и Шута» песенные тексты — это в основном сюжетные стихотворения. Особенностью таких песен является рассказ главного и порой единственного героя о своей жизни, о быте, о любви. К таковым можно отнести песни: «Стальные кандалы», «Танец злобного гения», «Прыгнуть со скалы», «Забывшие ботинки», «Северный флот», «Ели мясо мужики», «Крадущая сны», «Гимн шута» и другие. Эти «рассказы в стихах» написаны как любовные истории, либо как философские размышления, либо как жуткие истории об изменах, убийствах и сумасшествиях. Часто они приобретают форму исповеди, некоторые имеют фантастический вымысел. Например, в песне «Исповедь вампира» повествование идет от лица вампира, который объясняет свои преступления биологическими потребностями и суровой судьбой. Это произведение статично — в нём нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки, оно — своего рода объяснительная. Возвращаясь к особенностям романтизма, отмечу, что по своей сути само литературное направление субъективно, поэтому романтические произведения часто имеют исповедальный характер.

Романтики открывают жанр баллады. Термин активно используется в сольном музыкальном произведении. Он означает некое повествование вокального или инструментального типа. В литературе баллада представляет собой стихотворение, содержащее несколько строф, которые имеют строение как ритмического, так и определенного интонационного характера. Литературный жанр, к которому относится баллада, тесно связан с различного рода фольклорными преданиями и легендами из народа. Все это привело к тому, что он стал иметь в себе как черты рассказа, так и музыки, песен. Его создателем можно по праву считать поэта-романтика Роберта Бернса. В качестве образца для создания своих произведений он выбрал устное народное творчество. Тексты песен «Короля и Шута» являются, по сути, современным жанровым вариантом романтической баллады.

Подавляющее большинство текстов рок-группы содержит отличительные особенности различных жанров в пределах одного произведения, что позволяет говорить о жанре синкретической песни. У Михаила Горшенёва и Андрея Князева был идеальный тандем. Команда брала вдохновение у самых разных источников: от серьёзной мифологии до народных шуток. Таким образом, творчество группы «Король и Шут» можно считать многовекторным продолжением и развитием традиций романтизма.

Список литературы:

1. Михалева Т.М. Тема безумия в творчестве группы «Король и Шут» [Электронный ресурс] // Москва, 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-bezumiya-v-tvorchestve-gruppy-korol-i-shut/viewer>
2. Тексты песен группы «Король и Шут» [Электронный ресурс] // URL: https://text-pesni-perevod.ru/korol_i_shut/.
3. Литературная гостиная «Романтизм в русской рок-поэзии [Электронный ресурс] // Педагогическое сообщество Урок.РФ — URL: https://xn--j1ahfl.xn--plai/library/literaturnaya_gostinaya_romantizm_v_russkoj_rokpoezi_010326.html.
4. Кузнецова С.А. Категория жанра в поэтических текстах рок-группы «Король и шут» [Электронный ресурс] // Актуальные исследования. 2020. №2 (5). С. 29—31. URL: <https://apni.ru/article/288-kategoriya-zhanra-v-poeticheskikh-tekstakh> <https://apni.ru/article/288-kategoriya-zhanra-v-poeticheskikh-tekstakh>.
5. Лосев А.Ф. Романтическая ирония [Электронный ресурс] // URL: <https://fil.wikireading.ru/50663>.
6. Чернухо А. «Мы готовы были вести себя как отъявленные мерзавцы». Правдивая история группы «Король и шут» в интервью «без купюр» [Электронный ресурс] // URL: <https://people.onliner.by/2018/08/18/korol-i-shut>.

История зарубежной литературы

ПОНЯТИЕ ЛЮБВИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ НАЗЫМА ХИКМЕТА И ИХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

С.А. Аллахвердиева, студентка 3 курса, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *статья посвящена определению понятия любви в турецкой литературе на примере стихотворений Назыма Хикмета и их русских переводов. Семантическое богатство мотивного комплекса «любовь» у Хикмета не передается в переводах.*

Ключевые слова: *Назым Хикмет, мотив, тем, любовь, турецкая литература, тасаввуф, диван, лексема.*

Тема любви имеет особое место в турецкой литературе, особенно в области дивана (т. е. светской литературы) и тасаввуф (т. е. литературы духовных учений Ислама). Так, например, литература дивана, которая развивалась на протяжении 600 лет, полностью посвящена теме любви. А литература тасаввуф больше уделяет внимание именно божественной любви, а также определяет любовь как самое возвышенное чувство.

Любовь в турецкой литературе представлена в качестве сложного многоуровневого комплекса мотивов, которые имеют различные формы проявления и маркированы разными лексемами. Для определения и различения понятий любви в конкретных текстах в данной работе мы обратимся к творчеству турецкого поэта двадцатого века Назыма Хикмета. С одной стороны, это «советский» поэт, а с другой, в его стихах проявляются особенности турецкого мотивного комплекса «любовь». Мы рассмотрим как оригинальные тексты Хикмета, так и их переводы.

Так, в стихотворении «История об орешине и Юнусе Хромом» в переводе Д. Самойлова нас интересует небольшой отрывок:

Странная штука любовь:
 Нет того чтобы все, кого не любят
 обязательно кидались в воду.
 Люди живут умом,
 Люди умеют любить без взаимности.
 Забавная штука любовь,
 Забавная история об орешине
 и Юнусе Хромом. [1, с. 79]

В оригинале текста в первой строке мы встречаем слово *muhabbet*, которое в тасаввуфе обозначает чистую духовную близость. Кроме того, в суфизме оно выделяется как четвертый уровень любви, обозначает изгнание человеком плохих мыслей, наполнение разума чистыми думами, после чего влюбленный становится достойным возлюбленного. Поистине только после этого процесса происходит настоящее духовное сближение [2, с. 112]:

Странная штука любовь [1, с. 79],

Ср.:

Bir acayıptir muhabbet bahsi. [3, с. 686]

Далее в тексте мы встречаем слово *sevgi*, которое равнозначно по своему смыслу русскому слову «любовь», то есть обозначает сердечную привязанность:

*Mutlaka kendini dereye atmaz
 Sevilmeyenlerin hepsi.
 insanların hünerleri çöktür:
 insanlar
 sevilmeden de sevmesini bilirler...* [3, с. 686]

Таким образом, в данном отрывке речь идет об умении любить, не смотря на отсутствие взаимности, так как влюбленный имеет чистый разум и высшую духовную близость с возлюбленным.

В стихотворении «Письмо Кемалю Тахиру из тюрьмы Малатья в тюрьму Бурсы» в переводе Ю. Мориц мы встречаем ту любовь, которая является высшей и последней ступенью любви как в суфийской литературе, так и в диване:

Кроме любви к жене,
 Я себе не могу простить ни одной-единственной
 радости. [1, с. 88]

В оригинале в данном отрывке употреблено слово *aşk*:

*Karım olan aşkımdan başka
Nefsimin herhangi bir rahatlığını
Affedemiyorum...* [3, с. 714]

В поэзии дивана *aşk* определяется как чувство, которое из обычного желания превращается в сильную и болезненную привязанность. В классической турецкой литературе *aşk* — это состояние, при котором человек любит очень сильно, но любим слабо. [4, с. 48] В русском языке эквивалента нет, соотнести можно было бы со словом «страсть» (которое, правда, в русском языке обозначает более плотское, чем духовное), но оно в переводе не используется.

В процитированном фрагменте лирический субъект говорит о любви к жене, употребление слова *aşk* свидетельствует о том, что субъект достиг высшей точки любви, его душа наполнена этим чувством. Герой также говорит, что не может простить себе какие-либо радости, кроме *aşk*, которому свойственно брать под свою власть влюбленного и лишать его силы воли, наполнять разум целиком и прожигать душу [2, с. 112].

Турецкий профессор поэзии дивана Искандер Пала в своей работе «*Kitab-ı aşk*» описал *aşk* следующим образом: «Подобно семени плюща, что в дальнейшем охватывает целый сад и даже всё его окружение, семя любви также охватывает всё человеческое тело, после чего распространяется снаружи. Подобно бутону кипарисов, что пропадают под «объятиями» плюща, человек пропадает в «объятиях плюща любви»» [5, с. 78].

В литературе тасаввуф уделяется особое внимание явлению *habbetü'l-kalp*, иначе *sevdaü'l-kalp*. Отмечается, что в сердце человека есть черная точка, которая является самым ценным звеном в организме. В этой точке хранится *sevda*, то есть любовь. Если чувства человека чрезмерно велики, то черная точка в сердце может разделиться на куски и распространиться по всему телу, после чего человек теряет разум, логику. Теперь он безумно влюблен (в русской традиции говорят «отравлен любовью») [2, с. 310].

Лирический субъект стихотворения «Твои глаза» в переводе М. Павловой называет любовь, отражающуюся в глазах, дестаном, то есть легендой:

На языках земли
Любовь пусть станет
Для всех дестаном. [6, с. 197]

В оригинале текста употребляется слово *sevda*:

Dillere destan bir şeyler olur dünyaya sevdası insanın. [3, с. 1560]

Сема *sevda* имеет коннотацию печали. Люди, пережившие *sevda*, в большинстве случаев разлучены либо смертью, либо судьбой, поэтому они несчастны [4, с. 378]. Такую историю любви (*sevdalık*) принято называть *дестаном*.

При переводе стихотворений Назыма Хикмета на русский язык переводчики (Д. Самойлов, Ю. Мориц, М. Павлова) упускают из виду не только то, что в турецком языке любовь имеет несколько лексем, но и то, что трактовка любви в русском языке и русской литературе просто не имеет некоторых традиционных для турецкой литературы маркеров, скажем, любви-страдания с черным оттенком. Возможно, поэтому в переводах стихов Хикмета любовь не кажется важным понятием, а тематика видится в первую очередь социально-политической и гражданской.

В заключении следует сказать, что понятие любви в стихотворениях Назыма Хикмета отражает традиционные взгляды на любовь турецкой классической литературы. В русских переводах смысл употребляемого слова либо передается при помощи контекста произведения, либо сводится переводчиком до более близкой читателям русской традиции.

Список литературы

1. Хикмет Н. Стихотворения. Поэмы. М.: «Художественная литература», 1983. 286 с.
2. Uludağ S. Tasavvuf terimleri sözlüğü. İstanbul: Kabcacı yayınları, 2016. 390 с.
3. Hikmet N. / Bütün şiirleri. İstanbul: YKY, 2008. — 2085 с.
4. Pala İ. Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü. İstanbul: Kapı yayınları, 2018. 638 с.
5. Pala İ. Kitab-ı aşk. İstanbul: Alfa yayınları, 2011. — 148 с.
6. Хикмет Н. Избранное в 2-х т.: Т. 1. М.: «Художественная литература», 1987. 525 с.

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДОВ Э.Т.А. ГОФМАНА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ЭЛИКСИРЫ САТАНЫ»)

Д.О. Коротаева, студентка 4 курса, направление «Издательское дело».

Научный руководитель:

*С.Ю. Николаева, д. фил. н., проф.,
зав. каф. филологических основ из-
дательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: *Немецкий романтик Э.Т.А. Гофман широко известен русской читающей публике и является классическим автором. Творческое наследие Гофмана имеет свои особенности, хорошо узнаваемо и переведено на многие языки. В данной статье рассматривается история переводов Гофмана в России, а также связанная с этим проблема переводческих традиций.*

Ключевые слова: *Э.Т.А. Гофман, немецкий романтизм, переводная литература, перевод, немецкий язык, русский язык.*

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776 — 1822) — яркий представитель позднего немецкого романтизма, оказавший бесспорное влияние на ряд русских писателей. Его творчество заметно отличается преобладанием реалистических тенденций, а за фантастическими образами, как правило, скрываются социокультурные проблемы современной ему действительности. Главной заслугой Гофмана стало раскрытие «ночной стороны души» человека и ее динамики, что особенно четко видно в любимом гофмановском персонаже — деятеле искусства, творце [4, 31].

Первый безымянный перевод Э.Т.А. Гофмана на русский язык появился лишь в 1822 году — это были рассказы «Счастье игрока» и «Девушка Скюдери». Нужно отметить, что первые переводы были выполнены не с немецкого, а с французского языка, как это часто случалось с другими европейскими романтиками. Подтверждают это и слова известного юриста В.Ф. Ленау: «Фантастические сказки Гофмана были переведены в Париже на французский язык и благодаря этому обстоятельству стали известны в Петербурге» [1, 15].

Первые переведенные рассказы Гофмана имели приключенческий, занимательный характер и, по словам исследователя З.В. Житомирской, «не так уж резко выделялись в обильном потоке немецкой развлекательной литературы» [2, 23]. Эти переводы нельзя назвать высокохудожественными, так как литературным работникам пришлось иметь дело не только с немецким, но и с французским языком. В таком случае произведение может, в некотором роде, утратить художественную ценность и рискует стать совместным творением несколь-

ких переводчиков. Однако, выбор именно этих рассказов для первого знакомства с русской читающей публикой не случаен: неизвестный переводчик стремился выбрать произведения с наиболее популярным сюжетом, чтобы расширить читательскую аудиторию и снизить степень риска. С этого момента Эрнст Гофман начинает приобретать необычайную популярность в России.

Пик славы Гофмана пришелся на 1830-е годы. Его известность росла, а влияние, оказанное на русское общество, можно назвать неоспоримым. Известно, что с произведениями Гофмана во французских переводах были знакомы Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Советский и российский литературовед Б.А. Гиленсон отмечает, что Лермонтов, по свидетельству Белинского, на гауптвахте, под арестом, читал Гофмана, а Кюхельбекер не расставался с произведениями немецкого романтика даже в Шлиссельбургской крепости [1, 36]. Выбор языка, в таком случае, отнюдь не случаен: как известно, многие представители русского общества хорошо владели французским языком, а значит могли ознакомиться с творчеством Гофмана и без последующего перевода.

Первая часть фантастического романа «Эликсиры сатаны» вышла в свет отдельным изданием в сентябре 1815 года, а вторая только в середине мая 1816 года. Эрнсту Гофману с трудом удалось найти издателей для нового произведения, что можно объяснить не только стечением неблагоприятных обстоятельств, но и особенностями самого романа.

Роман «Эликсиры сатаны» посвящен проблеме личности, которая разрабатывается на теме двойничества. В нем сочетаются признаки нескольких жанровых разновидностей романа: это и готический роман и «роман дороги» (так как герой постоянно перемещается в пространстве), психологический роман и др.

Главный герой романа, капуцинский монах Медард, одержим корыстью и честолюбием. Медард сталкивается с постоянным искушением, совершает преступления и думает, что сходит с ума. Э.Т.А. Гофман стремился таким образом показать, что даже под маской святости и внешнего благополучия могут скрываться «демонические силы», которые имеют власть над человеком и направляют определенным образом его судьбу.

Впервые под названием «Эликсиры сатаны» роман вышел на русском языке в 1897 году, в переводе В.Л. Ранцова. В 1984 году роман вышел в серии «Литературные памятники» Н.А. Славятинского. В данной

статье будет приведен краткий сравнительный анализ двух переводов.

Владимир Львович Ранцов (1843—1916) — русский литератор и плодovitый переводчик. В числе его работ можно назвать переводы Ч. Диккенса, Э.Т.А. Гофмана, У.М. Теккерея, Марка Твена, Кипплинга, Эмиля Золя, Виктора Гюго, Мольера и др. Период расцвета его творчества и публичной работы приходится на 1878—1912 гг.

Николай Андреевич Славятинский (1902—1983) — советский литературовед и переводчик. Занимался переводами творчества Людвиг-а Тика, Г. Запольской, Проспера Мериме, Фридриха Шиллера, Эмиля Золя, П.-Ж. Беранже и Э.Т.А. Гофмана и др.

Одной из тенденций русского художественного перевода последней трети XIX века в «дворянско-либеральной» среде можно назвать стремление к буквализму. А.К. Толстой сформулировал эти принципы следующим образом: «Я стараюсь, как только возможно, быть верным оригиналу только там, где верность или точность не вредит художественному впечатлению, и, ни минуты не колеблясь, я отдалялся от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем по-немецки... Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы» [5, 128]. С другой стороны, один из «признанных вождей радикалов» Н.А. Добролюбов осуждал переводы В.С. Курочкина за то, что тот «напрасно вставлял в пьесы... некоторые русизмы», из-за чего «не совсем выдерживается в переводе характер подлинника». Таким образом, представителей разных направлений объединяло одно и то же стремление «передать художественное своеобразие подлинника». Однако, такой процесс «профессионализации» переводческого дела и его отчуждение от оригинального творчества приводил к ухудшению качества переводов: они нередко нарушали нормы русского литературного языка, не передавали особенностей стиля оригинала, страдали многословием [3, 254].

Начало XX столетия было ознаменовано возрастанием интереса к переводу и его теоретическим аспектам. В 1963 году на одном из конгрессов Международной федерации переводчиков была принята известная «Хартия переводчика», которая содержала следующие положения: соблюдение верности и точности передачи мысли является юридической и моральной обязанностью переводчика; верный перевод не следует смешивать с переводом буквальным; переводчик должен хорошо знать язык с которого переводит, и в совершенстве знать язык на который переводит; переводчик должен быть широко образован и

хорошо знать предмет, о котором идет речь [3, 269]. Деятельность переводчика, таким образом, начинает регламентироваться, наблюдается контроль за качеством и достоверностью переводов, что способствует совершенствованию отрасли в целом.

В то же время, во второй половине XX века остро встает проблема невозможности полностью достоверного перевода. Так, Вильгельм фон Гумбольдт утверждал, что «перевод представляет собой не само оригинальное произведение, а только путь к нему» [3, 273]. Несомненно, переводчики старались с максимальной полнотой передать смысловые и художественно-выразительные особенности произведения, но развитие и «профессионализация» отрасли привели к постановке проблемы: переводчик не может достоверно передать произведение, так как связан не только общепринятыми нормами языка, но и особенностями лингвистических стилей.

Исходя из теоретической базы, можно провести сравнение переводов романа Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» 1897 года В.Л. Ранцова и перевода 1984 года Н.А. Славятинского.

В годы жизни Ранцова переводческая деятельность еще не была строго регламентирована. Как отмечалось выше, его перевод «Эликсиров сатаны» отличается многословием. Владимир Львович стремился добиться наиболее полного соответствия с оригиналом не только из-за тенденций буквального перевода того времени, но также и для того, чтобы читатель мог погрузиться в эпоху о которой идет речь. Переводчик четко выдерживает стилистику и старается передать особенности немецкой речи современной Гофману действительности. Нужно также учитывать, что языковые нормы XIX столетия отличаются от того, что мы видим сейчас, а значит работа Ранцова отражает также и культурный колорит той эпохи. Перевод Владимира Львовича отличается особой «витиеватостью», в своем стремлении к дословному переводу он использует достаточно тяжеловесные конструкции с большим количеством выразительных средств и образов. Благодаря этому удалось сохранить неповторимый стиль Эрнста Гофмана и наиболее точно передать оригинал произведения. Стоит также обратить внимание на подбор лексем для передачи смысла: они соответствуют стилистическим нормам XIX столетия и позволяют погрузиться глубже в эпоху немецкого романтизма.

Перевод Славятинского 1984 года, в свою очередь, отличается лаконичностью. Несмотря на это, Николай Андреевич стремился сохранить индивидуальный стиль Гофмана, поэтому также использовал тяжелые синтаксические конструкции. Наблюдается также тенденция к объединению предложений в единое синтаксическое целое, что также соот-

ответствует первоначальному замыслу автора. Слог Славятинского отличается особой поэтичностью, в его переводе чувствуется определенный ритм и динамика. Заметно, что Славятинский стремился сделать текст более удобочитаемым: присутствует разделение больших массивов текста на абзацы.

Перед Николаем Андреевичем стояла серьезная задача: при переводе «Эликсиров сатаны» нужно было не только передать культурные и лингвистические особенности современной эпохи Эрнста Гофмана, но и соответствовать современной нам действительности. Таким образом, в его работе средства выразительности приобретают иную окраску и звучание, чем в переводе Ранцова. Так, например, в переводах разных лет можно отметить следующие различия: «густая тень» — «сумрачная тень», «крик и брань» — «перебранка», «кабак» — «шинок», «вселяется дух» — «вдохновение», «картина моей греховности» — «память о грехах», «умерла» — «преставилась» и др.

В ходе проведенного анализа-сопоставления двух переводов романа «Эликсиры сатаны» можно отследить не только эволюцию переводческого дела, но и отметить явные тенденции. Перевод Н.А. Славятинского, несомненно лучше воспринимается читателем, так как был сделан относительно недавно. Лексика, которую использовал переводчик, более близка и понятна, а небольшое вмешательство в структуру произведения позволило облегчить восприятие больших массивов текста. Индивидуальный стиль Гофмана, несомненно, сохранен и, при этом, доступен для понимания: Славятинский стремился устранить явные архаизмы и подобрать наиболее близкие нам средства выразительности. Перевод Ранцова, в свою очередь, наиболее полно передает особенности оригинала романа. Владимир Львович старался сохранить авторский синтаксис и семантическую окраску образов. Также нужно учитывать, что перевод 1897 года, бесспорно, ближе к немецкому варианту «Эликсиров сатаны», так как Ранцов и Гофман жили и творили в одном столетии. Каждый из представленных переводов обладает своими особенностями и имеет несомненную культурную и лингвистическую ценность не только для отслеживания развития переводческого дела, но и для проведения литературоведческого анализа.

Список литературы

1. Гиленсон Б.А. Русская классика в мировом литературном процессе: XIX — начало XX веков / Б.А. Гиленсон. М.: Вузовский учебник, НИЦ ИНФРА-М, 2014. 395с.

2. Житомирская З.В. Э.Т.А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы / З.В. Житомирская. М: Изд-во «Книга», 1964. 130 с.
3. Переводческая мысль во второй половине 19 столетия. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней): учеб. пособие / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. М.: Флинта: МПСИ, 2006. 416 с.
4. Сафрански Р. Э.Т.А. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 134.
5. Толстой А.К. Полное собрание сочинений. Т. 4. Письма. 1867.

ОБРАЗ МАТЕРИ В ЦИКЛЕ ДЖ. МАРТИНА «ПЕСНЬ ЛЬДА И ПЛАМЕНИ»

М.И. Кравцова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель:

С.А. Васильева, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: *Статья посвящена анализу материнских образов, созданных Дж. Мартином в фэнтези цикле «Песнь Льда и Пламени».*

Ключевые слова: *фантастика, фэнтези, Джордж Мартин, героический эпос, образ матери, образ женщины.*

Образ матери — это важный культурный символ, неременный атрибут картины мира человека, сопровождающий его на протяжении всей жизни. В огромном многообразии образ матери присутствует во всех традициях. О большой его значимости с самой глубокой древности свидетельствуют многочисленные культы богинь-матерей. Данные божества отождествлялись у людей с природой, кормилицей-землей, плодородием, созидательной силой жизни. У них просили защиты и покровительства. Конечно же, образ подобной значимости не мог не найти отражения в словесном искусстве. Его следы с различной степенью «выраженности» можно обнаружить всюду: от античных мифов и книг Ветхого Завета до литературы постмодерна.

Неоднозначной в данном контексте является ситуация с литературой фэнтези. Образ матери в произведениях данного жанра представляется либо крайне скудным в содержательном плане, скорее, выполняющим роль декорации, либо игнорируется вовсе.

Литература фэнтези заимствует у эпоса не только героический характер, но и в некотором роде равнодушное отношение к образу матери и женским образам вообще. Джордж Мартин, автор серии романов «Песнь Льда и Пламени», обращает внимание на эту тенденцию. В одном из своих интервью, когда у него спрашивают об одном из персонажей — Кейтилин Старк, он говорит: «Я хотел создать сильную героиню-мать. В фэнтези существуют давние проблемы с изображением женщин. И героини фэнтези, как правило, очень нетипичные женщины. Обычно это могучая воительница или своенравная принцесса, которая не желает подчиняться воле отца — подобные архетипы и в моих книгах также имеются. А вот Кейтилин — это своего рода аналог Элеаноры Аквитанской, женщины, которая приняла как должное свою роль и свое место в крайне консервативном обществе и, тем не менее, добилась внушительной власти и влияния, несмотря на все опасности и ограничения со стороны общества. Кроме того, она — мать... Ещё одна тенденция, которую можно обнаружить во многих произведениях жанра фэнтези: автор предпочитает убить мать героя или убрать её сцены каким-либо иным способом ещё до начала повествования. Никто не хочет писать про мать короля Артура, о том, что она думала или делала, так что её просто ликвидируют — вот что я хотел поменять» [3]. Проанализировав систему женских образов в цикле, мы можем утверждать, что поставленной цели автор достиг.

Женские персонажи в серии романов Джорджа Мартина привлекают внимание читателей ничуть не меньше, чем мужские, превращаясь в объект оживлённых обсуждений. Это свидетельствует о том, что женские герои получили не только интересными, но и самостоятельными, самобытными — они стали действующими субъектами, а не просто частью театральной декорации, фоном для мужских поступков. В центре нашего внимания — женщины-матери, имеющие свой собственный голос, то есть являющиеся повествовательными инстанциями.

Кейтилин Старк, урождённая Талли, это — один из основных повествователей первых трёх романов. Девиз дома Талли — «семья, долг, честь», и Кейтилин почти полностью соответствует его основополагающим принципам. Она обладает множеством положительных

качеств: эта женщина умна, верна и благородна, она покорна мужу и готова яростно и самозабвенно защищать собственных детей. В образе Кейтилин запечатлены такие важные черты, свойственные матери, как любовь и готовность к самопожертвованию. Когда неизвестный покушается на одного из сыновей Кейтилин, она, не задумываясь о собственном благополучии, не имея при себе никакого оружия, бросается на нападающего, пытаясь спасти своего ребенка.

Материнская любовь Кейтилин настолько сильна, что способна помрачить разум. Стремясь свершить возмездие, отплатить за покушение на малолетнего сына, леди Кейтилин скоростижно и несправедливо обвиняет в преступлении Тириона Ланнистера и заключает его под стражу (а затем и в тюрьму). Задержание Тириона наносит огромный удар по самолюбию Тайвина Ланнистера — значимого в художественном пространстве Вестероса персонажа, оскорбляет его. В конечном итоге именно этот необдуманный поступок становится причиной затянувшейся на территории Вестероса кровопролитной войны.

После казни мужа жизнь Кейтилин как женщины и жены прекращается. Отныне её единственная жизненная функция — защита детей. После того как старший сын Робб объявляет себя королем Севера и начинает военную кампанию против короля Джоффри, намереваясь отомстить за отца, леди Кейтилин превращается в его верную помощницу и советчицу. Она следует за сыном в военных походах и выступает послом от его имени. Символический капитал верной жены и преданной матери позволяет леди Кейтилин иметь пускай не самый прочный, но все же достаточный авторитет, чтобы разговаривать с мужчинами практически на равных.

Несмотря на политическую подоплеку, поступки Кейтилин демонстрируют, что в основе даже самых смелых её политических начинаний лежит забота о благополучии детей. Так, ради детей леди Кейтилин, осознавая все риски, идёт на преступление: она тайно от сына и его знаменосцев освобождает военнопленного, взяв с того клятву сделать всё для того, чтобы выволить её дочерей из политического плена.

Перед смертью, пытаясь спасти сына Робба, раненая Кейтилин захватывает в качестве заложника полоумного и беспомощного внука Фрея. Она убивает его, когда Русе Болтон наносит её сыну смертельную рану, и погибает от клинка сама. Жизнь Кейтилин заканчивается, когда для неё умирает все, ради чего она жила, — ее муж и дети. «Она еще плотнее прижала кинжал к горлу Динь-Дона. Дурачок закатил гла-

за в немой мольбе, и отвратительный смрад ударил ей в нос, но она обратила на это не больше внимания, чем на непрерывный бой барабана: бум-бум-бум-бум-бум-бум. Сир Риман и Уолдер Черный зашли ей за спину, но Кейтилин было уже все равно. Пусть делают с ней что хотят: бросают в темницу, насилуют, убивают. Он уже прожила свою жизнь, и Нед ждет ее. Только бы Робб был жив» [2, 588], — в этом отрывке — квинтэссенция глубокой материнской любви.

Спустя некоторое время, восстав из мёртвых благодаря магии Берика Дондариона, Кейтилин возвращается к жизни в роли страшной мстительницы. Ненависть к людям, погубившим ее детей, в посмертном ее существовании доведена до предела и зафиксирована внешне: облик Кейтилин ужасает. Сохранив память о прошлом, женщина, не воскресшая и в то же время не мертвая, теряет всякую человечность: лишённая не только жалости, но и эмоций вообще, одержимая неутолимой жадной мести, она превращается в изуродованную копию прошлой себя. Она больше не является частью мира людей Вестероса, ее существование поддерживается магией и тягой к возмездию. Теперь леди Кейтилин преследует и убивает тех, кто причастен к смерти ее детей, и тех, кто нарушил данную ей клятву.

Рассмотрим ещё один пример. Дейнерис — дочь свергнутого короля Эйериса II — является символическим воплощением матери. Впервые читатель встречается с ней на страницах романа еще девочкой: вместе с братом Визерисом она живёт в изгнании. Тот выдает её замуж за вождя одного из варварских кочевых племен, желая получить тем самым военную поддержку для борьбы с узурпатором. Визерис погибает достаточно быстро, и вскоре Дейнерис остается с мужем Дрого и его народом. Поначалу мечты о Вестеросе — далеко доме, которого Дейнерис никогда не знала, — мало занимают девушку, однако вскоре она начинает желать возвращения королевства для своего будущего сына. Старухи дош кхалин предсказывают Дейнерис, что у неё родится «кхал кхалов» — мессия, великий вождь и завоеватель, который, согласно местному пророчеству, «объединит дотракийцев в единый кхаласар и приведёт их к концам земли», то есть покорит весь мир.

Этому предсказанию не суждено сбыться, так как вскоре в судьбу Дейнерис вмешивается магия. Дрого получает ранение, и состояние его стремительно ухудшается. Девушка умоляет знахарку Мирри Маз Дур, до этого момента врачевавшую умирающего от заражения крови Дрого травами, помочь ему с помощью магии крови. Та соглашается,

но предупреждает: жизнь можно купить лишь кровью. Во время магического ритуала у Дейнерис начинаются преждевременные роды. Очнувшись, она узнает, что её сын родился мёртвым и уродливым, а муж жив лишь номинально. Ведьма, убившая Дрого, предсказывает Дейнерис, что детей у неё никогда не будет. После безуспешных попыток вернуть мужа к жизни, Дейнерис душит его подушкой. На погребальный костёр Дрого девушка приносит окаменевшие драконьи яйца — свой самый ценный и любимый подарок — и входит на костер сама, совершая, по сути, самоубийство. В данной сюжетной цепочке раскрывается тема инициации. Происходит перерождение: Дейнерис выходит из пепелища живой и невредимой. Вместе с ней — три маленьких дракона, вылупившиеся из яиц. С этого момента начинается история Матери Драконов.

Символическая смерть Дейнерис даёт жизнь её драконам, она буквально «выкупает жизнь смертью». Девушка возрождается в новом статусе — она становится королевой, предводительницей кхаласара — и получает новое имя. Теперь её зовут Дейнерис Неопалимая, Мать драконов. Ранее Дейнерис неосторожно, не понимая в полной мере последствий принимаемых решений, меняет жизнь своего ребёнка на жизнь мужа. Позже происходит обратная ситуация: готовность женщины войти в огонь, принести себя в жертву рождает новую жизнь. На этом этапе также реализуется архетипическая оппозиция «жизнь — смерть», становится наиболее очевидной неразделимая связь этих понятий.

Герб дома Таргариен — трёхглавый дракон. Пробудившихся драконов, считавшихся в мире Мартина к моменту начала повествования созданными выродившимися и вымершими, можно рассматривать в качестве воплощения физической силы как самой Дейнерис, так и дома Таргариен. Драконы — олицетворение мощи и силы, от которой нет спасения. Именно они — ожившие тотемы — помогают девушке на пути к власти.

На этом этапе в образе Дейнерис проявляются материнские свойства. Стремящаяся к справедливости Дейнерис выступает в качестве матери-заступницы: продвигаясь на восток, она уничтожает строй местных рабовладельческих городов, убивает прежних господ, дарует рабам свободу.

Черты утешающей, прощающей, утирающей слезы и дающей надежду матери — также важная часть образа Дейнерис. Освобождённые девушкой рабы с трепетом зовут её «Миса», что на юнкайском

означает «мать»; завидев её, неистово рвутся вперёд, чтобы лишь прикоснуться к ней, как к объекту своего почитания. Слава Дейнерис растёт; она известна как «разрушительница оков» — спасительница несчастных.

Образ Дейнерис двойственен, так как мать может не только покровительствовать, но и наказывать. Справедливая суровость Дени распространяется на всех провинившихся.

Таким образом, можно утверждать, что символика материнского образа в цикле Дж. Мартина подразумевает под собой всепоглощающую любовь, заступничество и применение наказания, героическую самоотверженность и готовность на страшные и неоднозначные поступки, если речь идёт о благополучии детей (как родных, так и, как во втором примере, «символических»).

Список литературы

1. Мартин Джордж Р.Р. Игра Престолов: из цикла «Песнь льда и огня». Москва: Издательство АСТ, 2015. 770 с.
2. Мартин Джордж Р.Р. Буря мечей: из цикла «Песнь льда и огня». Москва: Издательство АСТ, 2015. 960 с.
3. Adrià Guxens. George R.R. Martin: “Trying to please everyone is a horrible mistake”. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.adriasnews.com/2012/10/george-r-r-martin-interview.html> (дата обращения: 25.04.2021).

«ГЛАВНОЕ ИМЕТЬ НАХАЛЬСТВО ЗНАТЬ, ЧТО ЭТО СТИХИ»: ВЕРЛИБРОПОДОБРАЯ РЕЧЬ А. ГИНЗБЕРГА

Ю.К. Крячкова, студентка 3 курса, профиль «Преподавание филологических дисциплин»

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о том, к какому типу нерифмованной поэзии отнести поэму «Вопль» А. Гинзберга. Ис-

ходя из анализа средств выразительности и тропов, а также мотива измененного сознания и джазовой импровизации становится понятно, как именно в поэме «Вопль» представлен мир лирического субъекта, и как поэтическая речь способствует его пониманию.

Ключевые слова: *верлибр, усложненный верлибр, тропы, мотив измененного сознания, ритм, рифма, лирический субъект.*

Верлибр (фр. vers libre; англ. free verse, «свободный стих») — форма метрической поэзии, особенно характерная для второй половины XIX — XX вв. Согласно «Словарю культуры XX в.» Виктора Петровича Руднева [1, с. 48], верлибр определяется в целом по признакам, от которых поэт-верлибрист отказывается: в нём отсутствует постоянство таких обязательных, с точки зрения классической поэтической традиции, элементов просодической формы как изосиллабизм, изотония, слоговый метр и размер, рифма.

Если отнестись к этому понятию формально, то в верлибр можно «превратить» любой прозаический отрывок, разбив его на строки, то есть на единицы, которые существуют только вне разговорной речи. Из этого следует, что верлибр — это однозначно стихотворный размер, так как в рамках «свободного стиха» в каждой строке мысль «закодирована» с соблюдением закона двойной сегментации. Такую трактовку явления вслед за Ю.Н. Тыняновым поддерживал М.Л. Гаспаров [2, с. 416].

А вот Леонид Портер в работе «Симметрия — владычица стихов. Очерк начал общей теории поэтических структур» утверждал, что «верлибр обладает выраженным специфическим ритмом и представляет собой симметричную многослойную структуру, подчиняющуюся собственным правилам и принципам» [3, с. 259]

Противоречия свободного стиха выразились во внутренних противоречиях построения строк и строф: проследить как синтаксическое разбиение строки, так и неритмическое, в следствие чего возникает эффект интонационного переноса, который заключается в том, что окончания синтагм и строк не совпадают. Этот феномен Ю.Н. Тынянов называл «эквивалентом метра» [4, с. 6]

Споры по поводу природы и сути такой стихотворной формы как верлибр не утихают до сих пор, однако большая часть исследователей сошлась на мнении о том, что такая форма организации поэтической речи зародилась в глубокой древности. Об этом свидетельствуют в основном религиозные тексты: «Ветхий Завет», древнеегипетские тексты

и даже некоторые произведения русского фольклора. Эти памятники литературы принято относить к «предверлибру».

Однако всемирную славу верлибру принесли имена таких поэтов как Гюстав Кан, Артюр Рембо, Жюль Лафорг и, конечно же Уолт Уитмен, произведения которого вдохновят «битников» во главе с поэтом Алленом Гинзбергом на создание литературы «нового видения».

Именно бит-поэма Аллена Гинзберга «Вопль» [5, с. 11—29] и стала манифестом битников. На примере этого произведения мы проанализируем литературный стиль поэта, а также рассмотрим особенности его верлиброподобной речи.

Бит-поэма «Вопль» состоит из трех частей, каждая из которых так или иначе раскрывает образ поколения. Сквозным мотивом становится измененное сознание. Оно становится способом изображения наиболее полной, ассоциативной картины мира лирического произведения. Подобная поэтическая речь передается при помощи нерифмованных, рваных и неравных строк, имитируя сбивчивость и лихорадочность речи. При этом верлибр Гинзберга приобретает джазовый стиль, то есть подчиняется законам музыкальной импровизации.

Ю.Б. Орлицкий дает следующую классификацию верлибра:

Акцентный стих (тонический стих, ударник) — это форма стихосложения, которая строится на равном количестве ударений в каждой строке. При этом количество промежуточных безударных слогов может быть любым и располагаться в совершенно вольном порядке. Акцентный стих может быть как рифмованным, так и нерифмованным. Верлибром считается акцентный стих без предсказуемой фонетической поддержки, то есть — без рифмы.

Белый стих – форма стихосложения для которой характерно отсутствие рифмы, но при этом легко угадывается какой-либо классический стихотворный размер, например, белый ямб, белый анапест и т.п.

Вольным стихом принято называть поэтическую форму отличающуюся неурегулированным перепадом стопности, при этом стихи неравной длины сочетаются свободно. Нерифмованный вольный стих и есть верлибр.

Упрощенный верлибр, согласно этой теории, представляет собой художественную зарисовку или короткий рассказ, который разбит на строчки и при написании которого не использованы никакие художественные приемы.

Усложненный верлибр — произведение, в котором использованы различные художественные приемы и поэтические фигуры, например,

внутренние рифмы, лексический параллелизм, анаграмматические коды и т. д. [6, с. 259]

Мы можем отнести «Вопль» к пятому типу — усложненному верлибру. Первая часть не разделена на строки, однако она изобилует метафорами и эпитетами («ангелоголовые хипстеры, сжигающие себя ради райского соединения со звездным динамо в механизмах ночи» и «потерянный батальон платонических собеседников»). Эта часть посвящена представителям поколения битников — девиантам, сумасшедшим, изгоям, гомосексуалистам и поэтам.

Во второй части взгляд лирического субъекта переносится на мир, в котором живут его друзья и кумиры. Эта часть также не разбита на строки и строфы, лейтмотивом, выраженный в риторических восклицаниях и вопросах, становится слово «Молох» - очевидна анафора: «Что за сфинкс из цемента и алюминия раскроил им черепа и выел их мозг и воображение? Молох! Одиночество! Грязь! Уродство! Мусорки и недоступные доллары! Дети, кричащие под лестницами! Всхлипывающие в армиях мальчишки! Старики, плачущие в парках! Молох! Молох! Кошмар Молоха! Молох безлюбый! Молох в умах! Молох суровый судия человека! Молох непостижимая тюрьма! Молох скрещенные кости бездушных застенков и Конгресс несчастий!».

В этой части также присутствует элipsis, Гинзберг использует этот прием для придания динамики, чтобы изобразить в слове изменчивость современного ему мира.

«Молох чьи строения — приговор! Молох огромный камень войны! Молох оглушенных правительств! Молох, чей мозг — чистая механика! Молох, чья кровь — текущие деньги! Молох, чьи пальцы — десять армий! Молох, чья грудь — динамо-людоед! Молох, чей слух — дымящаяся могила!»

Третья часть разделена на строки, однако строфическое деление не соблюдено. Текст ее посвящен некому Карлу Соломону, который находится на лечении в психоневрологической больнице в Рокленде. Его имя и название клиники становятся лейтмотивами этой части, Гинзберг выделяет их также с помощью риторических восклицаний, анафоры и эпифоры.

Карл Соломон! Я с тобой в Рокленде
 где ты безумнее, чем я,
 Я с тобой в Рокленде,
 где ты должен чувствовать себя очень странно,

Я с тобой в Рокленде,
где ты повторяешь тень моей матери...

«Рифма» становится ассоциативной, то есть слова сопоставляются не на уровне фонетического созвучия, а на уровне лексических, в том числе и потенциальных, значений, коннотации и культурных многоуровневых ассоциаций.

Мир героя бит-поэмы «Вопль» складывается из сумбурных воспоминаний и образов, которые он отождествляет с образом своего поколения. Если рассматривать «Вопль» с точки зрения концепции Чарльза Пирса, то образ поколения — символ — то есть всех героев поэмы объединяет индекс «маргинальности». А личность, особенно девиантная, становится «иконом» (по терминологии Чарльза Пирса) [7, с. 152]. На измененное сознание под влиянием различных дурманных веществ и джазовой музыки прямо указывает отсутствие запятых и сбивчивость мысли, а также образы сумасшедшего Карла Соломона, который томится в психлечебнице в Рокленде, и Молоха, который поглощает действительность и превращает ее в фантазмагорию. Недаром Аллен Гинзберг сам заявлял, что «Вопль» — это «Библия» и «кодекс» поколения, где указано зло и способы борьбы с ним, то есть только безумцы и девианты способны противостоять ему. Строго говоря, текст «Вопля» далеко не всегда выдержан как верлибр, но он ближе всего к верлибру, чем к, скажем, тонике или ритмизованной прозе. Верлиброподобная поэтическая речь Аллена Гинзберга позволяет зашифровать «рецепт» жизни, она сама и есть этот рецепт.

Список литературы

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
2. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
3. Портер Л. Г. Симметрия — владычица стихов: очерк начал общей теории поэтических структур: монография. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 259 с.
4. Тынянов Ю.В. Верлибр — характерный стих эпохи // Тынянов Ю.В. Проблемы стихотворного языка. Ленинград : Academia, 1924. 140 с.
5. Гинзберг А. «Вопль» («Howl»), 1956 / пер. Кормильцева И.В., Андреева Г.Р. // Антология поэзии битников. М.: Ультра.Культура, 2004. 784 с.
6. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.

7. Кирющенко В.В. Язык и знак в прагматизме. Санкт-Петербург: Издательство ЕУСПб, 2008. 200 с.
8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
9. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 стр.
10. Портер Л.Г. Симметрия — владычица стихов: очерк начал общей теории поэтических структур: монография. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 259 с.
11. Тынянов Ю.В. Верлибр — характерный стих эпохи // Тынянов Ю.В. Проблемы стихотворного языка. Ленинград : Academia, 1924. 140 с.
12. Гинзберг А. «Вопль» («Howl»), 1956 / пер. Кормильцева И.В., Андреева Г.Р. // Антология поэзии битников. М.: Ультра.Культура, 2004. 784 с.
13. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.
14. Кирющенко В.В. Язык и знак в прагматизме. Санкт-Петербург: Издательство ЕУСПб, 2008. 200 с.

ОДЫ ДЖ.КИТСА КАК ВАРИАЦИЯ ЖАНРОВОГО КАНОНА

А.Г. Миронова, студентка 2 курса, направление «Отечественная филология».

Научный руководитель:

С.Ю. Артёмова, к.филол. н., доцент кафедры истории и теории литературы

***Аннотация:** Статья посвящена анализу од Дж. Китса на предмет их жанрового соответствия. На основе изучения концепции Буало, од Малерба, Пиндара и Горация устанавливаются стандарты канона, и с учётом выделенных признаков проводится сравнительный анализ од Китса. Прежде всего уделяется внимание «Оде к Аполлону» (1815). В исследовании также затрагиваются эстетические и романтические тенденции эпохи и конкретного автора.*

Ключевые слова: жанр, ода, Джон Китс, романтизм, поэзия, канон, античность, Гораций, Буало.

Лирические жанры востребовались каждой эпохой, но «канон» не оставался неизменным. Изначально жанр строится на пересечении трех сфер: внетекстовой реальности, обстоятельства, при которых зародился жанр; сферы текста, художественная организация и специфические особенности каждого жанра; и сферы коммуникации (адресация определенной аудитории) [1].

Рассматриваемый нами жанр оды зародился в эллинистической поэзии. Для классицистов, которые снова обращались к каноническим жанрам, незыблемым авторитетом был человеческий разум, а его идеальным воплощением в искусстве являлась именно классическая древность [2, 237—243]. Буало [3] и Малерб провозгласили образцом оды Горация. Малерб культивировал, в основном, форму «торжественной», «героической» оды. Сюжет ее обязательно имеет важное «государственное» значение (победы над внешними и внутренними врагами, восстановление «порядка» и т. п.) [2, с. 237—243].

Но мы не найдём подобной торжественности в одах Китса. Хотя в большинстве текстов мы встречаем характерные для оды восклицательные и вопросительные конструкции, среди них выделяются два, в которых эти приёмы полностью исключены — «Ода меланхолии» и «Ода к Аполлону». Примечателен тот факт, что два переводчика «Оды к Аполлону» добавили восклицания, чтобы привести внешний вид оды ближе к каноничному варианту.

Также следует обратить внимание на тематику од Китса. Если ориентироваться по заглавиям, то есть вполне образцовые с первого взгляда обращения к богам — Аполлону, Психее. (Ода по Буало «С богами говорит как равная») [3]. Но у Китса появляются и природные мотивы — оды к соловью, к осени; удивительны для жанра также и оды праздности, меланхолии и даже греческой вазе.

Такие мотивы, безусловно, не свойственны одическому жанру — ода восхваляет личностей и события, а не детали повседневности. Дело в особом видении Прекрасного. У творцов эпохи возрождения прекрасное — это то, что создано руками человека, природное же уродливо в своей естественности. Для Китса же Прекрасное это не что-то бесплотное, эфемерное, а, наоборот, нечто осязаемое — природные объекты, внешние детали. Например, всё повествование «Оды к греческой вазе» приближено к эпиграмме, то есть, буквально строится на описа-

нии изображенного на урне: застывшие картины жизни, уже прожитой, моменты, которые никогда больше не повторятся, поэтому нужно, не дожидаясь смерти, наслаждаться Прекрасным.

Отождествляя понятия Прекрасного и любви, Китс создаёт новый тип деталей — «антипоэтических и даже безобразных», по определению Н.Я. Дьяконовой [4, с. 286—310]. Китсу близок эстетический принцип отказа от методов сухого анализа и интуитивного восприятия того, что находится в области прекрасного, другими словами, мысли-телю доступна только опция воспевания, но не критики [5, с. 592]. А воспевание, как мы помним, функция оды, и, возможно, выбор жанра продиктован именно эстетическим видением поэта.

И в других одах Китс очень вещественно изображает природу, материальные объекты. «Ода к Аполлону» по тематике ближе всего к образцу жанра среди других китсовских од, а имеющиеся отступления гармонично вписываются в его трактовку жанра. Так, Буало провозглашает право хаоса в оде и презирает «порядок педантичный» в описании истории [3]. Китс хоть и не соблюдает идеальную хронологическую последовательность (после Спенсера у него идёт Тассо), перечисляя «детей Аполлона», тем не менее, не создал «лирический беспорядок» [6, с. 237—243]. Переходы от автора к автору у него не насыщены резкой сменой настроения и пейзажа, как у Пиндара или Горация.

«Ода к Аполлону» имеет довольно гладкое лаконичное повествование, прежде всего, о поэтах, воспеваемых через образ бога творчества. В первой строфе он сразу же заявляет о наступлении эры новых героев, новых событий:

Ты — в чертоге золотом,
Бог на западном престоле!
Барды, певшие в былом
Подвиги на ратном поле,

И в шестой строфе тоже упоминается уход от военной тематики:

На смену доблести старинной
Хор девственный согласно зазвучал
В честь Беспорочности невинной [6].

Китс говорит о военной тематике, как о чём-то «старинном», желая воспевать новые идеалы, что он и продемонстрировал в своих одах. Торжественный пафос здесь прослеживается весьма условно. Зато связь понятий видна отчётливо, а мифологический образ Аполлона —

идола поэтов-романтиков, символа искусства и поэзии — интерпретируется Китсом как покровитель. Как и у Пиндара, мифологическая составляющая стихотворения создаёт вокруг объекта восторга (в данном случае даже объектов, потому что воспеваются, прежде всего, поэты) «героическую» атмосферу. У Пиндара между ними могло и не быть прямой связи с воспеваемой победой или личностью победителя; у Китса эта связь отчётлива. «Персонажи мифа — это те образцы, положительные или отрицательные, которыми иллюстрируются мысли поэта» [7].

Также в состав оды должны входить индивидуально-авторские элементы. Вот, например, как завершает «Оду Аполлону» Гораций [8]:

Дай, сын Латоны, тем, что имею я,
Дышать и жить мне, тихую старость дай,
Оставь мне здравый толк и даруй
С милой кифарой не знать разлуки.

То есть, он после прославления просит поддержки от бога творчества лично для себя, тогда как Китс прославлял других поэтов, и от первого лица прозвучало в конце только абстрактное «мы», обозначающее человечество в целом. («We listen here on earth: / Thy dying tones that fill the air...» [8]). Лирический герой от лица всех людей признал небесное происхождение поэтов. («From thee, great God of Bards, / receive their heavenly birth».)

В сущности, любое лирическое произведение «есть изображение бесконечного или общего в «особенном» [10, с. 346]. Для обоих поэтов «особенное» — это гений творчества, тайны его порождения; «бесконечное» для Китса — это поэты, которые застолбили себе место в истории и будущие таланты.

Что касается отступлений от каноничного стихосложения, Китс использовал рифмы, которые, по мнению Буало, были примитивными: *fall — all, eyes — peonies* и т.п. Интересно то, что в «Поэтическом искусстве» Буало заявляет, что Малерб «перенос строки сурово запретил» [3], однако Гораций и Пиндар часто использовали этот приём. Китс тоже переносил строки, как видно в приведённых выше строфах.

Если сравнивать композицию од Горация и Китса, то тут мы также обнаружим и соблюдение канона, и некоторые отступления. У Горация напряжение от начала к концу не нарастает, а падает [9, с. 16], а у Китса как начало яркое, величественное, так и конец.

В сопровождении сестер
Объединяешь Ты сей хор.
О, душу напои!
И птиц немолчных голоса,
И в зыбких сумерках леса, —
Поэтов Бог, — Твои! [11, С. 42—43]

В оригинале этой строфы Аполлон, объединившись с девятью каноническими греческими лириками, играет так мощно, насколько это возможно («And all the powers of song combine»), но музыка уже затихает («Thy dying tones that fill the air» [8]). То есть, с одной стороны, это апогей торжества поэзии, с другой, это и конец, потому что громкая слава великого поэта всегда сменяется молчанием, что мы также можем проследить в оде. Так, в третьей строфе описано, как «звучит мелодия» Вергилия:

Слух зачарован, восхищён —
И замер дух, когда Дидона
Восходит в горести для огненного трона.

В следующей строфе уже идёт описание «ожидającego молчания»:

Безмолвье воцарилось: там,
В небесных сферах — ожиданье... [6].

Подобно тому, как мысль Горация «движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно», у Китса так же лира то затихает, то звучит во всю силу, ознаменовывая появление нового поэта. Но конец - утихающая мелодия Аполлона, не как в одах Горация, в которых повествование резко обрывается. В китсовской оде финал открытый и гармоничный: наследие поэтов богато, но не окончательно, поскольку будет ещё пополняться.

Таким образом, жанр задумывается как информация «о способе понимания предложенного текста» [12, с. 13]. Рассмотренные нами оды Китса показывают, что поэзия романтизма трансформировала старые жанры под свои задачи: выразить свои внутренние ощущения, воспеть красоту, расширить или даже сломать оковы устаревших форм. Оду Китс подчиняет воспеванию Прекрасного, но это Прекрасное стало более универсально и детализировано.

Список литературы

1. Артёмова С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. 191 с.

2. Троицкий И.С. В. Ода // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929—1939. Т. 8. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. С. 237—243.
3. Буало Н. Поэтическое искусство / Перевод А.Л.Линецкой. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 232 с.
4. Дьяконова Н.Я. Джон Китс. Стихи и проза // Китс Дж. Стихотворения: «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 286—310.
5. G. Seailles. La science et la beaute. Rev. pholos., 1879, t. 1. p. 592.
6. Китс Джон. Ода к Аполлону (1815) (пер. С.Л. Сухарева): [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2007/01/29-1614> (дата обращения: 05.04.2021).
7. Тронский И.М. История античной литературы: Учебник. М.: Высш. шк., 1988. 464 с.
8. J.K. The Complete Poems of John Keats. Ware: Worthsworth, 1994. 512 p.
9. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания (пер. с латинского), под общей редакцией С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи и С. Шервипскою. М: Художественная литература, 1970. 481 с.
10. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Пер. с немецкого П.С. Попова. М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1966. 346 с.
11. Китс Дж. Стихотворения. Поэмы / Сост. Е.В. Витковский. М.: Рипол Классик, 1998. 416 с.
12. Балашова Е.А. Функционирование русской стихотворной идилии в XX—XXI вв.: вопросы типологии. Дисс. ... д.ф.н. Калуга: КГПУ, 2015. 625 с.

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В РОМАНЕ НЭНСИ МИТФОРД «В ПОИСКАХ ЛЮБВИ»

*А.Г. Шмыкова, студентка 4 курса,
направление «Издательское дело».*

Научный руководитель:

*В.А. Редькин, д. филол. н., проф.
кафедры филологических основ из-*

дательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *статья посвящена анализу концепции любви в романе Нэнси Митфорд «В поисках любви». «В поисках любви» Нэнси Митфорд — семейная сага, рассказ о человеческих судьбах, в которых многое — а может, все — решала любовь... Героини страстно желают любви и брака, ищут идеального избранника, но в своих поисках идут совершенно разными путями.*

Ключевые слова: *Нэнси Митфорд, «В поисках любви», Радлетты, роман, концепция, любовь брак, Англия, Франция.*

Роман Нэнси Митфорд «В поисках любви» рассказывает нам историю Линды Радлетт и ее семьи. Кузины Линда и Фанни мечтают найти любовь и выйти замуж, но пути, по которым они шли к этой цели, различны. Фанни довольно быстро обрела желаемое, а вот Линда на протяжении почти всего романа находится в поисках любви.

В нашем мире существуют разные типы любви: романтическая, дружеская, родственная и т.д. Но при этом даже эти типы любви каждый человек воспринимает по-разному, единого понятия нет, для каждого она своя. У каждого человека имеется не всегда осознаваемая, но существующая индивидуальная концепция любви [1].

Все писатели обращались к теме любви и у каждого из них была своя концепция этого чувства или даже несколько в различных произведениях разных этапов его творчества. Например, у Тургенева. В многочисленных работах, посвященных творчеству писателя, ученые пытаются разобраться в особенностях тургеневской философии любви. М. Петровский один из первых заметил: «Таинственным началом в жизни, но часто и злым, и странным является Тургеневу любовь...» [2, с. 83], автор подчеркивает иррациональность, стихийность любви в произведениях Тургенева [3]. Светлое начало в любви обнаруживает П. Г. Пустовойт в труде «Тургенев — художник слова» (1987): «под влиянием светлой и облагораживающей любви расцветают... молодые существа» [4, с. 146]. Утверждается мысль: любовь преобразует действительность [3]. И это лишь малая часть.

Рассмотрение концепции любви в творчестве автора помогает лучше понять писателя, его философию и внутренний мир. Чаще всего писатель отражает в своем произведении свой собственный опыт, свя-

занный с этим чувством.

Нэнси Митфорд не стала исключением. Романы писательницы имеют сильный автобиографический элемент. Ее героиня Линда соединяет в себе всех сестер Митфорд, это собирательный образ, но все же больше всего в ней именно от Нэнси.

«Когда переставали «мериться», заводили разговоры о любви. Разговоры были самого наивного свойства, ибо для нас в ту пору любовь и замужество означали одно и то же: мы знали, что они длятся вечно, до самой могилы, но и потом им нет конца» [5, с. 34] — это первая концепция любви, которая встречается в романе, когда героиням было по шестнадцать. Они обе были влюблены в мужчин, с которыми даже не были знакомы: Линда — в принца Уэльского, Фанни — в пожилого толстого фермера с кирпичным лицом, который время от времени проезжал через Шенли: «Любовь была сильная и мучительно сладостная, она всецело владела нашими помыслами, но думаю, мы смутно догадывались, что со временем на смену этим возлюбленным явится кто-то настоящий. Эти были, так сказать, для того чтобы место не пустовало, пока его не займет тот, кому оно предназначено. Что возлюбленный может появиться и после замужества, мы даже мысли не допускали» [5, с. 67]. Настоящая любовь бывает только раз в жизни, она стремится к освящению и вслед за тем пребывает незыблема, лишь самые низменные женщины способны дарить свою любовь и себя не единожды — концепция вечной, верной любви, один раз и на всю жизнь.

В каком-то смысле Фанни и воплотила в себе эту концепцию: она вышла замуж за Альфреда Уинчема, молодого преподавателя, а позже — ректора Оксфордского Сент-Питерз колледжа. «Мы с Альфредом счастливы — так счастливы, как только возможно в браке. Любим друг друга, подходим друг к другу во всех отношениях духовно и физически, не знаем денежных затруднений, нам хорошо вдвоем и у нас трое замечательных детей» [5, с. 83]. И в тоже время эта концепция дополняется: люди подходят друг другу во всех смыслах и им хорошо вдвоем. На этом поиски Фанни заканчиваются.

На самом деле концепция верной любви в браке является основной для аристократии. Примером этого служат сестра Линды — Луиза и их родители. «Разве не сделал дядя Мэтью предложение тете Сейди в первый же раз как увидел ее — возле клетки с двуглавым соловьем на выставке в Уайт-сити?» [5, с. 249] — и именно с этих пор, они были вместе и делили все невзгоды. А вот путь Линды только начинается, и она отходит от этой концепции любви.

Следующим объектом любви Линды стал Энтони Крисиг. Никто не понимал, почему она вышла за него замуж, но она слишком романтична по своему складу, чтобы выйти замуж без любви, так что очевидно, что она была в него влюблена. Он как раз таки являлся для нее воплощением концепции любви, названной выше, но она не осталась с ним на вечно, ее представление о любви изменилось во время семейной жизни, любовь исчезла из-за различия их целей и убеждений: «Я сделала неверный шаг, когда первый раз вышла замуж, но откуда мне было знать? Я думала, он божество, мой первый муж, и я буду любить его до гробовой доски» [5, с. 232]. То же самое произошло и с браком самой писательницы. Как говорится: любовная лодка разбилась об быт. Хотя в браке родился ребенок, но материнство не пробудило в Линде чувство любви к своему ребенку, эта концепция в ее жизни отсутствует, что опять же можно связать с жизнью писательницы: она не смогла познать материнства.

Одной из причин крушения брака явилось появление нового объекта любви: Кристиана Толбота. Он очаровал Линду своей внешностью и страстью к своему делу (он был коммунистом). И героиня, уйдя от мужа, разрушила концепцию верной любви один раз и навсегда. Линда пытается разделить интересы второго мужа и у нее выходит лучше, чем в первом браке. Но и это не спасает их отношения: «...мне казалось, что я люблю его — я и любила, гораздо больше, чем Тони, но он, в сущности, не любил меня никогда и очень скоро я наскучила ему» [5, с. 214].

Оба ее брака закончились, как и любовь: «Она постаралась вспомнить, что чувствовала вначале, когда полюбила первого, а потом второго мужа. Наверняка это было сильное и властное чувство, если ради того, чтобы выйти замуж, она в обоих случаях сломала собственную жизнь, не задумалась причинить огорчение родителям и друзьям, но восстановить его в себе ей не удавалось» [5, с. 212]. Так как любовь к Кристиану нанесла больший ущерб ее жизни, поссорив с родителями и заставив почти полностью поменять свои привычки и круг общения, то эту любовь можно назвать разрушающей — еще одна концепция любви в романе.

Кристиан, хоть он и не учувствует в гонке за любовью, в свою очередь демонстрирует нам еще одну концепцию любви: любовь-поддержка. Его разрыв с Линдой происходит из-за Лаванды и их взаимной любви-поддержки: «...ей просто с каждой неделей все яснее становилось, что они совершенно счастливы друг с другом, что когда Кристи-

ану требуются поддержка и ободрение в работе, вся надежда у него на Лаванду» [5, с. 231].

Но благодаря всем этим испытаниям Линда наконец встречает свою настоящую любовь: Фабриса. Их любовь не заканчивается браком и в начале является лишь эротической, но именно она является истинной в жизни Линды: «Но незнакомое, безумное, удивительное счастье переполняло ее, и она поняла, что это любовь. Дважды в жизни она ошиблась, приняв за любовь нечто иное... Линде сейчас открылся подлинный лик любви, она узнала его, но он ее пугал. Чтобы любовь пришла вот так, невзначай, в такой зависимости от цепочки случайностей — это пугало... Она лишь знала, что никогда даже в мечтах — а уж она-то была великая мастерица мечтать о любви — не испытывала ничего хотя бы отдаленно похожего» [5. С. 135]. Данная концепция любви — любовь-судьба. Она не соответствует представлениям о любви, мечтам о ней, а просто появляется и все, разрушая «миф о любви» [1]. Она стихийна и пугает по началу, но узнаваема с первого взгляда, и если последовать за ней, то можно получить счастье, которое имеют не все люди. Эта любовь присутствовала и в жизни Нэнси.

К сожалению, героям не удалось насладиться своим счастьем в полной мере: их разлучила сначала война, а потом и смерть. Но, возможно, это также дополняет эту концепцию любви: она дарит счастье, но обстоятельства, которые привели к ней, могут также и отнять ее.

Итак, название романа «В поисках любви» наглядно демонстрирует нам, что будет главным сюжетом романа — поиск любви. Поэтому концепция любви является ключевой для данного произведения. Автор демонстрирует нам несколько видов любви: верная любовь в браке, один раз и на всю жизнь (старшие Радлетты, Луиза, Фанни); разрушающая любовь (любовь Линды к Кристиану); любовь-судьба, «настоящая любовь на всю жизнь» [5, с. 74] (Линда и Фабрис). Основной является первая концепция, так как она свойственна большинству представителей класса аристократии (хотя именно в XX веке это начинает меняться) и соответственно большинству героев. Но сам автор предпочитает последний тип, так как именно его Нэнси избрала для своей героини и испытала его сама.

Список литературы

1. Петрушин С.В. Возможные подходы к исследованию индивидуальной концепции любви / С.В. Петрушин // Известия ТРТУ. Тематический выпуск. С. 149—151.

2. Петровский М.А. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сборник статей / под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. Москва: Задруга, 1920. С. 70—97.
3. Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова / П.Г. Пустовойт. Москва: Издательство МГУ, 1987. 301 с.
4. Сенькина, Ю.Н. Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых/ Ю.Н. Сенькина. // Филология. С. 183—188.
5. Митфорд Н. В поисках любви / Нэнси Митфорд. Сцены провинциальной жизни / Уильям Купер : Романы; [Пер. с англ. М. Кан]. Москва: Терра Книжный клуб, 1998. 349, [2] с.; 22 см. (Азбука любви).

Фольклор и литературное краеведение

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПЛАСТЫ В ТВЕРСКОМ ШАНСОНЕ: ТЕКСТ М. КРУГА «КОЛЬЩИК»

*Н.А. Гречкина, студентка 4 курса,
профиль «Отечественная филология».*

Научный руководитель:

*С.Ю. Артёмова, к. филол. н., доцент
кафедры истории и теории литературы.*

Аннотация: *в данной статье на примере поэтического текста «Кольщик» Михаила Круга проанализированы авторские песенные тексты шансонье на предмет полижанровости, показан механизм сосуществования разных тематически-смысловых пластов и мотивных комплексов в музыкальном поэтическом тексте.*

Ключевые слова: *Михаил Круг, русский шансон, синтетический текст, музыкально-поэтический текст, полижанровость, мотивные комплексы, смысловые пласты.*

В своем творчестве знаменитый тверской шансонье Михаил Круг сочетал самые характерные черты такого поэтически-музыкального синтетического направления, как шансон. Главная особенность «круговского» русского шансона — его полижанровость, сочетание системы мотивных и тематических комплексов. Наиболее частая ошибка реципиентов творчества Круга — акцентирование внимания на тюремной тематике в текстах, однако творчество шансонье значительно глубже по смыслу.

В данной работе мы с опорой на характерные черты русского шансона проанализируем авторский песенный текст шансонье и рассмотрим возникающие в нем темы и мотивы.

Тексты Круга — авторские. Авторская песня — песенный жанр, возникший в середине XX века. Его отличительными особенностями

являются, как правило, гитарное сопровождение, повышенное и подчас первостепенное значение текста, чаще всего (хотя и не всегда) исполнители этого жанра являются одновременно авторами и стихов, и музыки — отсюда и название [Лапшина, с. 469–472]. Уникальность данного жанра заключается в том, что песня — синтез музыкального и вербального текстов. Песня — это словесно-музыкальное произведение, словесная сторона которого — независимо от качества — принадлежит области поэзии, сфере художественной литературы. Таким образом, еще одна особенность авторской песни как жанра — связь с «песенной» речью. Авторская песня является особым типом текста, имеющим трехчастную структуру: музыкальную сторону, вербальную выраженность и «интонационную» оформленность, под которой понимается совокупность интонации как признака речи, текстовой интонации, музыкального рисунка и индивидуально-авторского исполнения. Так, А. Мирзаян определил авторскую песню как «синтез трех текстов: вербального, музыкального и интонационного, которые и создают результирующее высказывание — конечный Текст» [Мирзаян, с. 2–4]. Определение понятия текста в филологии и музыковедении объединяет утверждение, что текст обладает определенной смысловой значимостью, то есть несет в себе информацию, которую по желанию отправителя необходимо донести до адресата. Название термина «музыкальный поэтический текст» говорит о сочетании в нем двух основных формирующих компонентов: музыкальной и поэтической составляющих. Песня синтетична, в ней соединяются поэтический текст и музыка, причем музыка своим ритмом и интонациями усиливает поэтический текст. Говоря о поэтическом тексте применительно к Михаилу Кругу, заключим, что тексты его произведений не только музыкальны, но и поэтичны, так как они имеют четко выраженную рифму, они ритмичны и напевны.

Обратимся к тексту знаменитой песни М. Круга «Кольщик» [Круг, с. 50–52]. Для реципиента данное произведение — поэтическое обращение заключенного к специалисту по наколкам, т.е. текст имеет один основной смысловой пласт — «блатной», и, следовательно, мы рассмотрим семантику наколок с точки зрения тюремной символики. Однако одновременно данный текст — стихотворное размышление о жизненных ценностях, то есть в нем содержатся отличные друг от друга смысловые пласты, что мы также проследим при разборе текста. По сюжету осужденный просит специалиста по наколкам изобразить на его теле предметы и объекты, приобретающие символическое значение. «Кольщик, накопи мне купола, / Рядом чудотворный крест с иконами, / Чтоб играли там колокола...»

[Круг, с. 50]. С точки зрения криминальной символики, здесь можно выделить несколько образов: «купола», «чудотворный крест с иконами», «колокола». Рассмотрим их семантику. Купола — популярный сюжет для тюремной татуировки. Изображение церкви, куполов указывает на принадлежность к воровскому миру, при этом количество куполов обозначает число судимостей, однако в данном тексте таких сведений не приведено. Тату «крест» встречается очень часто на спине и символизирует сильную волю, непокорность, бесстрашие. Также он может олицетворять веру в свой рок и судьбу. Татуировка иконы — самый распространенный символ православной веры, поэтому многие осужденные в попытке раскаяться и встать на верный путь, наносят тату с Божьей Матерью, чтобы она защищала от зла и напоминала о содеянных грехах. Сделанная в тюрьме наколка Божьей Матери предполагает, что человеку еще в юном возрасте довелось стать на воровской путь. В другом значении — тату с Богоматерью — это некий оберег от сглаза или порчи. Колокола — символ того, что владелец татуировки отсидел срок полностью «от звонка до звонка». Кроме того, если рассматривать семантику перечисленных изображений шире, то в данных строках «купола», «чудотворный крест с иконами», «колокола» становятся символами веры в жизни человека. Что касается символики куполов, то изначально в них не заключено уголовного значения. Эти элементы здания в буддизме олицетворяют духовную защиту. Другая трактовка куполов — небесный мир, шаг в вечную жизнь. Примечательно, что в поэтических текстах Круга частотен мотив веры, воплощенный в образах храмов, куполов, колоколов, что является характерной особенностью философской лирики тверского шансонье.

Родина — еще одна важнейшая ценность каждого: «Наколи мне домик у ручья, / Пусть течёт по воле струйкой тонкою» [Круг, с. 50]. Здесь «домик у ручья» олицетворяет родные края лирического субъекта, те места, куда он всегда хочет возвращаться, а пока может лишь фактически запечатлеть на себе. Домик у ручья становится воплощением мотива родины. В строке «Нарисуй алеющий закат» [Круг, с. 50] можно прочесть провозглашение ценности каждого прожитого дня человека, а конкретно здесь — ценность каждого увиденного «алеющего заката». Алеющий закат здесь — олицетворение мотива жизни в целом. Татуировка или, как еще ее называют в криминальном мире — наколка, с изображением восходящего солнца наносится, как правило, на тыльную сторону кисти или, в редких случаях, на предплечье или другие открытые части тела. Носителями ее чаще всего, действительно, являются люди, прошедшие «зону» и пользующиеся авторитетом среди других

заклученных. Как пишет в своей книге «Татуировки заключенных» известный тюремный фольклорист Данциг Балдаев, часто татуировку дополняет слово «СЕВЕР» (набранное именно так — заглавными буквами). Означает это то, что человек провел некоторое продолжительное время в северных лагерях страны, прошел испытания холодом и голодом и ему не страшны суровые условия далеких тюрем. Иногда наколка дополняется изображениями чаек, северного оленя и другими элементами. Человек, знакомый с тюремной субкультурой, сразу отличит, что носитель такой татуировки — не простой ЗК. Зачастую их набивают криминальные авторитеты, воры в законе, живущие по «понятиям» и чтущих криминальную культуру. Также эта татуировка означает суровость, строгость, стойкость, философский взгляд на жизнь, властность, силу, агрессию, уверенность в себе, негибкость, решимость, холодность. Татуировка «север» — атрибут властного и уверенного в себе человека, не прогибающегося под остальных. Этот человек знает цену своему слову, хранит верность матери и друзьям, очень часто эти люди верят в Бога. Эти люди сильны и объективны в своих стремлениях.

В тексте возникает и другая тюремная символика — «роза за колючей ржавой проволокой» [Круг, с. 50]. Довольно распространенной криминальной татуировкой является «роза в колючей проволоке», она же «роза в колючке». По одной из версий она означает загубленную молодость. У мужчин данная криминальная татуировка имеет значение — «встретил совершеннолетие в тюрьме», т.е. человек отбывал наказание в колонии для малолетних преступников.

В последующих строках упоминается такая наколка, как «лодка с парусами»: «Если места хватит — нарисуй / Лодку с парусами, ветра полными. / Уплыву, волки, вот вам...» [Круг, с. 50]. Такая татуировка имеет в криминальной среде и иное название — «Парусник». Она одна из самых популярных наколок в российских тюрьмах. Тюремный «парусник» — это своего рода эмблема воров-гастролеров. Наличие такой наколки обозначает, что заключенный шел на преступления не в своем городе, а в других населенных пунктах, пытаясь таким образом скрыть свои следы. Еще одно значение этого символа — «путешественник», что идеально подходит к образу вора-гастролера, романтика, никогда не сидящего на месте. В данных строках утверждается и свобода как одно из главных понятий в жизни человека. Символом свободы становится «лодка с парусами», на которой лирический субъект хотел бы мысленно уплыть от гнетущей реальности. Однако каждому человеку хочется остаться в памяти окружающих людей. В строках: «Чтобы

навсегда меня запомнили» [Круг, с. 50] выражается еще одна важная ценность — память (мотив памяти). Самое значимое желание для человека, оказавшегося в заключении, — увидиться со своими родными и близкими: «Встретить мать — одно моё желание» (мотив матери, семьи) [Круг, с. 50]. Здесь утверждается такая ценность в жизни человека, как семья. Безусловно, для каждого человека важно сохранять душевное равновесие, быть чистым и честным перед Богом. Не случайно в связи с этим в конце текста стихотворения вновь появляется «крест»: «Крест коли, чтоб я забрал с собой / Избавление, но не покаяние» [Круг, с. 50]. Крест возникает здесь как символ, с одной стороны, сильной воли, непокорности (это подчеркивается словами: «Избавление, но не покаяние» — отказ принять действительность), а с другой — духовного очищения («избавление» как освобождение от душевных тягот). Итак, заключим, что все изображенные в тексте тюремные накладки говорят о принадлежности лирического субъекта стихотворения к такой криминальной субкультуре, как вор.

Таким образом, поэтический текст М. Круга «Кольщик» включает в себя несколько мотивных комплексов, сосуществующих одновременно и взаимодополняющих друг друга: помимо так называемого «блатного» мотива, выраженного в оппозиционных мотивах свободы — несвободы (тюрьма) с использованием тюремной символики — криминальных наколок, обнаружим и такие смысловые пласты, как мотивы веры, родины, жизни, памяти, семьи. На примере одного отдельно взятого текста можно продемонстрировать особенность поэтики текста шансона — сочетание разноплановых тематических и мотивных комплексов.

Список литературы

1. Лапшина И.Н. Авторская песня — голос свободы // Молодой ученый. 2015. №16. С. 469—472.
2. Мирзаян А. В начале была песня // АП АРТ. 1996. № 1. С. 2—4.
3. Круг М. Чтобы навсегда меня запомнили... / Михаил Круг [Сост. Е.П. Беренштейн]. М., 2015. 352 с.

СИСТЕМА ЖАНРОВ В ПРОЗЕ В. КРЮКОВА

*Т.А. Громова, аспирант 3 курса,
специальность 10.01.01 — Русская
литература.*

Научный руководитель:

*В.А. Редькин, д. филол. н., проф.
кафедры филологических основ из-
дательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: *В статье рассматривается система жанров в прозе тверского писателя Виктора Крюкова, ее специфика, черты и особенности, типичное и нетипичное для советской реалистической прозы второй половины двадцатого века.*

Ключевые слова: *В.И. Крюков, производственный роман, жанровое своеобразие, жанровая специфика, система жанров*

Виктор Иванович Крюков — тверской советский прозаик второй половины двадцатого века. Его творчество можно рассматривать как значимый литературный феномен как на региональном, так и на федеральном уровнях. Романы Крюкова печатались в областных и центральных издательствах, таких как «Московский рабочий», «Современник» и «Советский писатель». Их общий тираж достигает миллиона экземпляров.

Крюков — представитель писателей-соцреалистов, работающий прежде всего в жанре производственного романа в широком смысле этого слова. Однако круг творческих интересов писателя выходит далеко за рамки одних только производственных вопросов. Автор затрагивает и тему ответственности человека «производящего» за сохранность окружающего мира, логично переходя от производственной проблематики к экологической. Характерный для советского производственного романа трудовой пафос приобретает у Крюкова новое экзистенциальное звучание. Производственная проза переосмысливается автором и преобразуется в прозу о профессионализме.

На счету прозаика 7 крупных романов, 2 повести, сборник рассказов, крупная историко-публицистическая монография и множество газетных и журнальных статей.

Обращаясь к жанровому своеобразию прозы Виктора Крюкова, для начала следует подробно разбираться с определением такого понятия, как *производственный роман*. Определение производственного романа, как жанра, дает исследователь Лейдерман: *производственный роман* — это жанр, где «человек рассматривается прежде всего в свете его рабочих функций»[1, С.30]. Среди главных принципиальных черт

производственного романа следует выделить такие как достоверность и правдивость отображения производственных процессов, очерковость, правдоподобность, знание автором материальной части (зачастую автор сам работает на производстве и может достоверно все описать), развитие фабулы происходит в рамках крупного предприятия или организации. Производственный процесс показан подробно и детально, но в то же время доступно для читателя, чтобы дать тому возможность понять «как оно работает». Центральным положительным персонажем обычно выступает профессионал, который решает проблему, связанную с его профессиональной деятельностью, а критическая ситуация на работе становится основным двигателем сюжета. Герой раскрывается прежде всего через эти критические ситуации. Присутствует противопоставление профессионала непрофессионалу, которое может приобретать различные формы. Рабочий коллектив является важной и неотъемлемой частью сюжетно-композиционной схемы романа, проблемы героев на работе противопоставляются проблемам в личной жизни, перед героями встает нелегкий выбор приоритета — такая особенность характерна прежде всего для послевоенных производственных романов в СССР и на западе, т.к. довоенный советский производственный роман не показывает такого противопоставления, автоматически отдавая приоритет работе, а семью рассматривает, как нечто вторичное и незначительное.

Не смотря на то, что советский производственный роман часто называют продуктом административной политики, он является специфическим феноменом в литературе и тесно связан с потребностями индустриальной эпохи.

Во второй половине 20 века в СССР он приобретает не только пропагандистские, но и критические черты. Возникает тесная связь с темой экологии, так как вопросы экологии неразрывно связаны с вопросами производства и индустриализации, а также рассматривает роль профессионализма, призвания и таланта в трудовой сфере. Об этом рассуждает теоретик: «экологическая встревоженность порождена прежде всего массивными техногенными воздействиями на природу»[3, С.518]. Также он отмечает, что «Экологизм развивается на основе создания определенных умонастроений и проблемно-тематических ниш, таких, как борьба с загрязнениями, защита диких животных, спасение родной природ, охрана национального природного наследия»[3, С.519].

Также производственный роман отличается тщательной проработкой подробностей технологического процесса, изложенных простым и доступным для непосвященного в тонкости производства языком.

Все эти черты характерны для творчества Крюкова, хотя оно имеет и свои индивидуальные черты.

В своем творчестве автор тяготеет к крупной прозе. Она составляет основную долю его художественных произведений. Как было сказано выше, из художественных Крюковым написаны и изданы 7 романов, 2 повести и 1 сборник рассказов. Жанровую принадлежность указывает сам автор. В большей части изданий после названия произведения проставлен его жанр: «роман», «повесть».

Романы автора, в которых действие происходит в Твери, посвящены жизни и работе крупных тверских предприятий. Их можно смело отнести к производственным романам, так как эти произведения отвечают требованиям данного жанра, хоть и обладают некоторыми индивидуальными особенностями.

Одной из таких особенностей является смещение фокуса с героев-пролетариев на высококвалифицированных специалистов с высшим образованием: инженеров, конструкторов, проектировщиков и т.д. Также характерной чертой романов писателя является обращение внимания на рабочую интеллигенцию. В «Гордом человеке», например, молодой рабочий Игорь Виноградов приходит в литгруппу завода с целью посвятить себя писательству. Литературное творчество все больше захватывает героя и его рабочая профессия постепенно отходит на второй план. Он хочет стать писателем, потому что таково его призвание. Герой романа «Поздний вылет», Валентин Зыков, также пробивается на писательском поприще. Его отец не одобряет выбор сына, он хочет, чтобы Валентин оставил «юношеские мечты» и работал инженером, но призвание и желание писать диктуют Валентину иное. Валентин отчаянно ищет свой путь, несмотря на то, что возраст его подходит к зрелости, и влиятельный властный отец подливает масла в огонь, говоря о том, что сыну уже поздно пробиваться в писательстве: «Быть инженером, работать лениво, вполсилы и все свободное время, весь досуг убивать кропание рукописей, над которыми потом какой-нибудь столичный пустопляс будет глумиться»[4, С. 23]. Эта проблема отражена и в названии романа: «Поздний вылет», которое с одной стороны можно прочесть как «поздний вылет птенца из родительского гнезда», а с другой «поздний старт писательской карьеры героя».

Романы Виктора Крюкова «Творцы и пророки», «Испытание славой», «Поздний вылет» и «Открытое сердце» с одной стороны объединяют в себе черты, характерные для типичных производственных романов второй половины двадцатого века — критический взгляд на

управление производством, мысли об экологической ответственности, конфликт работы и семьи и т.д. С другой стороны, они обладают уникальным авторским взглядом на философские проблемы прогресса, профессионализма, творчества, соотношения «рабочего» и «семейного» в жизни человека, возможности и обоснованности индивидуально-профессионального выбора.

В своих книгах Крюков ищет формулу «идеального» работника, в корне переосмысливая мысль об ударном труде ради высоких показателей, транслируемую производственными романами предыдущего поколения. Он согласен, что человек должен работать хорошо, но причиной этого видит не преодоление себя через жертву, а сделанный в самом начале жизненного пути верный профессиональный выбор. Согласно Крюкову, человек трудится хорошо, если работа приносит ему удовольствие и удовлетворение, если она окрыляет его, соответствует его таланту, является важной составляющей жизненного смысла. Человек, избравший профессию наперекор своей натуре и желаниям, не будет в полной мере профессионалом.

Интересна с жанровой точки зрения повесть «Гордый человек». Представленная в ряд повестей, по объему она не уступает романам писателя, а также обладает некоторыми чертами романа. Мы можем увидеть это наглядно — в парном издании с романом «Испытание славой» повесть «Гордый человек» занимает примерно половину издания. Повесть-хронотоп не сконцентрирован на коротком временном отрезке, что характерно для повестей, напротив, значительный объем повести посвящен событиям, случившимся в ранней юности главного героя и повлиявшим на его настоящее. Мы видим героя в двух возрастных периодах: ранняя юность и молодость. В повести подчеркивается разница между состоянием, характером и взглядом на жизнь героя в два этих временных периода. Это подчеркивает сам Игорь Виноградов. Он критически смотрит на себя прошлого, анализирует собственные поступки и мысли, смотрит на себя со стороны.

Жизнь главного героя повести «Гордый человек», Игоря Виноградова, показана автором многогранно и полно, во всех ее проявлениях. В произведении показаны быт, борьба, любовь, дружба, эмоции, жизненный кризис, социальные проблемы героя, а также его стремление к идеалу, развитие личности, налаживание отношений с окружающими и поиск себя. Эти жанровые аспекты характерны для романа[2].

Также интересна с жанровой точки зрения последняя повесть Крюкова «В подвалах тверской Лубянки». Заявленная автором, как повесть,

она по праву может считаться мини-романом, так как в относительно небольшом объеме произведения автор ухитрился раскрыть судьбы сразу нескольких главных персонажей, а также продемонстрировать жизнь и быт города в военное время. Обращая внимание на хронотоп, нельзя не отметить, длительную протяженность событий. Хотя в основе сюжета и лежит один конкретный случай, его предпосылки и последствия, описанные автором, занимают достаточно долгий период. Интересна эта повесть также и тем, что, будучи последним произведением Крюкова, хронологически она предвосхищает события всех предыдущих произведений автора.

Таким образом, резюмируя сказанное, мы делаем следующие выводы: Виктор Крюков обладает реалистическим типом творчества; в художественном творчестве писателя преобладает жанр романа; в частности производственный роман находится в основе философской мысли художественных произведений Крюкова и помимо типичных для жанра черт, обладает своеобразными особенностями, как и жанр повести.

Список литературы

1. Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века:1917—1920-е годы: в 2 кн. М.: Академия, 2008. Т. Кн. 1. С. 30.
2. Роман (в литературе) // Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 4 т. СПб. 1907—1909
3. Владимир Каганский. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 573 с.
4. Крюков В. Поздний вылет. М.: Советский писатель, 1983. 335 с.

ОБРАЗЫ «БЕСНОВАТЫХ» ЖЕНЩИН В РАССКАЗАХ Ф.Н. ГЛИНКИ

А.В. Хрёнова, студентка 4-го курса направления «Отечественная филология».

Научный руководитель:

С.А. Васильева, д. фил. н., профессор кафедры истории и теории литературы

Аннотация: *текст настоящей статьи представляет собой рассмотрение нетипичных женских образов в рассказах Ф.Н. Глинки. Содержание выбранных для анализа произведений позволяет здесь выявить общие закономерности в построении обозначенных образов, а также выделить принципиальные их отличия.*

Ключевые слова: *Ф.Н. Глинка, русская литература XIX в., кликушество, магнетически-священный обвод, исцеление, дидактизм.*

Неопубликованные рассказы Ф.Н. Глинки, хранящиеся в Государственном архиве Тверской области (ГАТО), в частности «Болезнь и исцеление крестьянки Анны Лисицыной», а также «Болезнь г<оспо>жи Д.», близки по своей тематике; в них излагаются истории женщин, подверженных истерическим припадкам, которые были вызваны течением болезни под названием кликушество. Кроме того, описываются процессы исцеления страждущих от тяжелого недуга при помощи магнетическо-священного обвода, названного так самим автором. Надо отметить, что один из рассказов с близкой тематикой уже был опубликован [см.: 1].

Важно отметить, что тексты вышеупомянутых рассказов находятся в одной тетради, они следуют друг за другом. Перед их началом приводится довольно обширная цитата, из которой мы узнаем, что все действия и события имеют достоверную основу. Именно поэтому в ходе исследования содержания повествований возникает вопрос об их жанровом определении. С одной стороны, это самостоятельные художественные тексты, обладающие рядом характерных для художественной литературы признаков, а с другой — это описание событий, участником которых был сам автор, — воспоминания, что можно отнести уже к прозе документальной. Сами повествования можно отнести к религиозно-философским и мистическим произведениям Глинки. Такого рода тексты уже анализировались в научной литературе [см.: 1, 2, 3, 6].

В связи с этим интересно обратить внимание на образы главных героинь, созданных Глинкой в обозначенных рассказах, — кликуш. Само по себе кликушество получило широкое распространение в XVII—XVIII вв.; этому процессу способствовало возрастание суеверных настроений среди крестьян после церковной реформы патриарха Никона. Кликуши — люди, которые подвержены истерическим припадкам, вызванным отторжением от религиозной обрядности, православия в целом, отклонением от веры. В древности такое поведение объяснялось

вселением в больного человека дьявола или беса, к чему в некоторых случаях приводило влияние порчи.

В литературе встречаются подобные герои, различные упоминания о бесноватых, однако нечасто. Во многом образы кликуш можно рассматривать как оригинальные, малохарактерные для художественной литературы, т. е. нетипичные.

Известно, что события рассказа «Болезнь и исцеление крестьянки Анны Лисицыной» происходят в 1836-м году, а «Болезнь г<оспо>жи Д.» — в 1834-м. Неизвестно, нарушен хронологический порядок текстов намеренно или же это было сделано случайно. Впрочем, стоит обратить внимание на следующее: второй текст обладает большими подробностями о процессе лечения главной героини — здесь описывается сам процесс магнетическо-священного обвода, состоящий из применения к страждущей основ магнетизирования и православной обрядности; причем описывается он довольно подробно, чего нельзя сказать о первом тексте, где о нем читателю не сообщается, и большой объем текста отводится лишь описаниям состояния больной. Получается, что содержание одного повествования дополняется содержанием другого.

Причиной болезни Анны Лисицыной стала порча, наведенная вместо ее свекрови на нее саму местным крестьянином. Что касается госпожи Д., Елизаветы Александровны, она также страдала от недуга после воздействия сквернавки, от порчи; хотя причиной сама героиня называет также и пренебрежительное отношение ко всему святому, и не только ее, но и мужа («У меня *покровитель* (курсив здесь и далее – выделено Ф.Н. Глинкой – А.Х.) — Святой Николай. Он много для меня делал! Всякое горе со мною разделял! Но я Его забыла, и за это наказываюсь...») (здесь и далее орфография и пунктуация приведены в соответствии с правилами современного русского языка — А.Х.) [5; л. 72]).

Одним из основных проявлений кликушества в рассказах стали истерические припадки, которые были связаны с вселением в женщин «злого начала» — бесов, из-за которого они не могли отвечать за свои действия и поступки («*Злое начало*, угнездившееся в больной, ныряло, пряталось, как будто исчезало вновь, выказывалось с двойною силою, с удвоенными воплями и кривляниями» [4; л. 42]). В текстах показывается, как динамично меняется образ главных героинь с течением болезни и как выглядят при этом страждущие. Все описания их внешности можно свести к следующему: «Образ человека (образ

Божий) искажился в этой страдалице. В ней было истинно что-то *сатаническое*» [4; л. 37]. Что до внешности крестьянки, она описывается так: «Глаза <...> ничего не видали <...>. Средняя продольная черта, делающая лицо правильным, гармоническим, искривилась. Самые глаза покосились. Нижняя губа уродливо отдулась; правая щека также как будто припухла. В напряженных жилах, видимых на шее, играли какие-то судороги, как будто что перебегало. Но всего ужаснее были волосы, выказывавшиеся из-под кички. Разделясь на толстые пряди, они как будто свились в какие-то безобразные плетеницы <...>, живо напоминая змей на голове *Горгоны* <...>. Прибавьте к этому концы пальцев, судорожно согнутые, как когти хищной птицы, когда она терзает свою добычу. — Вообще весь вид этой женщины был самый гнусный, пугающий, невыразимо отвратительный» [4; л. 36 (об.) — 37]. Подобное же наблюдаем, когда речь идет о госпоже Д.: «На лице ее не доставало ни свежести, ни правильности, но *какое-то* внутреннее смущение сбирало морщины на молодом челе и отуманивало вид ее. — Так иногда незаметное присутствие какого-нибудь *постороннего* тела, глубоко запавшего на дно воды, тревожит, рябит его покойную поверхность» [5; л. 62 (об.) — 63] (последнее — «незаметное присутствие какого-нибудь постороннего тела, глубоко запавшего на дно воды, тревожит, рябит его покойную поверхность» — как раз о том самом «злом начале»).

Также важно обратить внимание на то, как кликуши относились к православной атрибутике – отрицательно (например, про Анну узнаем: «<...> она имела решительное отвращение от всего святого, от всего принадлежащего церкви и ракам Святых Угодников» [4; л. 34 (об.)]). На протяжении повествований рассказчик, который (или при помощи которого) совершался акт исцеления, постоянно обращался к Священному Писанию, к Священным текстам, читал их вслух. При этом интересна реакция, выдаваемая бесноватыми: «Евангелие мучило ее: она потела холодным потом, потягивалась, металась, коверкалась» [4; л. 38 (об.)], «все ее обращения то к тому, то к другому были только одни уловки, чтобы ускользнуть от *слышания Евангелия*» [4; л. 40]. Или: «С начала магнетизирования, а еще более с тех пор, как оно стало освящаться молитвою, поступки Д. делались более и более подозрительны. В церковь стала она ходить реже, молилась неохотно; за книги Священного Писания принималась как за горькое лекарство» [5; л. 66].

Объясняется такое поведение, в первую очередь, тем, что одержимые болезнью женщины вели себя неосознанно. Так, про Анну сообща-

ется, что «Все, что делала *неистового*, делала то во сне (как лунатик), проснувшись, *ничего не помнила*, когда ей рассказывали о поступках ее, у нее, как она сама говорила: «*мороз по коже подирал!*» [5; л. 56 (об.)] То же – про Елизавету Александровну: «<...> *зуд и лихорадка* (два ее целителя) с силою пробуждались в ней во время ее сна. В пробужденном состоянии она не чувствовала ни того, ни другого. Долго молчала» [5; л. 76]. В состоянии сна или припадка действия героинь нередко сопровождалась быстротой и невероятной силой.

Стоит упомянуть также, что для кликуш, описываемых Глинкой, были характерны сверхъестественные способности. Так, Анна Лисицына «<...> удивляла <...> *поселян даром пророчества и ясновидения изумительного* [4; л. 34 (об.)]», а к Елизавете Александровне приходили различные видения, участницей которых была она сама. К ним относятся встречи со святыми, где она узнавала различного рода информацию, передаваемую через нее адресату и, в том числе – касающуюся также ее самой, ее исцеления.

Подробно описываются процессы избавления главных героинь от странного недуга, на чем мы не будем заострять здесь внимание. К финалу каждая из женщин возвращается к своей здоровой жизни: «Мало-помалу наша крестьянка обмогалась: ходила в церковь, сходила (за 10 в<ерст>) домой и стала совсем человеком» [4; л. 55 (об.)] (о крестьянке), к прежнему ритму жизни: «На этом бале <...> мелькала одна дама молодая, свежая, с красивым, веселым лицом. Заметно было, что она давно не была в больших собраниях, не теснилась удовольствиями большого света. <...> она так внимательно на все глядела и заглядывалась, так пристально следила светлым, довольным взором за мелькавшими парами. – Наконец и сама <...> пустилась в звонкий вихорь вальса со всею легкостью и, может быть, и легкомысленностью молодости» [5; л. 83 (об.) — 84] (о госпоже). Постепенно и кардинально изменилось отношение к Святым и «всему святому»: «Мне постыл был Бог, постыл был Бог; теперь помилел, крепко помилел» [4; л. 48 (об.)] или «Выстаивая свободно и набожно целую обедню, она уже не впадала, *как прежде*, в беспмятство при пении великой песни Херувимской» [5; л. 84 (об.)].

Примечательно, как рассказчик (в лице Глинки) относится к процессу исцеления. В случае с Анной он сам хочет помочь ей, ставит целью «выгнать и беса из бедной крестьянки» [4; л. 35 (об.)]; Елизавету Александровну лечит не сам, остерегаясь сплетен и «злых толков», а учит основам магнетизирования ее мужа. В обеих историях исцеления глав-

ных героинь важную роль сыграл именно тот самый магнетически-священный обвод; крестьянку, например, безуспешно пытались вылечить средствами народной медицины, а госпожу – с помощью традиционной, что также не дало положительных результатов. Есть некоторые различия в отношении рассказчика к происходящему процессу, на это тоже стоит обратить внимание: «<...> нельзя мне обходиться [так], как с больной крестьянкой» [5; л. 68 (об.)] (о госпоже), от этого меняется восприятие воздействия на больную. Так, назначается другое лечение, физические действия, применяемые к больной во время припадков, не отличаются резкостью и т. д.

В завершении отметим также об упоминании других женщин-кликуш в исследуемых нами рассказах. К ним относятся однодворка, Анна Боброва, ее дочь (одиннадцати лет); обе они некогда были одержимы истерическими припадками, во сне им виделись образы святых, которые подсказывали бесноватым способы излечения, отсылая их к Федору Николаевичу (автору-повествователю), владеющему основами магнетизирования и активно ими пользующемуся. Здесь же сообщается о еще одной кликуше — беременной крестьянке; подчеркнуто, что «злое начало» «боится *невинных младенцев*» [5; л. 90], противится им, а это можно считать еще одной характерной чертой того, что вселяется в одержимых неизвестным, для описываемого периода времени, недуга.

Итак, были рассмотрены образы «бесноватых» женщин — кликуш — в рассказах, выбранных для исследования. Отметим, что появление подобных персонажей в творчестве Глинки, склонного к вере в высшие силы, к религиозности, неслучайно. Повествования отличаются дидактизмом, носят назидательный характер. Автор сознательно вкладывает в содержание каждого из них следующую мысль: «И нечестивые обратятся к Господу!» [5; л. 89 (об.)]. Ровно так, как подверженные истерическим припадкам женщины обращаются к Господу (порой при помощи других людей) и возвращаются к христианскому образу жизни, почитая его основные ценности.

Список литературы:

1. Бокова В.М. Записка Ф.Н. Глинки о магнетизме // Публ. [вступ. ст. и примеч.] В.М. Боковой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII — XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. [Т. XI]. С. 19 —39.

2. Васильева С.А. «Гармония мира» в творчестве Ф.Н. Глинки // Глинка Ф.Н. Религиозная проза. Сны и видения / Составление, подготовка текста, вступительная статья, примечания С.А. Васильевой, Тверь: Издательство М. Батасовой, 2011. С. 5—38.
3. Васильева С.А. Гармония и Благодать в духовной поэзии Ф.Н. Глинки // Вестник ТвГУ. Серия «Филология», 2016 г. № 1. С. 24— 27.
4. Глинка Ф.Н. Болезнь и исцеление крестьянки Анны Лисицыной // Государственный архив Тверской области. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018. Л. 32—59.
5. Глинка Ф.Н. Болезнь г<оспо>жи Д. // Государственный архив Тверской области. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018. Л. 60—92.
6. Зверев В.П. Творчество Ф.Н. Глинки в контексте православной традиции русской литературы первой половины XIX века: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10. 01. 01 / В.П. Зверев. Москва, 2002. 32 с.

Лингвистика

БИНАРНЫЙ КОНЦЕПТ «ГОРДОСТЬ / ГОРДЫНЯ» В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

*В.А. Близнюк, студентка 2-го курса
направления «Филология».*

Научный руководитель:

*В.В. Волков — д. филол. наук, про-
фессор кафедры русского языка.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются особенности языковой репрезентации концепта «гордость / гордыня». Также с помощью анализа словарных статей словарей различных эпох доказывается изменение значимостной составляющей исследуемого концепта в русской культуре.*

***Ключевые слова:** лингвокультурология, концепт, гордость, гордыня, грех, этимология, словарь.*

Актуальный объект лингвокультурологического исследования — *бинарный концепт гордость/гордыня* — личностно-эмоциональный концепт общеязыковой картины мира. Он занимает ведущее положение в системе мировоззренческих координат русской жизни и определяет уровень моральной зрелости современной личности, а также отражает представления человека о занимаемом им месте в социуме. Выявление ключевых семантических компонентов концепта позволяет найти несколько типичных модусов, которые реализуются в языковом сознании человека, имеют культурно-ситуативную обусловленность и создают основу для развития человека, его физического, умственного и духовного самосовершенствования [2]. В качестве имени анализируемого концепта выбраны два существительных — *гордость* и *гордыня* не случайно. В работе мы хотим заострить внимание именно на бинарной структуре, совмещающей полярные смысловые интерпретации.

Так, ключевое слово-репрезентант рассматриваемого концепта, а также одно из центральных понятий (впоследствии мы укажем на то, что ядро лексико-семантического поля «гордость» включает единицы

гордый и *гордость*) одноименного семантического поля — существительное *гордость*. Понятие гордости имеет бинарную структуру и в зависимости от обстоятельств может варьироваться от перехода «положительных» проявлений к «отрицательным» [1]. Как отмечают И.В. Зими́на и Т.О. Ефимова в статье «Концепт «Гордость» в религиозной, научной и фразеологической картинах мира», с одной стороны, «развитие полноценной личности невозможно без позитивного ценностного осознания собственного “Я”», с другой — «гордость может трактоваться как гордыня, высокомерие, источник негатива, основа всех пороков и причина нравственного падения личности». Совмещение в понятии гордости полярных семантических интерпретаций делает его весьма проблематичным, но тем самым более притягательным для активного культурологического исследования [2].

Существительное *гордость* в современном литературном языке является многозначным и обозначает признак, что определяет ядро лексико-семантического поля «гордость» как признаковое, включающее единицы *гордый* и *гордость* [3]. Ядерной единицей будет являться прилагательное *гордый* как понятие, обладающее более широкой сочетаемостью и частотностью по сравнению с другими единицами, а также являющееся производящим словом для словообразовательного гнезда *горд-*. Интересующие нас понятия *гордость* и *гордыня* — производные существительные (дериваты) от прилагательного *гордый*, причем на этом уровне (сущ., доп. *признак качества*) появляется дополнительный оценочный компонент, разграничивающий дериваты *гордость* и *гордыня*.

Этимологию слова *гордый*, как и его соответствий в других славянских языках, невозможно определить однозначно, так как существует несколько точек зрения относительно вхождения интересующего нас слова в корпус русского языка. Обратимся к этимологическим словарям.

Так, историко-этимологический словарь современного русского языка 1994 года под редакцией П. Я. Черных ссылается на теорию, предложенную Ю. Покорным, который считает старшим значением данной праславянской основы «разборчивый, придирчивый, привередливый» и относит данное слово к и.-е. *ghrēu* («растирать, изнурять») с формантом *-d* (к данной индо-европейской основе относятся также славянские *gruda* и *gruсть*). Однако эта версия признается фонетически и семантически не вполне удовлетворительной и помещена

в словарную статью с указанием на проблематичность. А. Бернекер, а также ряд других исследователей (в т.ч. М. Фасмер) сближает гордый с лат. *gurdus* «тупой, глупый», что принимается также Н.М. Шанским и аргументируется им наличием у данного корня значений с отрицательным оценочным компонентом. Также Шанский указывает родственным греч. *bradys* «ленивый». Брюкнер, а вслед за ним и некоторые исследователи, предлагает родство слав. *gъrdъ* и *gъrbъ*, реализовавшееся впоследствии в рус. *горб*, *гора*, хотя эта версия подвергается сомнению М. Фасмером и О.Н. Трубачевым. Как отмечает О.А. Кузнецова [3], этимология единиц данного этимологического гнезда является непроясненной и привлекает к себе внимание исследователей до сих пор.

Соответственно, в современном русском языке отношения в синонимичной паре *гордость/гордыня* таковы: слово *гордость* стало в русском языке нейтральным, утратив отрицательную в коннотацию (ст.-сл. *гърдъ* «дурной, глупый, надменный»), связанную с нарушением первой из заповедей блаженств («блаженны нищие духом»). Отрицательная оценка данной эмоции как непомерной и болезненной сосредоточилась в значении однокоренного производного синонима *гордыня*.

Семантическую структуру рассматриваемого лексико-семантического поля определим путем рассмотрения толковых, философско-этических, библейско-богословских и т.д. словарей, а также текстов русских мыслителей, писателей и общественных деятелей.

Большой толковый словарь русского языка 1998 года под редакцией С.А. Кузнецова содержит словарные статьи для слов: *гордиться*, *гордячка*, *гордость*, *горделивый*, *гордец*, *гордыня*, *гордо*, *гордый*. Рассмотрим понятия *гордый*, *гордость*, *гордыня*, *гордиться*, *гордец*, *горделивый* подробно.

Так,

ГОРДЫЙ -ая, -ое; горд, -а, -о, горды и горды. 1. Обладающий чувством собственного достоинства, самоуважения. 2. обычно кратк. Испытывающий чувство удовлетворения от достигнутых успехов; сознающий важность, значительность чего-л. 3. Выражающий гордость (1-2 зн.); исполненный гордости. 4. Возвышенный, высокий. 5. Разг. Обладающий преувеличенно высоким мнением о себе: заносчивый, высокомерный, излишне самолюбивый.

Как видим, первые четыре лексико-семантических варианта *гордый* несут положительную оценку. Пятый же вариант имеет отрица-

тельный оценочный компонент, но при этом сфера его функционирования ограничена разговорной разновидностью литературного языка. Первое и второе значения разводятся на основании наличия-отсутствия причинной обусловленности данного признака (напр., ср. *гордый человек, гордый народ* — гордость как постоянное качество субъекта, внешне причинно не обусловленное, и *горд за сына, горд победой* — гордость внешне причинно обусловлена: *сын, победа* являются причиной гордости). Третье значение является производным от первых двух на основе метафорического переноса. Четвертое фиксирует признак также на основе метафорического переноса (метафорический перенос возникает путем слияния *образа* и *смысла*, добавочная сема *возвышающийся над чем/кем-либо*: *гордая мысль, гордая мечта, гордые слова*).

Словарная статья для слова *гордость*:

ГОРДОСТЬ -и; ж. 1. Чувство собственного достоинства, самоуважения. 2. Чувство удовлетворения от осознания достигнутых успехов, чувство превосходства в чём-л. 3. Устар. и Разг. = Гордыня. 4. кого или чья. О том, кем (чем) гордятся.

Первый, второй и четвертый лексико-семантические варианты разводятся, как и в словарной статье *гордый*, на основании наличия-отсутствия причинной или собственной обусловленности данного чувства, а вот третий вариант, имеющий, в отличие от остальных вариантов, отрицательный оценочный компонент, интересен тем, что сфера его функционирования ограничена не только разговорной разновидностью литературного языка, но и устаревшей словообразовательной формой и приравнивается к *гордыне*.

ГОРДЫНЯ -и; ж. Преувеличенно высокое мнение о себе и пренебрежение к другим; заносчивость, высокомерие, надменность.

Как видим, большой толковый словарь русского языка под редакцией С.А. Кузнецова фиксирует слово *гордыня* лишь как отрицательное свойство.

Таким образом, в современном русском языке *гордость* и, следовательно, *гордыню* можно рассматривать как комплекс психофизиологических состояний, стимулирующих человека на различные действия, которые при различном стечении обстоятельств могут иметь как разрушающий эффект и трактоваться как порочные, так и приводить к развитию и трактоваться как добродетельные. Из проанали-

зированных нами словарных статей следует, что при условии утраты критического отношения к себе *гордость* приводит к высокомерию, надменности, преувеличенно высокому мнению о себе — то есть к *гордыне*. В норме *гордость* является положительным свойством, которое определяет адекватное восприятие человеком самого себя, своих успехов и достижений, и актуализируется посредством эмоций радости, удовлетворенности, состояний вдохновения и воодушевления.

Далее рассмотрим понятия *гордиться*, *гордец*, *горделивый*.

ГОРДИТЬСЯ горжусь, гордишься; нсв. 1. (кем-чем). Испытывать гордость (2 зн.). 2. Разг. Быть надменным, высокомерным.

Первое и второе значение глагола *гордиться* разводятся на основании положительного и отрицательного коннотативного компонента соответственно, причем первый вариант относит к словарной статье *гордость* во втором значении (т.е. причина гордости установлена: *гордость за сына — гордиться сыном*), а сфера функционирования второго значения так же, как мы видели ранее, ограничивается разговорной разновидностью литературного языка.

ГОРДЕЦ -а; м. Заносчивый, высокомерный человек.

ГОРДЕЛИВЫЙ -ая, -ое; -лив, -а, -о. Проявляющий в своём поведении чувство самоуважения, уверенность в своих достоинствах; не терпящий вольного, фамильярного обращения, недоступный. // Выражающий чувство собственного достоинства, самоуважения; исполненный уверенности в своих достоинствах.

Примечательно то, что *гордец* — производное существительное от слова *гордый*, в большом толковом словаре русского языка под редакцией С.А. Кузнецова имеет лишь отрицательный оценочный компонент (напр., *он был настоящим гордецом / вот же гордец!*). А прилагательное *горделивый*, производное от слова *гордиться* (у которого, как мы отметили ранее, два значения, первое имеет положительный оценочный компонент, второе — отрицательный), трактуется как положительный или нейтрально окрашенный оценочный признак.

В Толковом словаре русского языка 1935–1940 годов под редакцией Д. Н. Ушакова представлены такие дериваты слова *гордый*: *горделивость*, *горделивый*, *гордец*, *гордиться*, *гордость*, *гордый*, *гордыня*, *гордячка*.

ГОРДЫЙ, *гордая*, *гордое*; *горд*, *горда*, *гордо*, *горды*. 1. Исполненный гордости, чувства своего достоинства, сознающий свое превосходство. 2. Высокомерный, презрительно относящийся к другим. 3. Торжественно-важный, величавый.

ГОРДОСТЬ, и, мн. нет, ж. 1. *Отвлеч. суц.* к гордый. 2. Поведение, характер гордого (в 1 и 2 знач.) человека. 3. То, чем (или тот, кем) гордятся

ГОРДЫНЯ, и, мн. нет, ж. (книжн. устар.). Непомерная гордость (см. гордый во 2 знач.), высокомерие.

Нетрудно заметить отсутствие осуждения *гордости*, которая трактуется в основном значении как *чувство собственного достоинства, самоуважения* в более современном словаре под редакцией С.А. Кузнецова. В словарных статьях в словаре Ушакова, который создавался в середине 20-го века, *гордость* в первом значении трактуется так же, как чувство своего достоинства, осознание человеком собственного превосходства, но при сохранении критического взгляда.

Однако чтобы определить, как концептуализируются понятия *гордость/гордыня* в русской мысли необходимо обратиться к истории и рассмотреть не только *обыденный (светский) аспект*, но еще и такие тесно связанные аспекты, как *религиозный* и *этико-онтологический*.

Один из типов сознания и, следовательно, языкового мышления — *религиозный*. Хотя о *гордости* писали еще Платон и Аристотель, центральными понятия *гордости* и/или *гордыни* становятся в христианстве. Так, доминантой русской христианской морали является биполярная пара *гордыня/смирение*. Причем интересно, что вплоть до первой трети XX века в христианском мировосприятии не разграничиваются понятия *гордость* и *гордыня*, имея резко отрицательную коннотацию. В отличие от светской нравственности, допускающей проявление гордости за свои поступки или достижения других людей, христианская мораль считает недопустимым признание/непризнание своих или чьих бы то ни было заслуг, так как человек не имеет полной информации, что хорошо, а что плохо. Понятия *гордость* и *гордыня* в таком случае выступают как синонимы, имеющие одинаковый отрицательный (греховный, порочный) оценочный компонент.

Рассмотрение понятия *гордость* в библейско-богословских словарях и энциклопедиях в целом основывается на тексте Священного Писания и изначально определяет, что гордость — отрицательное качество. Например, такое понимание гордости как греха обнаруживается в Библейском Богословском Словаре 1872 года под редакцией В. Михайловского: *гордость «воспрещена», «есть грех», осуждается Богом, приводятся ее последствия, основания, примеры гордецов*. Подобным же образом организована словарная статья из Библейского словаря Б. Геце (1923), также определяющая *гордость* как грех.

Материал Евангельского словаря библейского богословия 1996 года фиксирует упоминания *гордости* в Ветхом и Новом Завете. Словарная статья именуется так: *гордость, величие (pride)*, что уже свидетельствует о негативной коннотации. Но интересно то, что *гордость* «иногда упоминается в Ветхом Завете в положительном смысле, метафорически обозначая то, чем есть основания гордиться, например, «краса», или же при обозначении величия Божия, однако отрицательный его смысл доминирует. В Новом Завете значения всех слов, именующих гордость, конкретны, имеют только отрицательное значение.

Одной из особенностей христианского мировоззрения является представление об иерархическом устройении мира. О.В. Рябов отмечает, что взгляд на космос как иерархическую систему, где каждой вещи определено свое место по чину, был выражен в классической форме в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита, а также в знаменитом переведенном в XII в. на русский язык сочинении Иоанна болгарского экзарха «Шестоднев», излагающем православное толкование библейского учения о мироздании [9]. В «Шестодневе» говорилось: «*какое зло кому бы то ни было нарушить свой чин и безбоязненно преступать установленные ему пределы*» [11]. Стремление твари нарушить свой «чин», то есть предел, меру воспринималось как противостояние замыслу Творца — *гордыня* [9]. Подобная онтологическая трактовка *гордыни* как порочного деяния сохраняется в христианском мировоззрении и в дальнейшем и ложится в основу понимания этической трактовки понятия *гордыня*.

Итак, на формирование русской философской мысли решающим оказалось влияние христианских морально-нравственных ценностей. Рассмотрим бинарный концепт *гордость/гордыня* с позиции морально-нравственных категорий, что позволит выявить связь с базовыми понятиями русского мировоззрения. В «Словаре по этике» под ред. И. Кона понятие гордость трактуется так:

ГОРДОСТЬ — 1. Моральное чувство, в к-ром отражается высокая оценка человеком своих или чьих-либо (др. человека, группы, страны) достижений и заслуг, осознание соответствия высоким ценностям и стандартам. Регулятивная роль Г. определяется тем, что она ориентирует человека на эти стандарты. <...> 2. Моральное чувство, в к-ром отражается внутреннее достоинство, самодостаточность и независимость личности. В случае утраты человеком критического отношения к себе Г. переходит в самодовольство, чванство, высокомерие; оборачивается гордыней.

Интересно, что в этическом словаре первое и второе значение имеют положительное оценочное толкование, но, при этом, во втором значении делается оговорка: «в случае утраты человеком критического отношения к себе Г. переходит в самодовольство», а затем «оборачивается *гордыней*».

В словаре «Этика: Энциклопедический словарь» 2001 года под редакцией Р.Г. Апресяна и А.А. Гусейнова понятие гордость трактуется следующим образом:

ГОРДОСТЬ — чрезвычайно высокая оценка человеком собственных достоинств. В зависимости от этической и культурной традиции и в зависимости от соответствия высокой самооценки реальным свойствам индивида такая черта характера, как Г., может трактоваться и как добродетель, и как порок.

В этой словарной статье приводится трактовка гордости различными философскими и религиозными течениями, начиная от античности и заканчивая нашими днями. Нас прежде всего интересует православная доктрина, в которой гордость понимается «как тенденция к исключительному самоутверждению стремится к полному «уничижению» ближнего или к ничем не ограничиваемому господству над ним». «Предельная демоническая Г. вновь оживляет подавленные ранее низшие порочные помыслы, хотя теперь основой для них служит не доминирование отдельных потребностей и склонностей человека, а целостный себялюбивый мятеж против Бога».

Этическое осмысление гордыни берет начало в Новом Завете — *гордыня* венчала систему «семи смертных грехов».

Гордыня и *смирение* возглавляли иерархию, соответственно, пороков и добродетелей и в древнерусских классификациях этических качеств. Такая оценка содержится, например, в трудах епископа Кирилла Туровского, который жил и писал в XII в. В его произведении «О человеческой душе» утверждается: «*Ничто так не любо богу, как не возноситься в чинах, и ничто столь не омерзительно ему, как высокомерная заносчивая хвастливость...*» («самомнимая величава гордость») [12].

Также *гордыня* и *тщеславие* возглавляли иерархию грехов и в классификации пороков и добродетелей, представленной в «Уставе», написанном в 15-16 в., Нила Сорского: «*помысел гордостный*» есть «*всем злым начало и конец*» (Сорский выделяет 8 дурных помыслов: чревообъедение, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость) [13].

О.В. Рябов акцентирует внимание на том, что «на Западе христианское смирение всегда имело коррелят в виде рыцарской чести, и, начиная с ренессансной эпохи, ставится вопрос о реабилитации гордыни» как понятия не однозначно отрицательного, то «в России средневековая точка зрения остается господствующей и в дальнейшем», и евангельские оценки гордыни и смирения можно встретить у мыслителей восемнадцатого (напр., Лопухин), девятнадцатого (напр., Толстой, Достоевский) и даже двадцатого столетий (напр., Лосский, Булгаков, Ильин) [9].

Словарь русского и церковнославянского языка Императорской Академии наук 1847 года трактует как понятие *гордости*, так и *гордыни* как отрицательные качества и отождествляет их (помета в статье *гордыня*: «то же, что *гордость*»). Дериваты от *гордый* представлены следующие: горделивецъ, горделивица, горделиво, горделивость, горделивый, горделивъ, гордЕнекъ, горденЕкъ, горденько, гордецъ, гордиться, гордо, гордомудрствовати, гордомудрый, гордомысленный, гордоносный, гордосильный, гордословецъ, гордословіе, гордостно, гордостный, гордость, гордый, гордынник, гордынный, гордыня, гордѣ, гордѣніе, гордѣть, гордянка.

ГОРДОСТЬ, и, с. ж. Качество гордого; надменность, высокомерие.

ГОРДЫНЯ, и, с. ж. Церк. Тоже, что гордость.

Русская этическая мысль при обосновании негативного отношения к *гордости* и *гордыне* использовала в качестве аргументов такие идеи, как «коллективная ответственность всех людей за мировое зло, бессилие человека, его смертность, ничтожество человеческой природы» [9], а также разрушительность гордыни для самого человека, так как чаще всего индивидуализм в русской философской мысли приравнивался к эгоизму, тщеславию и гордыне соответственно.

В XX веке в результате постепенной секуляризации русской культуры концепт *гордость* отходит от религиозного его понимания. В это время происходят события огромной исторической значимости, и пришедшие к власти люди стремятся сформировать в массовом сознании образ нового человека — *человека гордого*, скинувшего с себя «оковы многовекового рабства». В области религиозных отношений ставилась цель *фактического освобождения трудящихся масс от религиозных предрассудков*, соответственно, происходит и уничтожение всеобщих авторитетов, идей, привязанностей, симпатий. Новые нормализующие суждения формулировались как противоположные общечеловеческим нормам морали, в число которых входили религиозность, миролюбие, кротость. Новая

власть будто стремилась переделать «человека русского» (патриархально-крестьянского) в «человека нового» — и поэтому такое качество, как *смирение*, противопоставленное гордыне, вытекающее из христианского учения и воспитывавшееся как важнейшее качество гражданственности, более не является эталонным. Теперь идеал гражданина таков: он не «раб божий», а человек, который взял собственную судьбу и судьбу народа в свои руки. Новый человек должен был обладать такими качествами борца, как дисциплина, отвага, мужество, сила, упорство, настойчивость, уверенность, и, самое главное — *гордость* (*гордость за страну, за себя, за народ* и т.д.). Эти факты свидетельствуют об изменении значимостной составляющей концепта *гордость* в русской лингвокультуре.

Список литературы

1. Нагимова Е.С. Особенности проявлений и механизмы вхождения человека в гордыню в современном мире. Уфа, 2017.
2. Зими́на И. В., Ефимова Т. О. Концепт «Гордость» в религиозной, научной и фразеологической картинах мира // Мир науки. Социология, филология, культурология, 2020 № 1.
3. Кузнецова О.А. Лексико-семантическое поле «гордость»: мотивационно-генетический аспект. Томск, 2015.
4. Карасик В. И. Концептуализация гордости в паремиологии и афористике // Грани познания. 2018. № 6(59). С. 29—33.
5. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998.
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999.
7. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Сов. энциклопедия, 1935—1940.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Рус. яз., 1999.
9. Рябов О.В. Гордыня и смирение в русской философской мысли XI—XX вв.: Основные аспекты проблемы // Философский альманах. 1999. № 3—4. С. 168—183.
10. Словарь по этике / Под ред. А.А. Гусейнова, И.С. Кона. М.: Политиздат, 1989.
11. Из «Шестоднева» Иоанна экзарха Болгарского // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
12. Из «Притч» и «Слов» Кирилла Туровского // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
13. Нила Сорского Предание и Устав. СПб., 1912.

**ОБРАЗНОЕ ЯДРО
ЛИНГВОМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «СЕМЬЯ»**

А.А. Копьева, студентка 2 курса магистратуры, направления «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель:

В.В. Волков, д. филол. наук, профессор кафедры русского языка.

Аннотация: в статье рассматриваются коллективные образы, формирующие ядерную часть полевой структуры лингвоментального образования «Семья». В результате анализа образов, выявленных по ассоциативным реакциям носителей языка, делается вывод как о когнитивных признаках концепта, так и о возможных интерпретациях его содержания.

Ключевые слова: лексикология, семантика, лингвоконцептология, лингвокультурология, концепт, лингвоментальное образование.

Существуют различные подходы к определению структуры лингвоментального образования (С.Г. Воркачев, Ю.С. Степанов, И.А. Стернин, В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин), однако все исследователи в составе концепта выделяют понятийное ядро, образную составляющую и актуальные признаки, поэтому можно говорить о сходном понимании структуры концепта.

В настоящей статье в качестве основной методики изучения лингвоментального образования выбран семантико-когнитивный анализ [1]. Его элементы используются для описания ядра концепта, которое состоит из чувственных образов, выявляющихся по ассоциативным реакциям носителей языка. Частотные ассоциации со словом-стимулом *семья* формируют когнитивный (метафорический) образ, через который ментальное образование получает новые когнитивные признаки. Основные реакции в порядке убывания их частотности: *большая* (82 реакции из 629), *дружная* (63), и *школа/школа* (в сумме 39 реакций), *дети* (37), *дом* (27), *моя* (27), *мама* (14) [2].

Реакция *большая* характеризует семью по семам 'величина' и 'состав', поэтому *семья* приобретает значение «многочисленная группа

людей», в котором проявляется дополнительный когнитивный признак ‘многочисленность’. При отсутствии семантического компонента ‘общность по месту жительства’ можно сделать следующий вывод: *семья* – большое количество людей, в которое входят все родственники вне зависимости от совместности/раздельности проживания (переосмысленный исторический факт, отголосок традиционной культуры и деревенского бытового уклада, при котором бабушки и дедушки, родители и дети жили в общем доме).

Реакция *дружный* — «связанный с дружбой, взаимным согласием, единодушный» [3, с. 181], при этом ‘единодушный’ – это «единая душа» в буквальном понимании (единодушный < единый + душный < единый + душа), поэтому и *семья* — это «группа людей с единой душой», что соотносится как с прямым значением слова *семья*, так и со значением «группа людей, объединенных общей деятельностью, общими интересами» [4, т. 4 с. 76]. Но *душа*, помимо основного значения «внутренний психический мир человека», — это и обозначение отдельного человека (в устойчивых сочетаниях «в доме ни души», «живой души нет»), поэтому сильная интерпретация «Семьи» — единое человеческое целое, общность которого и на материальном, и на духовном уровне.

Реакция *и школа/школа* усиливает когнитивные признаки ‘общность по деятельности’ и ‘общность по интересам’. В сравнении со словом-реакцией *большая* примечателен образ *дом*, потому что он позволяет затронуть отдельный компонент ‘общность по месту жительства’. По метонимическому переносу создаются важные значения слова *дом*: это и «семья, люди, живущие вместе, их хозяйство» [3, с. 174], и «место, где живут люди, объединенные общими интересами, условиями существования» [3, с. 174].

Так, в сознании носителей языка регистрируется два «типа» семьи. Во-первых, *семья* – «родственники, живущие вместе» (*дом* как синоним: «...слово *дом* употр. в тех случаях, когда речь идет не только о ближайших родственниках, но и о всех других домочадцах, живущих вместе, одной семьей» [5, с. 410]). Отчасти это обусловлено современным типом семейного устройства, при котором в одной квартире проживают только муж, жена и их дети (менее частотная ассоциация – *квартира*), а для номинации отдельно живущих родственников используются частотные лексические единицы *родня*, *родные*, *родственники* (дериваты от существительного *род*). Во-вторых, *семья* – «все люди, связанные родством» (см. *большая семья*).

Частотное притяжательное местоимение *моя* (и вслед за ним менее частотные личные местоимения-реакции *наша, я, мы*) включает в себе сему 'принадлежность', которая образует одноименный добавочный когнитивный признак, однако *моя семья* все еще остается групповым образом. Это словосочетание в значении «семья, принадлежащая мне» указывает не только на обладание, но и на значимость семьи для «усредненного» носителя языка. «Семья», которой я обладаю, — это то, во что «я» включен как часть в целое, а это поднимает вопросы ответственности и личных границ: если есть «моя семья», есть и «твоя семья», и «чужая семья», тогда какое поведение «я» должен демонстрировать, чтобы оправдать/закрепить принадлежность семьи «мне»? Однако эти вопросы выходят за рамки ядерной части концепта и соотносятся с интерпретационным полем.

Показательными образами являются частотные человеческие образы-ассоциации *дети* и *мама*. В связи с этим еще раз обратимся к «лингвистической игре» В.В. Волкова, который определил *семью* как сумму, состоящую из «слагаемых», место которых имеет чрезвычайную важность. В сознании носителя языка складывается следующая формула: «*Семья = дети + мама... + кто?*». Возможный ответ на последний вопрос — *муж* (первая номинация мужчины по частотности, однако частота реакции равна 8 из 629). «*Муж* в исходном, ныне устаревшем значении — “зрелый мужчина”, не просто “супруг”» [6, с. 64], однако он еще и не *отец* и не *папа* — он может быть *отчимом* (реакция *отец* — 1 из 629, *папа* — 1 из 629). «И не катастрофично ли, если порядок будет обратным, например: *семья = ребенок + мать + (где-то там, вдалеке) отец?*» [6, с. 62].

Двойне катастрофично, потому что, во-первых, полученная формула отражает популярный тип семьи — детоцентризм — «воспитательная концепция, согласно которой интересы семьи концентрируются исключительно на ребенке. Д. наиболее характерен для однопородных и неполных семей, родителей, родивших детей в позднем возрасте, и пр. Необходимо учитывать, что избалованный ребенок может вырасти эгоистом, либо инфантильной личностью, плохо адаптирующейся к жизни в обществе» [7, с. 64]. Во-вторых, утрачено последнее «мужское» «слагаемое», а не свидетельствует ли это о потере отцовского начала, о забвении исключительной роли отца? Когда в XIX веке В.В. Даль определял *семью* как «родителей с детьми», а сейчас *семья* — это «*ребенок + мать + кто?*», не подтверждает ли это разрушение традиционной семейной модели?

Образы *дети* и *мама* содержат интегральную сему ‘член семьи’, а также позволяют получить большое число современных интерпретаций концепта: модель семьи как характер семейных отношений и показатель их «здоровья»; актуальная модель семьи как факт изменений в картине мира; деформация/трансформация роли материнства и функции отцовства; неполная/однодетная семья как причина инфантилизации личности и т.д.

Круг первичных интерпретаций расширяется за счет анализа менее частотных реакций. Так, другие прилагательные и отдельные существительные (*крепкая* – 12 из 629, *счастливая* – 11, *любовь* – 10, *родная* — 7) содержат положительные коннотации, поэтому характеризуют «Семью» как источник и атрибут счастья и любви, при этом вносится когнитивный признак ‘влияние семьи на человека’.

Реакции *ячейка* (10 из 629), *ячейка общества* (6) представляют собой части обществоведческого термина, поэтому *семья* связывается с общественным устройством, что приводит к толкованию «Семьи» как социально-экономического конструкта, играющего важную роль в жизни социума.

По признакам ‘общность по деятельности’ и ‘общность по интересам’ *семья* ассоциируется не только со *школой*, но и с *дружбой* (6), *другом* (2), *кругом* (2). Это отображает не столько восприятие концепта, сколько отношение к миру, присущее «усредненному» русскому человеку. Эта особенность национального самосознания и элемент русской картины мира называется соборностью. Например, С.Л. Франк, русский философ и религиозный мыслитель, определяет соборность как «внутреннее органическое единство, лежащее в основе всякого человеческого общения, всякого общественного объединения людей» [8, с. 58]. Первичной и основной формой соборности Франк считал единство брачно-семейное, затем видел её проявления в религиозной жизни, и наконец — в «общности судьбы и жизни всякого объединения множества людей» [Там же].

Итак, ядерную часть концепта составляют образы *большая* (82 реакции из 629), *дружная* (63), и *школа/школа* (в сумме 39 реакций), *дети* (37), *дом* (27), *моя* (27), *мама* (14) [2], которые дополняют структуру ментального образования такими когнитивными признаками, как ‘многочисленность’, ‘единодушие’, ‘принадлежность’ и ‘член семьи’. Частотные образы служат основой для разных интерпретаций, выходящих за рамки ядерной и понятийной сфер концепта: 1) «Семья» — единство людей на духовном и материальном уровнях, буквальное человеческое

единодушие; 2) «Семья» представляет значимую, ценную структуру для человека, потому что он осмысляет себя как принадлежащего семье, как часть своего «семейного» целого; 3) разрушение традиционной модели «Семьи» становится фактом концептосферы. Интерпретационное поле концепта позволяет дополнить и анализ менее частотных реакций.

Таким образом, слово *семья* «хранит» в своей «культурной памяти» [9, с. 71] значимые представления носителей языка, но происходит и реконструкция отдельных понятий, что подтверждается анализом некоторых частотных ассоциаций.

Список литературы

1. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Монография. Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.
2. Русский ассоциативный словарь : в 2 т. / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. Т. I. От стимула к реакции. М. : АСТ-Астрель, 2002. 992 с.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М. : ИТИ Технологии, 2003. 944 с.
4. Словарь русского языка : в 4 т. М. : Рус. яз., 1981—1984.
5. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. Т. 2. М. : Астрель : АСТ, 2003. 856 с.
6. Волков В.В. Семья и Конституция России (о «семейном» лингвострановедении на уроках русского языка как иностранного) // Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики : сб. науч. тр. Елабуга, 2020. С. 61—64.
7. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б.М. Бим-Бад. М. : Большая рос. энцикл., 2002. 527 с.
8. Франк С.Л. Духовные основы общества. М. : Республика, 1992. 512 с.
9. Яковлева Е. С. О понятии «культурная память» в применении к семантике слова // Вопросы языкознания. 1998. № 3. С. 43—73.

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК СРЕДСТВО КОМИЧЕСКОГО В СТЕНДАП-ВЫСТУПЛЕНИЯХ

*Е.М. Кузнецова, студентка 2 курса
направления «Филология».*

*Научный руководитель:
В.В. Волков, д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

Аннотация: *в статье рассматриваются особенности и специфика жанра стендапа, выявляются приёмы языковой игры, способствующие созданию комического эффекта в стендап-выступлениях.*

Ключевые слова: *стендап, языковая игра, стендап-монолог, креолизованный текст, интермедialность, кросс-жанровость, синкретизм, метафора, синоним.*

Стендап — сравнительно новое интермедialное, кросс-жанровое явление. Р. Зоглин, американский писатель и журналист, раскрывает это понятие так: «Это вид комедии, обычно представленный единственным исполнителем, который говорит прямо в зал в манере, подобной спонтанности». В контексте стендапа важно, что это именно подобие спонтанности, псевдоспонтанность, т. к. основной текст всегда написан заранее. Тем не менее, в течение выступления текст может меняться под влиянием аудитории, в зависимости от ее реакции и поведения. Он обладает определенной незавершенностью и свободной структурой, т.е. возможностью внесения в него изменений на протяжении всего времени его существования. Часто он представляет собой несколько блоков, которые могут меняться местами и даже полностью опускаться.

Материал комика чаще всего представляет собой совокупность переплетенных между собой битов (ориг. *bits*) — тематически связанных блоков, внутри которых может находиться сразу несколько шуток в традиционном понимании, а может не быть ни одной. Вся программу стендап-выступления можно представить, как целостную языковую игру, направленную на создание комического эффекта. В данном случае игра сочетает в себе словесную и несловесную коммуникацию.

Таким образом, следует учитывать, что данный жанр комического является креолизованным. В подобной форме текст определяется как «особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [3].

Следовательно, к сугубо литературным жанрам стендап причислить нельзя. В нём актуализируется интерактивность — живое взаимодействие с аудиторией. Это дает повод говорить о диалогичности стендапа, однако в теоретических работах отмечается, что диалогическая его составляющая представляется как иллюзия [1]. Текст стендап-монолога не может существовать сам по себе, в отрыве от исполнителя и зрителя. В стендап-монологе активно задействуются экстралингвистические факторы, и, наряду с текстуальной, существует (и доминирует) аудиовизуальная составляющая, что позволяет говорить не только о креолизованности и кросс-жанровости, но и об интермедийности стендапа. Подобная форма словесности не может существовать вне звучащего формата (в отличие от многих других аудиальных направлений, вербальный субтекст которых легко перекодируется в бумажный формат), являя собой синкретический вид искусства [2].

Исполнитель синкретического текста должен позиционироваться и восприниматься как автор, он транслирует текст принципиально свой, речь строится как бы от себя биографического. Зритель должен доверять комику, что-то знать о нем, иметь о нем какое-то сложившееся представление. Для поддержания и создания этого представления, комику необходимо чередовать комедийные эпизоды с серьезными заявлениями о себе или откровениями и личным опытом [4]. Удачно отражает этот тезис высказывание Тимура Каргинова: «Рассказывать про жизнь общества через призму своей жизни — в этом и заключается философия стендапа».

Говоря о стендапе, Броди вписывает его в парадигму фольклора и сопоставляет его с тем, как рассказывают легенды. Комик, будучи персонажем созданного им самим повествования, на сцене не просто переживает некоторый опыт или делится уже пережитым, но и рассчитывает на определенный эффект; он не просто высказывает свое мнение перед аудиторией, но обращает его к ней [4]. Предполагается, что упомянутый опыт будет воспринят как подлинный. Тем не менее, подобные исповедальные моменты чередуются с байками, комедийными вставками — вымыслом в том или ином проявлении. Комик при этом при помощи определенных приемов стремится «подтолкнуть» зрителя к нужной ему интерпретации. Таким образом проявляется риторичность стендапа.

Связь стендапа с жанром публичного выступления, вносит в его язык свойственную риторике образность и фигуры речи, такие как риторические вопросы и восклицания, повторы, изменение привычного

порядка слов, призыв, цитирование, и, кроме того, такие риторические приемы, как прямое требование внимания, ссылка на свое эмоциональное состояние, демонстрация предмета, обращение к жизненным интересам слушателей и т. д.

В стендапе задействуются традиционные фонетические, лексические, фразеологические и грамматические средства выразительности, свойственные любому художественному произведению, которые под влиянием экстралингвистических факторов приобретают комическую окраску.

Характерной является грамматическая экспликация субъекта местоимениями и/или глаголами первого лица. При этом часто вместо типичного «я» комик использует «мы», как бы отождествляя себя со зрителем. Нередко подобный прием используется, чтобы посредством комизма охарактеризовать национальную идентичность. Так, Павел Воля свое выступление в «ComedyClub» строит на тезисе «Мы — страна крайностей» [5], где сетап (завязка) каждой шутки строится на использовании личных местоимений множественного числа, создавая чувство единения с аудиторией.

Особое место среди лингвистических особенностей стендапа занимает ненормативная, в т. ч. инвективная лексика, сопровождающая жанр от самых его истоков. Сегодня ненормативная лексика в стендап-монологе прежде всего способствует созданию непринужденной атмосферы. Кроме того, подобная лексика может использоваться комиком для создания или поддержания ритма, создания фонетического комического эффекта, усиления отдельных слов, фраз или целых «битов», подчеркивания эмотивного аспекта монолога.

Приёмы языковой игры основаны на нарушении тех или иных языковых или речевых норм. При понимании игровых текстов адресату приходится прилагать некоторые усилия для обнаружения, какое из языковых или речевых правил нарушено и зачем. Такого рода «дешифровка» текста, пусть и самая простая, способна доставить адресату определённое интеллектуальное удовольствие, что соответствует развлекательной функции стендапа.

Наибольшее удовольствие приносят игровые приёмы, на основе которых возникают остроумные высказывания. Такие игровые приёмы придают тексту эстетическую ценность. Словесные остроты основаны на технике языковой игры.

«Как идут дела?» — спросил слепой хромого. «Как видите», — ответил хромой слепому.

Однако в стендап-монолог подобная шутка, выглядела бы так:

«После аварии я ослеп. Пока я лежал в больнице, я плохо осознавал, что со мной происходит. Когда открылась дверь в палату, я услышал, как кто-то удерживает эту самую дверь, будто пытаюсь что-то протаскать через нее. Я подумал, что это медсестра вновь решила поставить мне капельницу. Я испугался, что мое состояние ухудшается, а именно так я себя и чувствовал, находясь в этой чертовой больничке. Эти тюрьмы для инвалидов всегда угнетали меня. И я мрачно, но еще с надеждой спросил: «Как идут дела?» На что в ответ услышал хриплый голос моего одноногого соседа: «Ну, как видите!..»

Многократное использование местоимений «я», речевая избыточность, так называемые слова-паразиты, обилие деталей; употребление нелитературных слов, имеющих эмоциональную окраску «больничка» — всё это антураж для создания реалистичного эффекта, чтобы никто не мог усомниться в подлинности этой истории. История чаще всего необходима, как для контекстуальной основы шутки, так и для поддержания общей концепции выступления.

Одним из самых популярных тропов, используемых в стендапе является метафора, которая сама по себе может являться панчлайном (смешной частью) шутки или же выступать полем для целого пласта шуток, если речь идет о развернутой метафоре. Вот некоторые метафоричные высказывания комиков: «Квас — фреш из хлеба» [5], «Русская баня — это филиал ада на Земле» [5].

Кроме того, комический эффект может создаваться посредством синонимов и неожиданных ассоциаций. Например, “учитель математики, между прочим, — это гуру линейки и транспорта”.

Трансформация смыслового наполнения идиом, восприятие их в буквальном смысле:

«Я увидела вакансию протаптывателя тропинок... Как бы выглядело увольнение? Начальник бы сказал: «Мне кажется вы топчетесь на одном месте» [6].

В основе любой шутки стоит эффект обманутого ожидания. Так, в текстах стендапа некоторые слова подразумеваются в одном значении, но на протяжении всей шутки до момента развязки, мы понимаем, что воспринимали слово неправильно. Также может предлагаться альтернативное понимание устоявшейся нормы:

«Я хотела войти и уже открыла себе дверь, но тут передо мной резко заходят парень с девушкой, и вышла ситуация, будто я специально подошла, чтобы придержать им дверь. Ладно девушка, но ведь парень должен знать, что девушке нужно придерживать дверь. Но, с другой стороны, может быть, он так и понял: «Девушке нужно придерживать дверь. Пускай держит, не будем лишать ее маленьких радостей» [6].

Таким образом, особенностью стендапа является креолизованность текста, существующего только в аудиовизуальном формате. Характерная для жанра псевдоспонтанность и биографичность текста достигаются путём грамматических, фонетических и лексических манипуляций. Интермедиаальная сущность стендапа позволяет оценивать комический эффект стендап-выступления на нескольких уровнях: аудиальном, визуальном и вербальном. Последний функционирует, благодаря различным приёмам языковой игры: метафорам, синонимам, неологизмам, пониманию устойчивых словесных сочетаний в буквальном или ином смысле.

Список литературы

1. Lee S. On Not Writing [Video] [Электронный ресурс] // St Edmund Hall: University of Oxford, 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IrXVaytvJtQ> (access date: 18.05.2020).
2. Доманский Ю.В. Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 2(2) С. 302—312.
3. Сорокин Ю. А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. М.: Высшая школа, 1990. С. 180—186.
4. Brodie I.B. Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy [Электронный ресурс] // Ethnologies. Québec: Université Laval, 2008. Vol. 30. № 2. P. 153—180. URL: https://www.researchgate.net/publication/273035632_Stand-up_Comedy_as_a_Genre_of_Intimacy (дата обращения 20.05.2021).
5. Воля П. Мы — страна крайностей [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube. URL: <https://youtu.be/U7MinuSWOIU> (дата обращения 20.05.2021).
6. Маркова М. О работе протаптывателем тропинок [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube URL: <https://youtu.be/2epIR-fZtGY> (дата обращения 20.05.2021).

УРБАНОНИМИКА КАК РАЗДЕЛ ТОПОНИМИКИ

А.М. Липатова, студентка 2 курса, направление «Отечественная филология».

Научный руководитель:

И.М. Ганжина, к. филол. н., доцент кафедры русского языка.

Аннотация: *Статья посвящена особенностям формирования урбаномимического пространства города, степени его изученности. Рассматриваются основные понятия урбанонимии и её подсистем.*

Ключевые слова: *топонимика, топоним, урбанонимия, урбаноним, микротопоним, урбаномимическое пространство, городская топонимия, годоним.*

В состав топонимики входит урбанонимика, которая занимается изучением внутригородских наименований. Городские названия преимущественно относят к микротопонимам. Микротопоним — «собственное имя природного географического объекта, (реже) объекта, созданного человеком, имеющее узкую сферу употребления: функционирующее лишь в пределах микротерритории, Отличительными чертами и признаками микротопонимов являются: первообразность, близость к именам нарицательным, проявляющаяся в широком использовании местных географических терминов, исторически сложившаяся и развивающаяся системность.

Иногда урбаноним имеет более широкий смысл, чем микротопоним благодаря ономатамам окказионального характера, прозвищам, но в то же время они могут быть полными синонимами.

Н.В. Подольская определяет границы между урбанонимией и микротопонимией: «В урбанонимии более чем в какой-либо другой топонимической категории проявляется сознательный процесс номинации с ярко выраженной социальной тенденцией. В городе процесс номинации полностью превращен в процесс присвоения названий; он в своей основе искусственен, хотя и наблюдается тенденция к созданию новых названий по образцам старых. Микротопонимия не знает переименований — процесса, столь характерного для города» [1, с. 124].

Урбаномимическое пространство, ограниченное территориально и лингвистически, составляет совокупность урбанонимов, которая является частью ономастического пространства языка. В качестве его

особенности выступает особая связь имен, созданных людьми разных эпох и культур, т.е. культурная непрерывность.

В лингвистических исследованиях для обозначения общности урбанонимов используют многочисленные синонимические термины: «урбанонимия» — «названия основных внутригородских объектов»; «лексика города» — «существующий в употреблении жителей одного города круг номинативных единиц, связанных со спецификой городского устройства и быта»; «слова городской среды», «языковой код города», «семиотика города», «языковой ландшафт города», «урбонимия», «система урбанонимов», «топонимическая система города».

Р.В. Разумов, используя термин «система урбанонимов» как «совокупность лексико-семантических типов урбанонимов, функционирующих в одном городе», указывает на то, что эта система характеризуется «взаимосвязью лексико-семантических типов, изменением в течение времени места каждого из них в общей массе названий, появлением новых типов и исчезновением отдельных типов в связи с социально-политическими процессами, происходящими в стране и регионе» [2, с. 7].

Урбанонимическое пространство, или урбанонимия, является лингвистическим объектом изучения урбанонимики. Урбанонимия — обособленная ономастическая система, состоящая из отдельных взаимосвязанных подсистем: астионимии, то есть раздела ономастики, изучающего собственные наименования городов и их неофициальных вариантов, годонимии — науки о топонимах, обозначающих названия улиц, в том числе проспектов, бульваров, аллей, набережных и т.д., хоронимии — науки об изучении названий регионов и стран, эргонимии — науки, изучающей название предприятий или организаций, осуществляющих деятельность в различных сферах жизни общества (политической, экономической, социальной, духовной) и других, каждая из которых имеет свою номинативную специфику, способы и модели номинации, различные в разные исторические периоды. А.М. Мезенко понимает под урбанонимией «совокупность всех названий внутригородских объектов, как ныне существующих, так и использовавшихся в предшествующие эпохи». К ним она относит «названия линейных (улиц, переулков, проспектов, проездов, тупиков, линий и т.п.), территориальных (площадей, скверов, парков, рынков, районов, прудов и т.п.) и масштабных объектов (церквей, костелов, монастырей, кинотеатров, гостиниц, кафе, памятников и т.п.)» [3, с. 167]. Она также отмечает, что «урбанонимия представляет собой

набор названий очень разнородных объектов», тем не менее, «входящие в нее единицы тесно связаны между собой, переплетены и выполняют одинаковые функции, что является основой их объединения в один класс топонимов» [3, с. 167]. Изучение городской топонимии началось с работ К.С. Горбачевича «О городской топонимике», А.В. Суперанской «Наименование и переименование в городах», Н.В. Подольской «Урбанонимия центральных областей РСФСР», Е.А. Левашовой «Топонимия Москвы и Ленинграда вчера и сегодня» и др. 1996 год ознаменовался появлением разноаспектного монографического исследования М.В. Горбаневского «Русская городская топонимия», посвященного русской урбанонимии, в котором рассматриваются городские топонимы тридцати больших и малых городов Европейской части России.

Т.В. Шмелева в 1997 году на материале топонимии Красноярска занялась описанием ономастики современного сибирского города. Л.З. Подберезкина является ещё одним представителем красноярской школы и имеет устоявшуюся научную практику в изучении языка города. В своей статье «Лингвистическое градоведение» (о перспективах исследования языкового облика Красноярска) она определяет главные стороны его изучения. В рамках лингвистического градоведения автор предлагает изучать «многообразные формы языковой коммуникации (от литературного «стандарта» до маргинальных форм общения типа арго или сленга), разнообразные формы общения города (от устных до бытовых), тексты городской среды» [4, с. 78].

Одной из разновидностей городской топонимии являются годонимы. Это самый подвижный и изменяемый пласт лексики, они являются зеркалом национальной культуры, содержат большой объем информации о традициях, устоях, своеобразии менталитета и особенностях миропонимания, характеризующих то или иное языковое сообщество. Они позволяют увидеть историю городов глазами далеких предков.

Развитие лексико-семантического типа годонимов началось еще в дореволюционный период истории. Для этого времени характерно преобладание названий со значением принадлежности, в то время как названия со значением посвящения были немногочисленны.

В послереволюционную эпоху в связи с изменениями в общественной жизни перестали возникать названия со значением принадлежности, поэтому основным значением в городской топонимии стало значение посвящения. В первой половине XX века в рассматриваемых

системах создавались в основном топонимы в честь людей, известных за пределами населенных пунктов, в то время как во второй половине XX века наиболее распространены топонимы в честь людей, чья жизнь или деятельность была связана с населенным пунктом.

В 1920—1930-е годы в системах внутригородских названий преобладали топонимы в честь представителей всех профессиональных групп: политиков, писателей и поэтов, деятелей искусства, деятелей науки, военных.

В 1940—1990-е годы происходит сокращение числа используемых профессиональных групп, в результате основными становятся группы названий в честь военных и политиков. Принципы семантической и семиотической классификации топонимов представлены в работе Т.В. Шмелёвой «Современная топонимия: семантика и семиотика» [5, с. 127]. В целом современная система топонимов, по утверждению Т.В. Шмелёвой, семиотична. Семиотичные имена делятся на две группы:

1. Имеющие в основе демонстративный принцип, в задачу которого входит предъявление круга ценимых обществом понятий, символов, реалий. Например, в Твери это площадь Мира, площадь Славы, площадь Победы и др.
2. Имеющие в основе меморативный принцип, который «прикрепляет» к улице имя лица или события, чем совершает акт его увековечения. Например, тверские улицы в честь Героев СССР и Великой Отечественной войны (улица Михаила Агибалова, улица Маршала Будённого, улица Паши Савельевой, Лидии Базановой и др.)

По семантике топонимы делятся на ориентирующие и характеризующие. Ориентирующие можно разделить на внутренние и внешние. Внутренне ориентирующие топонимы выбирают в качестве объекта ориентации здание, или сооружение, или какой-либо природный объект. Например, улицы Заводская, Полевая, Школьная, Береговая и др. Внешне ориентирующие топонимы в настоящее время не выполняют ориентирующую функцию и присваиваются произвольно. Например, улица Ленинградская, Московская, Псковская и др.

К характеризующим топонимам относятся названия улиц, в семантике которых присутствует элемент, описывающий внешний облик улицы. Например, Тихий, Лесной переулки, улица Новая, улица Песчаная, улица Сосновая, улица Цветная. Следующий тип характеризует жителей улицы по роду их деятельности и отражает специфику профессии жителей. Например, улицы Гвардейская, Ремесленная,

Индустриальная, Кузнечная, Строителей, Труда, Нефтянников. Также к группе характеризующих названий относят номинации, имеющие определенную степень соотношения или сравнения с другими улицами. Например, улица Восточная, улица Западная, улица Пограничная, улица Северная, улица Южная.

Таким образом, урбанонимия города состоит из образов реально-го пространства, существующих в сознании горожан, и выступает как конфигурация ориентиров. Каждая из подсистем урбанонимии представляет собой части, являющиеся урбанонимами по их родовой специфике, которые отличаются друг от друга качественными и количественными параметрами. Кроме того, существует так называемая неофициальная урбанонимия, которая функционирует в разговорно-бытовой сфере горожан и является наиболее индивидуальной, так как отражает их фоновые знания.

Список литературы:

1. Подольская Н.В. Урбанонимия центральных областей РСФСР / Н.В. Подольская //Топонимия Центральной России. М., 1974.
2. Разумов Р.В. Система урбанонимов русского провинциального города конца XVIII–XX вв. (на примере Костромы, Рыбинска и Ярославля): Дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2003.
3. Мезенко А.М. Урбанонимия Белоруссии / А.М. Мезенко. Минск: Университетское, 1991.
4. Подберезкина Л.З. Лингвистическое градоведение (о перспективах исследования языкового облика Красноярска) / Л.З. Подберезкина // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения: научно-методич. бюл. / Краснояр. гос. ун-т; под ред. А.П. Сковородникова. Вып. 6. Красноярск–Ачинск, 1998.
5. Шмелёва Т.В. Современная топонимия: семантика и семиотика. М., 1987.

КУЛЬТУРНЫЕ КОННОТАЦИИ ТОПОНИМА «СИБИРЬ» В НАЦИОНАЛЬНОМ КОРПУСЕ РУССКОГО ЯЗЫКА

*Д.И. Никонов, студент 3-го курса,
направление «Фундаментальная и
прикладная лингвистика»
Научный руководитель:.*

*Е.П. Максимова, к. филол. н., доц.
кафедры фундаментальной и при-
кладной лингвистики.*

Аннотация: В статье предложено исследование функционирования лексемы «Сибирь» на материале современных письменных текстов 21 века, представленных в основном корпусе Национального корпуса русского языка, с последующим выявлением коннотативных компонентов значения данного слова. Предметом исследования является изучение коннотаций слова «Сибирь». Материалом исследования послужили контексты употребления данного слова, которые в совокупности создают динамическую картину. Исследование позволяет установить изменения в коннотативной составляющей содержания данной лексемы.

Ключевые слова: Сибирь, НКРЯ, когнитивная лингвистика, концепт-анализ, корпусные исследования.

Существует множество мнений относительно происхождения топонима «Сибирь». В этимологическом словаре М. Фасмера приведено более 7 версий, по которым лексема может восходить к татарскому, монгольскому, якутскому или гуннскому языкам [1]. Неакадемические источники утверждают, что, возможно, он является искаженным тюркским словом «*сибэр*» или «*чибэр*», которое в переводе означает «красивый».

На данный момент филологи склоняются к доказательному утверждению о концептуализации данного топонима. Так, А.М. Литовкина считает, что «начало XVII века — период появления и первичного формирования концепта «Сибирь», и основными структурными составляющими лингвокультурного концепта «Сибирь» являются понятийный, образно-метафорический и ценностный компоненты» [2, с 68]. С.В. Волошина рассмотрела с позиции теории речевых жанров и лингвокультурной концептологии репрезентации концепта «Сибирь» в автобиографических рассказах томских крестьян и установила большую представленность топонимического, географического, природно-климатического, исторического (административно-политического), этнокультурного, психологического компонентов [3, с 31]. Эти и другие наблюдения ученых свидетельствуют о наличии выраженных культурных коннотаций концепта.

Культурные коннотации, как известно, представляют интерпретацию «денотативного или образно-мотивированного аспектов значения языкового знака в категориях культуры, предполагающая выявление связи образа со стереотипами, символами, эталонами, мифологемами и другими знаками национальной и общечеловеческой культуры» [4, с 146]. Р.Р. Бавдинев дополняет эту дефиницию, полагая, что культурная коннотация представляет собой «отпечаток исторической, этнической памяти в системе языка, то есть в её самой динамичной и уникальной системе — лексике», она «может отражаться вербально в виде своеобразных концептов, стереотипов, эталонов, символов, фреймов, мифологем и др. знаков национальной и общечеловеческой культуры, освоенной народом — носителем языка» [5, с 178].

Таким образом, актуальность настоящей работы обусловлена необходимостью исследования концептуально заряженных лексем в лингвокультурологическом аспекте с целью выявления культурного фона, стоящего за единицами языка. Целью исследования является установление количественных и качественных характеристик вхождения топонима «Сибирь» в основной корпус НКРЯ. Для ее достижения были поставлены задачи: 1. рассмотреть содержание терминов «культурные коннотации» и «концепт»; 2. изучить историю изучения топонима «Сибирь»; 3. провести сплошную выборку контекстов вхождений лексемы «Сибирь» в НКРЯ [6] начиная с 2000 г.; 4. произвести квантитативный (количественный) анализ вхождений выбранного корпуса; 5. провести его квалитативный (ценностно-смысловой) анализ.

На рисунке 1 представлен график, на котором как раз отображается число вхождений по годам.

На основании диаграммы можно сделать вывод о снижении количества вхождений лексемы в корпус русского языка: за 10 лет их число уменьшилось с 240 в 2003 г. до 34 в 2013 г. Можно предположить, что этот факт связан с общими социокультурными тенденциями, с нарастающей в историческом процессе глобализацией и угасающими в XXI веке регионалистскими настроениями, в результате которых Сибирь все реже выступает как синоним отдельного от России (Руси), чужеродного доминирующей национальной культуре пространства.

В то же время квалитативный анализ показывает сохранение ядерного компонента концепта «Сибирь», образованного синонимическим рядом «ссылка», «каторга», «расстрел», «раскулачивание». Приведем примеры таких контекстов: *«Дедушку выслали в Сибирь, имущество и дом конфисковали. [Людмила Гурченко. Аплодисменты]», «разделить*

СЛОВО

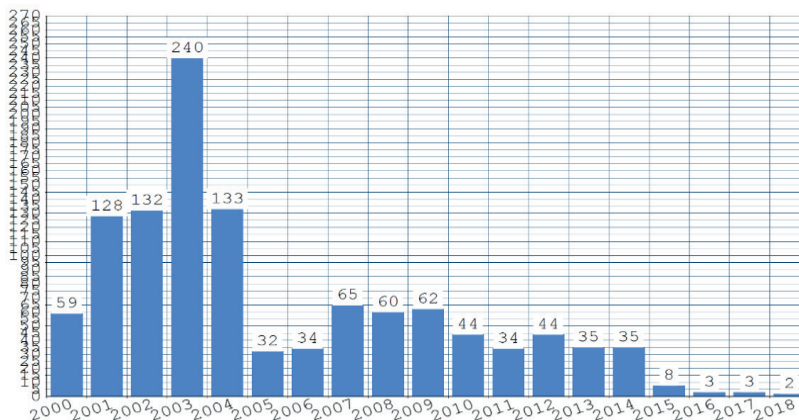


Рис. 1. Число вхождений лексемы «Сибирь» по годам

тяготы каторги ехали одна за другой жены этих несчастных. [Михаил Шишкин. *Всех ожидает одна ночь (1993—2003)*], «отец нашего разведчика наверняка был раскулачен и сослан в Сибирь или даже расстрелян. [Виктор Левашов. *Заговор патриота (2000)*], «тысячи зажиточных крестьян были репрессированы и высланы в Сибирь. [коллективный. *Форум: Хенде Хох, Гитлер Капут (2008—2009)*].

Вторым актуальным компонентом концепта «Сибирь» является топонимический: лексема употребляется в контексте сопоставления или противопоставления с другими географическими названиями, обозначениями стран, регионов, как правило, для выражения таких характеристик, как-то: суровый климат, отдаленность от центра, отграниченность. В большинстве таких вхождений прослеживается прием контраста, актуализирующий упомянутые культурные коннотации. Таким образом, топонимический, географический, природно-климатический компоненты в своей совокупности находятся в структуре концепта в околядерном положении. Например: «заталкивал куда-то в Сибирь, в Азию, хотел отгородиться. [Владимир Шаров. *Воскрешение Лазаря (1997-2002)*], «Они ездили к тёплым морям или заснеженным горным вершинам, в стройотряды и экспедиции в Сибирь или Казахстан [Алексей Варламов. *Купавна // «Новый Мир», 2000*], «превратить Сибирь в новую Вандею [Александр Архангельский. *Александр I (2000)*], «Обычно в Сибирь ездит. Там, конечно, не Аргентина, но...

Вот в прошлом году подарили «Форд». [Ольга Некрасова. *Платит последний (2000)*].

Третья тенденция в выражении культурных коннотаций концепта «Сибирь» в НКРЯ связана с историческими контекстами. Сибирь связывается с тремя основными стереотипными сюжетами из истории России: декабристы и их жены, фигура старца Федора Кузьмича, соотносимая с российским императором Александром I, и развитие производственных и промышленных мощностей в индустриальную эпоху. Приведем соответствующие примеры: *«участникам заговора двадцать пятого года, разделить тяготы каторги ехали одна за другой жены этих несчастных.* [Михаил Шишкин. *Всех ожидает одна ночь (1993-2003)*]; *«Через Тверь, Ярославль, Кострому, Вятку, Екатеринбург, в ту часть России, куда не ступала нога русского царя и куда только что сослан старец Феодор Козьмич, — в Сибирь...* [Александр Архангельский. *Александр I (2000)*]; *«буду работать на военном заводе...* [Александр Терехов. *Каменный мост (1997-2008)*]; *«закончил диссертацию об уникальном опыте организации перемещения производственных мощностей в Поволжье и Сибирь в 1941 году* [Александр Терехов. *Каменный мост (1997—2008)*].

Наконец, среди культурных коннотаций концепта находятся единичные авторские метафорические, художественные контексты, большинство из которых связаны с положительным осмыслением тех же компонентов, которые входят в ядро и упомянуты ранее, то есть особым географическим, политическим, материальным положением региона на фоне страны и национальной культуры, в целом: *«Сибирь отделить планируете? Сепаратисты! Кто-кто?* [А.Н. Котюсов. *Идет беда // «Волга», 2015*]; *«Сибирь за несколько десятилетий стала богатейшей провинцией России.* [Д. И. Саврасов. *Толстой и Столыпин (2003—2008)*]; *«Сибирь — это не та Сибирь, которая за Уралом.* [Д.И. Саврасов. *Из тумана далёкого прошлого (2003—2008)*].

Таким образом, в результате проведенного исследования вхождений топонима «Сибирь» и его производных на материале текстов Национального корпуса русского языка в XXI в. можно сделать следующие выводы:

- совокупность вхождений обнаруживает тенденцию к концептуализации за счет ядерных коннотаций, компонентов;
- количество включений в корпус за два десятилетия снизилось в среднем в 10 раз; что, однако, скорее поспособствовало процес-

су концептуализации топонима за счет проявления основных культурных коннотаций;

- в большей степени эксплицируются топонимический, географический, природно-климатический, исторический (административно-политический), этнокультурный компоненты концепта «Сибирь»;
- в ценностно-смысловом и образном отношении центральными являются представления о Сибири как о месте ссылки и каторги; отдаленном и отграниченном от страны пространстве с суровым климатом; с развитой промышленностью; связанном со значимыми событиями в истории.

Список литературы

1. Сибирь // Этимологический словарь русского языка Макса Фасмера [сайт] URL: <https://gufo.me/dict/vasmer>. Режим доступа: свободный. (Дата обращения 01.04.2021).
2. Литовкина А.М. Концепт «Сибирь» и его эволюция в русской языковой картине мира: от «Сибирских летописей» до публицистики В.Г. Распутина. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
3. Волошина С.В. Репрезентация концепта «Сибирь» в автобиографических рассказах томских крестьян // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2017. № 47. С. 28—38.
4. Телия В.Н., Опарина Е.О. Культурная коннотация как способ воплощения культуры в языковой знак // Вестник культурологии. № 1. 2011. С. 145—148.
5. Бавдинев Р.Р. Культурная коннотация и паремические единицы / Р.Р. Бавдинев. // Вестник КазНУ. Серия филологическая. 2005 №8. С. 177—180.
6. Национальный корпус русского языка (НКРЯ) [сайт]. URL: <https://ruscorpora.ru/>. Режим доступа: свободный. (Дата обращения 01.04.2021).

ПРЕФИКСОИД *ГАСТРО*- В ОГРАНИЧЕННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ (МЕДИЦИНСКОЙ) И ОБЩЕУПОТРЕБИТЕЛЬНОЙ ЛЕКСИКЕ

*А.А. Соколовская, студентка 2
курса магистратуры, программа*

подготовки «Преподавание
русского как иностранного».

Научный руководитель:

В.В. Волков, д. филол. н., проф. ка-
федры русского языка.

Аннотация. В статье рассматривается префиксоид *гастро-*, его внутренняя форма. Затрагивается вопрос о лексическом значении производных форманта *гастро-*. Отмечается многозначность производного слова.

Ключевые слова: префиксоид, формант, производные, лексика, интернационализм, аббревиация, полисеманτικότητα.

В русском языке существует большое количество префиксоидов, используемых в медицинской терминологии. Например, *кардио-*, *дермо-* и т.д. Об этимологии медицинских терминов А.Н. Агафонов писал: «Свод медицинской терминологии в русском языке представлен тремя разнородными по своему происхождению пластами... общиндоевропейский и старославянский, латинский и древнегреческий, а также пласт неологизмов и иностранных заимствований» [1, с. 97].

Этимология медицинских терминов тесно связана с латинским языком, но не стоит забывать, что латынь включает в себя заимствования из греческого языка. Так, например, в своем пособии А.В. Гарник описывал распространение греческого языка в Римской империи: «Сначала греческое влияние распространилось в высших кругах римского общества. Со второй половины III в. до н.э. греческий язык был уже достаточно широко распространен в Риме» [3].

Префиксоид *гастро-* восходит к греческому *γαστήρ* 'желудок'. Некоторые полагают, что формант *гастро-* произошёл от формы родительного падежа греческого слова *γαστήρ* — *γαστρός*. Другие считают, что производные слова состоят из терминоэлемента *гастр-* и соединительной гласной *-о-* (гастр-о-скопия).

Соединительные гласные *-о-*, *-е-*, являются одним из видов интерфиксов. Интерфикс — «часть слова, соединяющая корни или корень с суффиксом» [4]. Соединительные гласные располагаются в сложном слове между производящими основами. Если первая основа сложного корня заканчивается на твёрдую согласную, то используется соединительная гласная *-о-*, если на мягкую, то *-е-*.

Формант гастро- — это производящая основа или это сочетание основы *гастр-* и соединительной гласной *-о-*?

Чтобы ответить на данный вопрос, необходимо изучить природу образования производных слов данного форманта.

Были проанализированы 2 медицинских словаря.

В БАРМС под редакцией Г.Н. Акжигитова и Р.Г. Акжигитова было найдено 34 производных с формантом *гастро-* (*гастрокамера, гастроскопия, гастропластика, гастрология* и т.д.) и 4 производных с формантом *гастр-* (*гастралгия, гастрэктомия, гастрэктазия, гастриксин*) [2].

В толковом словаре медицинских терминов под редакцией А.В.Криничанского и Л.А. Богдановой было найдено 5 производных с формантом *гастро-* (*гастроптоз, гастроскопия, гастрэктазия, гастронтерит, гастронтерология*) и 1 с формантом *гастр-* (*гастралгия*) [5].

Из этого можно сделать вывод, что словоэлемент *гастро-* может являться сочетанием основы *гастр-* и соединительной гласной *-о-*.

Также в словарях были найдены сложные производные слова, состоящие из 3 производящих основ (**гастродиафаноскопия** — *гастро* (< гр. *γαστήρ* 'желудок'), *диафон* (< гр. *diaphanus* — 'просвечивающий'), *скопия* (< гр. *σκοπεο* 'смотрю'); **гастродуоденоанастомоз** — *гастро* (< гр. *γαστήρ* 'желудок'), *дуодено* (< гр. лат. *duodēnum* 'двенадцатиперстная кишка'), *анастомоз* (< гр. *ἀναστόμισις* 'отверстие')).

Существуют производные, например, *гастроном, гастрономия, гастротур, гастротуризм*, входящие в состав свободной, общеупотребительной лексики.

Слово *гастроном*, состоит из двух основ восходящих к древнегреческим *γαστήρ* — *желудок* и *νόμος* — *закон, обычай*. Данное производное было заимствовано в русский язык из французского (*gastronome*). Гастроном является неоклассическим сложным словом, то есть словом, состоящим из основ древнегреческого или латинского происхождения.

Но, в отличие от «демократии», являющейся калькой из древнегреческого языка (*δημοκρατία* — «*власть народа*»), гастроном становится сложным словом только во французском языке.

Данная лексема функционирует в нескольких языках, поэтому она является интернационализмом (слово, появившееся в одном языке и практически одновременно распространившееся в других иностранных языках).

Слово *гастроном* и его аналоги в других языках

Русский яз.	Немецкий яз.	Французский яз.	Итальянский яз.
Гастроном	gastronome	gastronome	gastronomo

Стоит отметить, что производное *гастроном* полисемантично. Оно имеет значения:

- гурман, любитель вкусной еды;
- название продуктового магазина.

Проанализировав морфемно-орфографический словарь [7] и словообразовательный словарь [6] А.Н. Тихонова, мы пришли к выводу, что формант «гастроном» можно рассматривать в диахроническом аспекте, как единую основу.

В свою очередь, производные *гастротур* и *гастротуризм* являются аббревиатурами, состоящими из сокращенных и полных основ (*гастротур* — *гастрономический тур*, *гастротуризм* — *гастрономический туризм*).

Из вышесказанного можно сделать вывод, что производные слова с формантом *гастро-* относятся и к профессиональной лексике, и к общеупотребительной, а сам словоэлемент *гастро-* может быть:

- сочетанием основы *гастр-* и соединительной гласной -о- (*гастроскопия*, *гастроэнтеролог*);
- частью основы (*гастроном*);
- частью аббревиации (*гастротур*).

Список литературы

1. Агафонов А.Н. Этимология и семантика некоторых медицинских терминов // Вестник Смоленской государственной медицинской академии. 2015. Т. 14. № 3. С. 98—102.
2. Акжигитов Г. Н., Акжигитов Р. Г. Большой англо-русский медицинский словарь. М.: Изд-е Акжигитова Р. Г. 2005. С. 484—485.
3. Гарник А.В. Греческое лексическое заимствование в латинском языке : Учеб. материалы. Минск.: Белорусский гос. ун-т, 2015. 14 с.
4. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010.

5. Криничанский А.В., Богданова Л.А. Толковый словарь медицинских терминов. Сочи.: Сонет, 1992. 11 с.
6. Тихонов А.Н. Новый словообразовательный словарь. М.: АСТ, 2014.
7. Тихонов А.Н. Морфемно-орфографический словарь. М.: АСТ: Астрель, 2002.

КОННОТАТИВНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ФЕМИНИТИВОВ: НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА

*В.Е. Стрелец, студент 3 курса,
направление «Фундаментальная и
прикладная лингвистика».*

Научный руководитель:

*Е.П. Максимова, к. филол. н., до-
цент кафедры фундаментальной и
прикладной лингвистики.*

***Аннотация:** В статье рассматривается проблема языковой асимметрии, возникновение коннотаций по отношению к женскому в языке, а также их трансформация с течением времени под влиянием социального и исторического контекста.*

***Ключевые слова:** феминитивы, гендерная лингвистика, коннотации, лексическая семантика, мужское, женское, коммуникация.*

Вместе с развитием социума эволюционирует и язык, так, во второй половине XX века, возникло новое лингвистическое направление — гендерная лингвистика. Становление данного направления связывают с формированием нового представления о философии науки. Данное влияние в первую очередь обусловлено внедрением идей постмодернизма: постструктурализм, деконструктивизм и некоторые из течений феминизма. С точки зрения теории, данные направления предлагали, на тот момент новый взгляд на сложившуюся систему знаний о мире и языке.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью понимания специфики функционирования мужского и женского в языке, с точки зрения того «...что важны не биологические или фи-

зические различия между мужчинами и женщинами, а то культурное и социальное значение, которое придает общество этим различиям» [1, с. 25], что является одной из важнейших общественно значимых характеристик человека, во многом определяющих его социальные, культурные и когнитивные установки.

Основной задачей нашего исследования является выявление специфики восприятия женского в языке. Для этого мы выбрали несколько лексем, используемых для обозначения профессий и видов деятельности женского рода, альтернативных номинациям мужского рода — феминитивов, и проследили их функционирование в текстах с целью выявления коннотаций. Возникновение коннотаций обусловлено тем фактом, что мужской род признаётся большинством носителей русского языка нейтральным. А поскольку такие лексемы принимаются носителями языка за некоторую нейтральную норму, то всё, что отклоняется от этой нормы уже не считается носителями столь же нейтральным, как следствие, возникают дополнительные оценочные значения. Ю.Д. Апресян определяет коннотации как: «несущественные, но устойчивые признаки выражаемого лексемой понятия, которые воплощают принятую в данном языковом коллективе оценку соответствующего предмета или факта действительности. Они не входят непосредственно в лексическое значение и не являются следствиями или выводами из него» [2, с. 159].

Процесс приобретения коннотативного значения можно проследить на материале текстов, собранных в Корпусе. Ввиду большого количества текстов, датируемых разными периодами нашей истории, мы можем проследить то, как изменялись контексты, в которых употребляется та или иная лексема. Поскольку основной корпус включает в себя тексты различных жанров, то в нашем случае он является наиболее репрезентативным ввиду своей сбалансированности.

Для наглядности возьмём такой, уже закрепившийся в русском языке, феминитив как *«поэтесса»* и рассмотрим контексты, в которых он встречается.

1. Владимир Маканин, «Отдушина» (1977): *«...Алевтина Нестерова, поэтесса и привлекательная женщина, живёт одна, живёт собственной жизнью и в собственной квартире, и надо ли говорить, что она счастлива...»*;

2. Владимир Маканин, «Отдушина» (1977): *«...сидеть с туповатым типом нос к носу и ждать, пока туповатая поэтесса, оценит кто из вас лучше, — о господи!»*;

3. Мария Нестеренко, «Никогда женщина-автор не может ни любить, ни быть женою и матерью». Русские женщины в литературной борьбе (2016): *«Если в 1810—1820-х поэтесса, писавшая не о «женском», выглядела исключением, то в 1830-е эти темы отходят на второй план.»*;

4. М.Е. Окунь, «Чернеет дорога...» (2014): *«А главное, каким-то непостижимым образом «познала таинства любви», как пишет каждая вторая дилетантствующая поэтесса.»*

Следует обратить внимание, что все контексты тематически связаны с прошлым или позапрошлым веком, что делает их весьма показательными. Как видно, коннотациями к лексеме поэтесса служат такие качества как: внешняя привлекательность (не обязательно), отстранённость, глупость, непрофессионализм, но при этом счастье, стремление к знаниям и даже некоторая власть над своей судьбой, а также желание выделиться. При этом данные качества не являются взаимоисключающими. С точки зрения оценки деятельности можно выделить следующие коннотации: наивность, заурядность, неактуальность творчества для мужской аудитории, поверхностность восприятия. Данные контексты позволяют составить представление об отношении общества к субъекту номинации и деятельности им осуществляемой. Данная оценка является скорее негативной и указывает на некоторое неприятие подобной деятельности.

Что касается положительных коннотаций, которых со временем стало больше, то для этого необходимо рассмотреть более современные контексты.

5. Е.В. Сафронова, «Союз Евтерпы и Харона. Ольга Дернова. Человек. — Борис Кутенков. Неразрешённые вещи» 2015: *«Скажем, светлой картинкой поэтесса воспринимает (а вместе с ней и читатели) ежегодное чудо — наступление весны.»*;

6. Н.Б. Черных, «По периметру антисада» (2014): *«Зульфия Алькаева — поэтесса тонкая, умная, прихотливая. Такие стихи хочется назвать «филологическими»;*

7. Елена Тюгаева, «Ворота в мир» (2011): *«Если иногда и выловивши в потоке жизни нестандартную особь, то непременно окажется, что она лечилась в психушке, или состоит в какой-нибудь неформальной группировке, или родила без мужа, или художница-поэтесса.»*;

8. Н.Б. Черных, «Слушая голоса на воде» (2010): *«Поэтесса повторяет движения своего адресата, но о сказанных им словах можно*

лишь догадываться по её ответным репликам, всегда оставляющим ощущение недосказанности.»

В более современных контекстах всё ещё присутствует негативный оценочный компонент, но вместе с тем сохраняется компонент отстранённости, который был присущ данной лексеме ещё в прошлом веке, однако это уже не та апатичная отстранённость. Данный компонент является следствием незаурядности, присущей женщинам данного рода деятельности, имеющих особый, творческий склад ума. Вместе с этим подчёркивается, что у людей с подобным складом натуры, в жизни всё складывается не наилучшим образом, что отмечалось и до этого. Компонент «глупость» сменился на более мягкий — «наивность». Добавились такие компоненты как: загадочность, тонкий склад натуры, творческий потенциал, в некоторых случаях ум. Всё это хоть и не свидетельствует о полной смене оценки с умеренно отрицательной на нейтральную, однако мы видим, что со временем оценка данного рода деятельности сместилась в сторону нейтральной.

Другим показательным примером является лексема *«секретарша»*.

1. Эмма Герштейн, «Анна Ахматова и Лев Гумилев» (1994—2002): *«...если никакая девица-секретарша, мечтающая о свидании, не затеряет его.»*;

2. Евгений Попов, «Отчего деньги не водятся» (1970-2000): *«А там секретарша Нинка на меня бросается, что дескать, куда это я лезу...»*;

3. Ольга Славникова, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (1995—1999): *«Секретарша Верочка, в новомодной стрижке и укладке, залакированной до воздушной ломкости пирожного безе, строила перед зеркалом планы...»*.

В прошлом веке для данной лексемы были характерны такие коннотации как: некоторое пренебрежение к посетителям, преданность руководителю, но вместе с тем стремление манипулировать им, определённое внимание к собственному внешнему виду, внешняя привлекательность, хоть и не всегда, небольшой возраст. Данные коннотации изначально не заложены в лексическое значение, а возникли в процессе жизни данного слова и относятся к позднему периоду существования СССР. Современные же контексты являются более нейтральными, однако привносят некоторые новые оценочные компоненты.

Коллективный автор, «Форум: рецензии на фильм «Службный роман»», (2006—2010): *«...ей помогает преданная секретарша Верочка...»*;

Дмитрий Шляпентох, «Конец Истории: благословенный Иов» (2013): «— *Это их дело — отпаривала секретарша, с равнодушно-усталым видом отвернувшись от меня и приступив к своей основной работе — шлифованию ногтей.*»;

Светлана Алексиевич, «Время second-hand» (2013): «*Ему нужна была секретарша, но он хотел найти не модель с ногами от шеи, а надёжного человека.*».

Мы можем видеть, что компонент приближённости к руководителю преобладает, однако отмеченное выше желание манипулировать переросло в ненадёжность, сохранилось пренебрежительное отношение к посетителям, а также внимание к собственному внешнему виду и внешняя привлекательность. Всё это свидетельствует об эволюции коннотативного значимой роли социального фактора в данном процессе.

Таким образом, мы можем наблюдать, что компонент «женскости» в семантике слова способствует формированию коннотаций. Эти коннотации являются социально обусловленными и в той или иной форме характеризуют сознание языкового коллектива на определённом этапе его развития. Следует добавить, что для одного и того же слова у мужчин и женщин возникают разные коннотации. Важную роль в этом играют возраст, социальный статус, уровень образования и ещё множество факторов. Возникновение данных коннотаций может быть обусловлено ещё предметно-ситуационным аспектом: знанием человека о наиболее типичных сценариях взаимодействия с представительницами данной профессии или рода деятельности, возникшим в процессе познания мира. Со временем некоторые аспекты сценария могут изменяться или же наоборот укрепляться. Данное явление ведёт к формированию определённых гендерных стереотипов, которые могут задавать определённый тип поведения в рамках занимаемой человеком роли.

Список литературы

1. Апресян Ю.Д. Коннотация как часть прагматики слова // Избранные труды. Том II. Интегральное описание и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 757 с.
2. Гендер и язык. Московский гос. лингвистический ун-т; Лаборатория гендерных исследований. М.: Языки славянской культуры, 2005–624 с.
3. Национальный корпус русского языка [Интернет-ресурс]. URL: www.ruscorpora.ru (дата обращения 28.04.2021).

**РУССКИЕ ФАМИЛИИ, СВЯЗАННЫЕ
С ВНЕШНИМИ ПРИЗНАКАМИ ЧЕЛОВЕКА**

*Е.Д. Шмелёва, студентка 2 курса,
направление «Филология».*

Научный руководитель:

*И.М. Ганжина, к. филол. н., доцент
кафедры русского языка.*

Аннотация: В статье рассмотрен семантический анализ и лексикографическое описание фамилий, восходящих к прозвищам по внешнему виду. Актуальность темы обусловлена наличием в фамилиях историко-культурной информации о жизни, быте и нравах народа.

Ключевые слова: ономастика, фамилия, семейное имя, прозвище, христианское имя, нехристианское имя, говоры, диалектная лексика, архаизм.

В условиях жизни в социуме мы постоянно сталкиваемся с собственными именами, изучением которых занимается наука ономастика. В основу термина легло греческое слово, означающее «искусство давать имена» [1: с. 7]. Среди имен собственных нас особенно интересуют фамилии.

Само слово фамилия — нерусское. Оно распространилось по всей Европе в значении ‘семья’, но чисто русское значение слова — ‘семейное имя’ (передающееся от старшего поколения к младшему). Примерно в XIX веке слово фамилия в русском языке получило свое основное значение: ‘наследуемое семейное именование, прибавляемое к личному имени’ [2: с. 911].

На Руси возникновение фамилий началось на два столетия позднее, чем в Европе, где они использовались уже в XIII—XIV веках. Это было связано с технологической, экономической и политической отсталостью.

Разные ученые не раз пытались классифицировать русские фамилии по значению основы, и нет какой-то единой классификации. Фамилии образовывались от личных имен, христианских и нехристианских, и разных их форм; от именовании по занятиям; от прозвищ; от названия места жительства или населенного пункта, откуда человек прибыл и т.д. Однако наиболее распространенная группа фамилий — те, что вос-

ходят к прозвищам, дававшимся по самым разным признакам, особенно часто — по чертам характера и внешности.

Если говорить о фамилиях, восходящих к прозвищам по внешним признакам, причиной их присвоения мог стать любой бросающийся в глаза окружающим внешний признак: телосложение, рост, цвет волос, глаз и т.д.

В общей фамильной системе такие именованья занимают важное место. В Шаховском телефонном справочнике [3] они составляют 138 из 997 наименований, исключая повторения, то есть около 14%. В основу данной категории прозвищ чаще всего ложились признаки, связанные с телосложением и ростом: 62 из 138, то есть около 45%. Например, фамилия **Буторин** происходит от прозвища *Бутора*. *Бутро* ‘толстое брюхо, пузо’; *Бутря* ‘пузан’ [Даль 1: 148]. Сюда же отнесем и фамилию **Перов**, что восходит к прозвищу от нарицательного перо, которое, помимо птичьего «покрова», канцелярской принадлежности и способности к письму, в качестве прозвища обозначает также толстую женщину [СРНГ 26: 288].

В противовес предыдущим можно привести фамилию **Сизый**, восходящую к прозвищу от одноименного прилагательного ‘худой, сухощавый’; а также ‘бледный (о цвете лица), с бледным лицом (о человеке)’ [СРНГ 37: 298], а также образованную от прозвища от нарицательного *ослоп* ‘жердяй, неуклюжий и рослый невежа’ фамилию **Ослопов**; кроме того, фамилия содержит и указания на умственные способности: ‘глупый человек, болван, осёл, повеса’ [ССРФ: 348]. А фамилия **Кротов** берет начало из отчества от прозвища из нарицательного *крот* — небольшое животное. Возможно, прозвище возникло на основе одного из переносных значений слова: в говорах *крот* — ‘человек маленького роста’ [ССРФ: 258].

Как видим, многие прозвания характеризовали телосложение, так как это то, что бросается в глаза моментально, даже издалека (в нашем материале это почти половина фамилий).

Еще 50 фамилий (36%) восходят к прозвищам, буквально связанным с головой: прической, особенностями лица (черт, кожи и растительности). Так, в основе фамилии **Бобров** лежит прозвище *Бобр* — так могли прозвать человека за чёрный цвет волос [ССРФ: 68]. А фамилия **Мохов** восходит к прозвищному именованию, связанному со мхом: в говорах, помимо растения, это слово могло значить растительность на лице или морщины. Так могли назвать человека с характерной кожей или густой, длинной бородой [СРНГ 18: 309]. От прозвища или некре-

стильного имени *Вихарь*, произошедшего от слова вихор, что, согласно Далю, значит ‘завиток, место на голове у человека, на лбу у быка, где волосы или шерсть от природы образуют пучинку, круговорот; завитой, зачесанный кверху клочок волос на лбу’ [Даль 1: 212] могла быть образована фамилия *Вихарев*. Так могли назвать человека с характерной прической. Фамилия *Шлык* восходит к прозвищу *Шлык*. В древнерусском языке и в говорах это — различные виды головных уборов: шапка, колпак, чепец, кокошник. В новгородских говорах *шлык* — ‘большая голова’ [ССРФ: 572]. Обладатель данного прозвища мог иметь как любовь к головным уборам, так и большую голову.

Говоря о лице и отражающих его особенности именовании, отметим: фамилия *Морщинин* восходит к прозвищу от нарицательного морщина ‘складочка, сборка, сгиб ткани, кожи’ [Даль 2: 356]. Соответственно, такое именование мог получить человек с характерной внешней особенностью — морщинистой кожей. А фамилия *Грибков*, вероятно, восходит к слову *грибок*, образовавшему соответствующее прозвище. Этим словом в русских говорах называются губы, а глагол *грибаниться* означает ‘хмуриться’, ‘дуть губы’ [СРНГ 7: 142]. Поэтому обладателя этого прозвища могли отличать заметные, полные губы или неразговорчивость. Таких именовании немного меньше, так как для выводов об этих аспектах внешности нужно разглядеть человека, обратить большее внимание.

Стоит отметить, что в основе многих исходных прозвищ лежат слова, утраченные современным языком. Например, фамилия *Баганов* восходит к прозвищу *Баган*. В говорах *баган* ‘жердь, шест’, ‘прозвище высокого худощавого человека’ [ССРФ: 40]. Вероятно, так могли назвать человека высокого роста или худого. А основой фамилии *Взоров* послужило мирское имя *Взор*. На Руси существовало однокоренное слово *невзора* со значением ‘невзрачный, неказистый человек’ [СРНГ 20: 341]. Соответственно *Взором* могли назвать миловидного ребенка. Также фамилия *Дзюбенко* восходит к прозвищу от слова *дзюб* в значении ‘клюв у большой птицы’ или же *дзюба* ‘рябой, со следами оспы на лице’ [СРНГ 8: 46]. Можно предположить, что *Дзюбом* именовали человека с «орлиным» носом, а *Дзюбой* — с соответствующими особенностями кожи. Фамилия *Жамочкин* может восходить к прозвищу от нарицательного жамочка — уменьш.-ласк. к слову жамок, что значит ‘пряник, печенье, круглая пышка’ [СРНГ 9: 70]. Вероятно, так могли назвать невысокого, но крупного, упитанного человека приятной наружности или любившего подобные кушанья. Фамилия *Моденов* же

могла появиться от слова модельный, в некоторых диалектах приобретшего звучание моденый. *Моденом* именовали болезненного, хилого, худощавого человека [СРНГ 18: 196].

Итак, фамилии можно совершенно резонно рассматривать как памятники культурной жизни, засвидетельствовавшие определенные временные отрезки, периоды, явления и сохранившие в себе архаические детали языка. Изучение данных антропонимических единиц дает материал для понимания сословной структуры, быта и нравов, ценностных ориентиров государства и народа.

Список литературы

1. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978. 200 с.
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1992. 988 с.
3. Телефонный справочник по Шаховской и Шаховскому району. Шаховская, 1999.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.-М.: Тип. М.О. Вольфа, 1880—1882. 2992 с.
5. Словарь русских народных говоров. М.: Наука, 1965—2010. (СРНГ)
6. Ганжина И.М. Словарь современных русских фамилий. М.: АСТ-Астрель, 2001. 671 с. (ССРФ)

Журналистика и международные отношения

РОССИЙСКО-ГЕРМАНСКАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДИПЛОМАТИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ СТАБИЛИЗАЦИИ ДВУХСТОРОННИХ ОТНОШЕНИЙ

*С.А. Карабеков, студент 2 курса
магистратуры, программа «Меж-
дународные гуманитарные связи»
Научный руководитель:
И.А. Монахов, кандидат историче-
ских наук, доцент кафедры меж-
дународных отношений Тверского
государственного университета*

***Аннотация:** в статье рассматривается российско-германское со-
трудничество в области образовательной дипломатии. Затрагивают-
ся вопросы двухсторонних отношений в области высшего образования.
Приводятся статистические данные образовательной дипломатии и
примеры сотрудничества в сфере образования и науки*

***Ключевые слова:** образовательная дипломатия, двухсторонние
соглашения, образовательные обмены, двойные дипломы, сотрудниче-
ство, взаимодействие, интернационализация*

Взаимоотношения в области образования, науки и научно-иссле-
довательской деятельности исконно является частью гуманитарного
сотрудничества между странами. Однако с развитием политических
институтов и появлением новых инструментов формирования имиджа
страны путем воздействия на иностранную молодежь, образователь-
ные обмены стали частью образовательной дипломатии государства.

Стоит отметить, что в научно-политическом глоссарии нет фор-
мального понимания, связанного с «образовательной дипломатией»,
и, следовательно, нет единого определения этого термина. Фактически
термин только начинает использоваться для описания различных спо-

собов формирования политики и систем, влияющих на образовательные процессы всех уровней образования.

В прошлом термин «образовательная дипломатия» иногда использовался в контексте международных программ студенческого обмена, которые расширяли образовательный опыт студентов и погружали их в другие культуры способствуя развитию толерантности и политкорректности. Сегодня образовательная дипломатия представляет собой более широкий круг целей, направленных на достижение не только улучшения образования, но и для достижения экономических и политических целей, а также увеличение влияния на мировой политической арене.

Важным инструментом образовательной дипломатии являются образовательные обмены, которые помогали создавать благоприятный имидж страны за рубежом. Устоявшимся термином «образовательные обмены» принято понимать не только непосредственно обменные программы, когда учащиеся из разных стран по очереди или одновременно обучаются в учебных заведениях друг друга. В среде исследователей публичной дипломатии так обозначается весь спектр программ, поддерживающих обучение иностранных граждан на средства страны-донора или собственных граждан за рубежом или в каком-либо международном контексте [1, с. 78].

К числу первых исследований эффективности обменных программ следует отнести доклад Совещательной комиссии по международным образовательным и культурным вопросам США. Она в 1963 г. проанализировала результаты организованных Госдепартаментом США визитов зарубежных потенциальных лидеров в период 1949—1960 гг. Анализ отчасти предсказуемо, но, самое главное, доказательно показал, что образовательные обмены способствуют лучшему взаимопониманию между обществами и в целом эффективны для продвижения интересов страны [2, с.225].

Показательным примером образовательных обменов, как инструмента публичной дипломатии являются программы Фулбрайта. Стратегия данной программы заключается в привлечении умов иностранной молодежи, которая в будущем будет занимать ключевые позиции в своих странах и сформировать позитивный имидж США [3]. Стоит отметить, что программа Фулбрайта насчитывает среди своих выпускников 39 лауреатов Нобелевской премии, одного Генерального секретаря ООН, генерального секретаря Организации Североатлантического договора. Нетрудно представить, как личный опыт этих людей в Сое-

диненных Штатах повлиял на их будущие процессы принятия решений в отношении США.

Образовательные программы для иностранных граждан и образовательные обмены всегда были важным инструментом публичной дипломатии, направленным на развитие национальной «мягкой силы». Высшее и профессиональное послевузовское образование для иностранных граждан в России официально признается одним из наиболее эффективных инструментов создания и поддержания положительного образа страны за рубежом [4].

За последние 3 года по данным официальной статистики в Россию приехали почти 600 тысяч иностранных студентов, часть из которых обучалась за счет российских программ поддержки иностранным студентам от Россотрудничества. Большая часть студентов являются выходцами из Центральной Азии, где лидером по отправке своих граждан в Россию на обучение является Казахстан — 85 тысяч в 2018-2019гг [5, с.19]. Важно заметить, что среди европейских стран главным партнером по образовательным обменам является Германия. Входящая мобильность студентов из Германии в Россию в период с 2017 по 2019 годы составляет 2929 человек. В то время как по данным института статистики Юнеско количество российских студентов только в 2018 году в Германии составляет 10,121 человека [6]. Из чего можно сделать вывод, что привлекательность высшего образования России для немецких граждан в 10 раз ниже, чем для россиян немецкое. Важно отметить, что стоимость обучения и проживания в России заметно ниже, чем в Германии, но даже с учетом материальных затрат немецкое образование остается более востребованным и привлекательным.

Между Россией и Германией существуют различные двухсторонние соглашения, как на правительственном уровне, так и между различными организациями напрямую. Данные соглашения регламентируют не только вузовское и научное взаимодействие, но также затрагивают совместную работу над развитием научно-технического мышления у детей и подростков через различные летние школы, лагеря, форумы и школьные обмены.

Одним из важнейших документов в области российско-германский отношений является российско-германская «Дорожная карта сотрудничества в области образования, науки, научных исследований и инноваций» подписанная Министром науки и высшего образования Российской Федерации Михаилом Котюковым и Федеральным министром образования и научных исследований Германии Аней Карличек

10 декабря 2018 года в Доме Правительства Российской Федерации [7]. Стороны договорились приложить серьезные усилия для поддержки молодых ученых и молодых талантов. Важным принципом двустороннего сотрудничества является также взаимодействие между наукой, обществом и экономикой в обеих странах. Прогресс в развитии отношений между Россией и Германией определяется историческим опытом взаимодействия в области образования и науки, масштабы которого вносят свой вклад в межкультурный диалог между странами. Большую роль в этом играют и университеты двух стран, которые находятся в постоянных контактах между собой занимаясь различными научными исследованиями в технических областях.

Ведущим высшим учебным заведением России по международному сотрудничеству с Германией является Российский университет дружбы народов, где по данным на 2021 год обучается 10122 иностранных студента, однако доля студентов из Германии не превышает 1% от общего числа иностранных граждан в ВУЗе [8]. Стоит отметить, что в 2018 году в рамках входящей академической мобильности в РУДН прошли включенное обучение студенты из Байротского университета, Университета г. Фес, Университета г. Потсдама. Среди студентов из Германии в рамках входящей мобильности пользуются предпочтением программы длительных образовательных обменов сроком от 6 месяцев [9, с. 115].

Вторым высшим учебным заведением по количеству иностранных студентов является Казанский федеральный университет. Между Казанским федеральным университетом и различными университетами Германии заключено 29 двухсторонних соглашений о сотрудничестве и двухсторонних обменах. А также КФУ осуществляет близкое сотрудничество в области науки, исследований и инноваций с 8 ведущими университетами Германии (Лейпцигский университет, Свободный университет Берлина, Университет Бамберга, Университет Гиссена, Университет Пассау, Университет Регенсбурга, Берлинский университет им. Гумбольдтов, Магдебургский университет им.Отто фон Герике) [10].

Также ведущими ВУЗами России по количеству двухсторонних соглашений и программ двойных дипломов с университетами Германии являются: Санкт-Петербургский университет Петра Великого (СПбПУ), Московский физико-технический институт (МФТИ), Томский государственный университет (ТГУ), Московский государственный университет (МГУ).

Самым популярным немецким университетом среди россиян считается Берлинский университет имени Гумбольдта. В 2016 году в числе тех, кто приехал сюда на учебу из-за рубежа, было 426 россиян [11]. Также популярным университетом среди граждан России является Гамбургский университет, куда в 2017 году прибыло российских студентов.

Делая выводы из статистики выше, можно сказать, что несмотря на многочисленные двухсторонние соглашения, все-таки у граждан Германии учеба в России не вызывает значительного интереса. Возможно, данная статистика обусловлена тем, что граждане Германии имеют возможность свободного перемещения по странам Европы и зачисляются в европейские ВУЗы на равных правах, также во многих странах Европы обучение проходит на 2—3 языках. Для того, чтобы обучаться в России, необходимо оформлять визу, а обучение в бакалавриате, как правило, осуществляется на русском языке. Однако важно заметить, что в ведущих российских университетах возможно обучение по некоторым магистерским программам на английском языке.

Необходимо отметить, что Российско-Германское сотрудничество в сфере образования строится не только на двухстороннем взаимодействии высших учебных заведений, но также важную роль играют организации среднего профессионального образования, летние/зимние школы с участием различных компаний и специалистов и т.д. В данном контексте можно отметить летнюю школу 2021 «Защита окружающей среды и новое энергетическое партнерство между Россией и Германией» в Екатеринбурге в рамках года Российско-Германских научно-образовательных партнерств, Летняя научная школа для молодых ученых «Россия—Германия» и т.д.

Важно отметить, что во времена глобализации, которая также затронула сферу образования и науки, важную роль в развитии образования играет стремление к взаимодействию с иностранными государствами, университетами, лабораториями и компаниями. Россия и Германия демонстрируют позитивный опыт сотрудничества несмотря на сложившиеся трудности во внешнеполитической области. Прогресс в развитии отношений между Россией и Германией определяется историческим опытом взаимодействия в области образования и науки, масштабы которого вносят свой вклад в межкультурный диалог между странами. Большую роль в этом играют и университеты двух стран, которые находятся в постоянных контактах между собой занимаясь различными научными исследованиями в различных технических областях.

Список литературы

1. Фоминых А. «Мягкая мощь» обменных программ // Международные процессы. 2008. № 6 (16). С. 76—85.
2. A Beacon of Hope. A Report from the U.S. Advisory Commission on Cultural and Educational Affairs. April 1963. p.225
3. Public relations and public diplomacy in cultural and educational exchange programs: A coorientational approach to the Humphrey Program. Public Relations Review 42(1).
4. Концепция продвижения российского образования // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: <https://legalacts.ru/doc/kontseptsija-prodvizhenija-rossiiskogo-obrazovaniya-na-baze-predstavitelstv-rossotrudnichestva-za/> (дата обращения 15.05.2021)
5. Обучение иностранных граждан в образовательных организациях высшего образования Российской Федерации: Статистический сборник. Выпуск 16 / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации. М.: Центр социологических исследований, 2019. 208 с.
6. Global Flow of Tertiary-Level Students // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: <http://uis.unesco.org/en/uis-student-flow#slideoutmenu> (дата обращения 16.05.2021).
7. Российско-германская «дорожная карта сотрудничества в области образования, науки, научных исследований и инноваций» // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: <https://russia-germany-cooperation.ru/aktuelles/rossiysko-germanskaya-dorozhnaya-karta-sotrudnichestva-v-oblasti-obrazovaniya-nauki-nauchnykh-issled/> (дата обращения 16.05.2021).
8. Нормативные документы // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: u/www/files/about_rudn...spravkapdf.pdf
9. Иманкулова Назым Бакытжановна, Мошляк Габриэль Алексеевна Международная академическая мобильность студентов в контексте интернационализации высшего образования (опыт рудн) // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2019. 115 с.
10. Численность обучающихся по основным образовательным программам высшего образования // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: <https://kpfu.ru/studentu/studenty-kfu> (дата обращения 16.05.2021).
11. Aus dem Ausland // [Электронный ресурс]. URL: режим доступа: <https://www.international.hu-berlin.de/de/studierende/aus-dem-ausland> (дата обращения 17.05.2021).

ЦИФРОВАЯ ДИПЛОМАТИЯ ФРАНЦИИ

Е.А. Мищенко, студентка 2 курса магистратуры направления «Международные отношения», магистерская программа «Международные гуманитарные связи».

Научный руководитель:

Н. А. Цынарёва, к. филол. н., доцент кафедры международных отношений.

Аннотация: *статья посвящена цифровой дипломатии Франции, анализу основных направлений её реализации, оценке роли Посла Франции по вопросам цифровой дипломатии.*

Ключевые слова: *цифровая дипломатия, электронная дипломатия, публичная дипломатия, Франция, социальные медиа, социальные сети, киберпространство.*

Активное развитие информационно-коммуникационных технологий и Интернета, формирующего современное глобальное информационное общество, не знает национальных границ и, как следствие, оказывает трансформирующее влияние на все сферы общества и государства, включая международную политику. При этом существенно усиливается Интернет-влияние и расширяются возможности манипулирования общественным мнением. Сегодня реализация каждой внешнеполитической цели подкрепляется инструментами цифровой дипломатии [1, с.220].

Под цифровой дипломатией понимается механизм воздействия на общественное мнение за рубежом с помощью социальных медиа. Наряду с термином «цифровая дипломатия» используются такие понятия, как «электронная дипломатия», «Интернет-дипломатия», «дипломатия Web 2.0». Подобные термины применяются на правительственном уровне большинством государств (США, Великобританией, РФ, Францией и др.), а также встречаются в работах многих специалистов в области международных отношений.

Между тем сам термин «цифровая дипломатия» стал употребляться в научном дискурсе еще до появления таких социальных медиа, как

«Facebook», «YouTube» и «Twitter». Так, в 2001 г. американский исследователь У. Дизард написал целую книгу об этом феномене [2, с. 106]. Термин «цифровая дипломатия» изначально использовался применительно к внешней политике США [3, с. 204]. Под ним подразумевалось широкое использование информационно-коммуникационных технологий (ИКТ), в том числе новых медиа, социальных сетей, блогов и тому подобных медиаплощадок в глобальной сети для содействия государственным органам в процессе реализации внешнеполитических целей.

Сегодня цифровая дипломатия реализуется не только США, но и рядом других государств [4, с. 213]. Новый импульс использованию данного термина придала разработка в Госдепартаменте США в 2010 г. документа под названием «Стратегический план развития информационных технологий в 2011—2013 гг.: цифровая дипломатия», где под цифровой дипломатией понималось, прежде всего, применение социальных медиа в дипломатической практике [2, с. 106].

Одной из функций цифровой дипломатии выступает оказание влияния на зарубежное общественное мнение. Следовательно, цифровая дипломатия является частью публичной дипломатии. При этом инструменты публичной и цифровой дипломатии отличаются: первая реализует программы обмена, создание культурных центров и т. д. [5, с. 119]., в то время как вторая использует Интернет и социальные сети для публикации политической информации, для мониторинга дискуссии в блог-пространстве, создания персонифицированных страничек членов правительства, для рассказа о привлекательных сторонах жизни в стране, культуре, истории, традициях и ценностях государств [1, с. 224].

Разнообразие направлений реализации цифровой дипломатии Франции отражает разнообразие сфер, затронутых недавними технологическими инновациями. Их можно сгруппировать в шесть основных областей деятельности, каждая из которых зафиксирована в международной цифровой стратегии Франции, обнародованной 15 декабря 2017 года Министром иностранных дел страны Жан-Ивом Ле Дрианом:

- гарантировать международную безопасность киберпространства посредством укрепления европейской стратегической автономии и содействия стабильности киберпространства в международных органах и регулирования контента, распространяемого в Интернете, а также регулирования платформ;
- регулировать контент, распространяемый в Интернете, а также доступные онлайн-платформы;

- содействовать управлению Интернетом, укрепляя его открытый и разнообразный характер, одновременно укрепляя уверенность в его использовании;
- продвигать права человека, демократические ценности и французский язык в цифровом мире;
- усиливать влияние и привлекательность французских цифровых игроков;
- стать лидером в области новейших технологий, особенно с помощью искусственного интеллекта [6].

Цифровые технологии открывают для Франции новые возможности для развития, роста и обмена. Важно продолжить уже предпринятые существенные действия, будь то посредством цифровой трансформации государства или с точки зрения экономической политики. Эта политика направлена на превращение Франции в цифровую республику. Основные оси: сделать Францию центром передового опыта в цифровом мире, гарантировать безопасность и стратегическую автономию Франции в цифровом мире [6].

Основные векторы цифровой коммуникационной стратегии Министерства Европы и иностранных дел Франции: укрепление диалога с гражданским обществом (французским и иностранным), улучшение качества предоставляемых услуг портала «France Diplomatie» («Франция. Дипломатия»), официальный сайт Министерства Европы и иностранных дел Франции), поддержка сети дипломатических постов в цифровой коммуникации. В 2020 году 269 сайтов посольств и консульств Франции за рубежом осуществляли коммуникацию примерно на пятнадцати языках. В то же время активизировалась их активность в социальных медиа: 211 сообщений размещены в *Facebook*, 175 — в *Twitter*. Несмотря на то, что самыми популярными социальными медиа в дипломатической сфере являются *Twitter* и *Facebook*, представители французских посольств и консульств знают, как адаптироваться к использованию платформ, наиболее актуальных на территории конкретного государства. Например, посольство Франции в Китае общается через сервис микроблогов *Weibo* [7].

Министерство Европы и иностранных дел Франции ответственно за разработку внешней политики и реализацию цифровой дипломатии Франции, а также за участие страны в международном сотрудничестве в области кибер-безопасности. В октябре 2014 г. Министерство создало специальный пост координатора в этой области — Посла Франции по вопросам цифровой дипломатии (*l'Ambassadeur pour le numérique*).

Посол, в частности, отвечает за «координацию развития позиций Франции по международным вопросам, касающимся этой цифровой трансформации, а затем продвижение их среди международных партнеров, а также других государственных и частных субъектов».

Посол координирует деятельность различных субъектов Министерства Европы и иностранных дел по международным вопросам, влияющим на цифровую трансформацию. Он находится в постоянном контакте с посольствами и постоянными представительствами Франции за рубежом, которые все чаще сталкиваются с этими проблемами. Посол также действует в тесной консультации с другими компетентными органами, в частности с Государственным секретарем по цифровым технологиям, Генеральным секретариатом по европейским делам, Генеральным секретариатом обороны и национальной безопасности, Национальным агентством по безопасности информационных систем, а также с Межведомственным управлением цифровой и информационно-коммуникационной системы министерства юстиции, вооруженных сил, экономики и финансов, культуры и внутренних дел.

В настоящее время эту должность занимает Анри Вердье, бывший межведомственный директор по цифровым, государственным и информационно-коммуникационным системам. Обязанности посла по вопросам интернет-дипломатии очень специфичны. Здесь важен технический аспект. Понимание границ и союзников противоречиво, а собеседники разнообразны. Посол по вопросам цифровой дипломатии подконтролен Министерству Европы и иностранных дел, которое мало известно своей цифровой экспертизой. Таким образом, данный пост долгое время считался несовместимым со структурой Кэ д'Орсэ. Ситуация изменилась. Данный пост представляет особую важность в условиях возрастающих угроз использования социальных в дипломатии [8]. Серьезную угрозу представляет тот факт, что террористические группировки используют социальные медиа для своей коммуникации, транслирования и распространения своей позиции. Государствам трудно регулировать их деятельность в социальных сетях, так как эти сети — частные компании, позиционирующие себя как суверенные объекты. Ведение переговоров с руководством цифровых площадок, поддержание диалога — механизмы, которые могут позволить государствам преодолеть данную угрозу.

Таким образом, развитие информационно-коммуникационных технологий заставляет все сферы жизни, в том числе дипломатию, адаптироваться к новым формам коммуникации. Внешнеполитическая деятельность государств должна подкрепляться инструментами цифровой

дипломатии. Цифровая дипломатия — часть публичной дипломатии — способ влияния на аудиторию за рубежом при помощи использования социальных медиа. Регламентирование реализации цифровой дипломатии Франции осуществляет Международная цифровая стратегия страны, обнародованная 15 декабря 2017 г. Согласно данному документу, основными направлениями деятельности страны в сфере Интернет-дипломатии являются: гарантия безопасности в киберпространстве, содействие стабильности и управления сети Интернет, регулирование контента и платформ в Интернете; продвижение прав и свобод человека, французского языка в цифровом пространстве. Инструментами реализации цифровой дипломатии страны являются сайт Министерства Европы и иностранных дел Франции, сайты посольств и консульств страны, аккаунты ведомств в социальных медиа, выбор которых производится в соответствии с конкретной территорией. Для осуществления контроля за достижением поставленных целей в данной области во Франции утвердили специальную должность — Посол по вопросам цифровой дипломатии.

Список литературы

1. Сурма И.В. Цифровая дипломатия в мировой политике // Государственное управление. Электронный вестник. 2015. № 49. С.220—249.
2. Марчуков А.Н. «Публичная дипломатия 2.0» как инструмент внешнеполитической деятельности // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2014. №4 (28). С.104—113.
3. Олехова И.П. Социальные сетевые сервисы как инструмент российской публичной дипломатии (на примере социальной сети TWITTER) // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2015. № 1. С. 203—206.
4. Зиновьева Е. Цифровая дипломатия, международная безопасность и возможности для России // Индекс безопасности. 2013. Т.19. № 1(104).С. 213—228.
5. Цветкова Н. А., Ярыгин Г. О. Политизация «цифровой дипломатии»: публичная дипломатия Германии, Ирана, США и России в социальных сетях // Вестник СПбГУ. 2013. Сер. 6. №1. С.119—124.
6. La Stratégie internationale de la France pour le numérique, le 15 décembre 2017. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-numerique/la-](https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-numerique/la)

- strategie-internationale-de-la-france-pour-le-numerique/ (Дата обращения 06.04.2021).
7. Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. France Diplomatie [Электронный ресурс]. URL: <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/> (дата обращения 26.04.2021).
 8. Audureau W. L'ambassadeur numérique de la France, un poste atypique, méconnu et stratégique // Le Monde. 2018. [Электронный ресурс]. URL: https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/11/23/les-epineuses-missions-de-l-ambassadeur-francais-du-numerique_5387646_4408996.html (дата обращения 07.04.2021).

ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕВЕЩАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КАНАЛА МУЗ-ТВ

А.Г. Окуджава, магистрантка 2 курса обучения по направлению «Телевидение» (программа специализированной подготовки «Тележурналистика»).

Научный руководитель:

Е.Н. Брызгалова, д. филол. наук, профессор, зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью.

***Аннотация:** статья посвящена особенностям теле вещания музыкального канала, в частности, канала МУЗ-ТВ.*

***Ключевые слова:** музыкальное телевидение, контент, телеканал, теле вещание, медиа, инфотейнмент, инфомершиалс, целевая аудитория.*

Еще с древних времен музыка была неотъемлемой частью культуры и общества. Технический прогресс способствовал развитию и проникновению музыкальной культуры в повседневную жизнь человека. Благодаря телевидению музыка распространяется по всему миру. Таким образом изменяются музыкальные и эстетические вкусы, развивается, а также налаживается связь музыкальных культур между странами.

С одной стороны, музыкальное телевидение является системой, которая зависит от тенденций российского шоу-бизнеса, его инструмен-

том для проведения музыкальной политики и продвижения на музыкальном рынке и в медиа отдельных исполнителей. А с другой стороны, выполняя развлекательную функцию, музыкальное телевидение реализует задачи отвлечения теле-аудитории от реальных проблем в обществе и государстве [2].

Говоря о музыкальном телеканале МУЗ-ТВ, следует упомянуть влияние глобальных мировых процессов на особенности его вещания. Развитие новых тенденций и технологий в области телевидения способствовало выявлению уникальности музыкального телевещания, состоящего в том, что оно стремится к глобализации. Таким образом, оно может активно развиваться и функционировать не только на ТВ, но и в сети Интернет.

МУЗ-ТВ позиционирует себя первым российским национальным музыкальным телеканалом. Изначально основной контент был только музыкальным, но благодаря коммерциализации и развитию рекламы, произошел ребрендинг канала. Для поднятия рейтингов стали производиться программы, обращенные к массовой аудитории и имеющие развлекательный характер. Методами подачи материала на канале МУЗ-ТВ являются инфотейнмент и инфомерсиалс. МУЗ-ТВ является частью массовой культуры. Основными принципами отбора материала для передач стали зрелищность и сенсационность. Инфотейнмент — понятие, которое возникло в результате объединения двух слов: *information* и *entertainment*. Они переводятся как «информация» и «развлечение». Инфотейнмент возник в США в 1980-х годах и практиковался на телевидении. Низкие рейтинги новостных программ федеральных каналов побудили изменить принципы отбора и размещения информации в эфире. Новости разделили на информационные и информационно-развлекательные [1]. Именно этот принцип стал основой для данного формата на канале МУЗ-ТВ.

Проанализировав контент музыкального телеканала, мы пришли к выводу, что основным его содержанием являются клиповые, песенные блоки, делящиеся на различные темы, программы о путешествиях, еде, красоте и моде. Одним из отличительных моментов телевещания МУЗ-ТВ являются новости о светской жизни.

Речевая культура на канале МУЗ-ТВ подчеркивает неформальность обстановки и равенство социальных статусов со зрителями, смотрящими канал: в речи преобладает употребление сленга и жаргонизмов, ведущий позволяет себе употреблять обсценную лексику. Часто используются иностранные слова. Прослеживается так называемый «эффект присутствия», который дает телевидение: обращение к телезрителю на

«ты», прямой взгляд в камеру. Все это создает впечатление, будто разговор ведется лично с каждым зрителем.

Целевую аудиторию канала МУЗ-ТВ составляют в основном молодые мужчины и женщины от 18 до 30 лет. Визуальное воплощение логотипа канала строится вокруг всех цветов радужной палитры — красного, оранжевого, желтого, зеленого и т.д. Яркость цвета несет в себе глубокий смысл и олицетворяет весь спектр поп-культуры — от музыкальных инструментов до исполнителей и звезд.

МУЗ-ТВ выбрал свой слоган — «Бит.Кач.Стиль», основой дизайна стал воздух, что означает обилие воздуха как воплощения легкости, прозрачности и всепроникновения: воздух внутри, воздух снаружи, воздух, который приводит в движение объекты. Невесомость, прозрачность, много надувных элементов — новые тенденции в музыке.

Исходя из анализа жанровой специфики телеканала МУЗ-ТВ, показавшей, что основной тематикой большинства программ являются ценности массовой культуры, стоит отметить, что современное музыкальное телевидение хоть и стремится сохранить преобладание музыкального контента в эфире, но в связи с диктатом рейтинга тяготеет к немusикальным развлекательным передачам.

Особенностью теле вещания на МУЗ-ТВ можно назвать отсутствие программ с глубокой аналитикой. На данном канале невозможно увидеть программу, которая наделена глубоким смыслом. Информация подается в легкой форме, отвечает интересам массовой аудитории, а значит, преобладает развлекательный контент. Часто можно увидеть «треш-публицистику», что характеризует низкосортные программы. Телезрителям интересно узнать о жизни звезд, интригах и скандалах. Таким образом, повышается рейтинг канала, а следовательно, возрастает спрос на подобные программы. Эфиры МУЗ-ТВ строятся принципиально одинаково со всеми другими музыкальными телеканалами. Музыка ставится в эфир ради платных SMS-сервисов, остальные программы — ради рейтинга. Разве что в последнее время эфир МУЗ-ТВ все больше напоминает статьи-подборки из глянцевого журналов про звезд.

Стоит отметить, что канал имеет собственную музыкальную премию, присуждаемую отечественным исполнителям — «Премия МУЗ-ТВ». Премия присуждается по различным номинациям с помощью зрительского голосования. Ведущими главного события являются известные личности, артисты, музыканты. Таким же образом строится и основа ведения программ на канале. Ведущими могут быть люди, не имеющие журналистского образования. Устраиваются кастинги для подбора новых видеоек, часто важным критерием отбора является яр-

кая внешность. Как было уже сказано, аналитика не свойственна для контента телеканала, особенностью является легкость и неформальная манера ведения передач. Образ виджея отвечает современным веяниям моды, отсутствует официальный стиль. В кадре ведущий ведет себя раскованно, таким образом налаживая связь со зрителем.

Подводя итог, хочется отметить, что особенностью телевидения музыкального канала МУЗ-ТВ можно назвать направленность на ориентиры и предпочтения массовой аудитории. Современное музыкальное телевидение хоть и стремится сохранить преобладание музыкального контента в эфире, но в связи с рейтинговой системой тяготеет к программам развлекательного формата.

Список литературы

1. Драгун Е.М. Инфотеймент как явление современной медиакультуры [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филос. наук. URL: https://www.ranepa.ru/docs/dissertation/144-text_refer.pdf (дата обращения 12.04.2021)
2. Шерстобоева Е.А. Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Московский гос. ун-т, 2009. 18 с. (дата обращения 3.04.2021).

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ МАНИПУЛЯЦИИ СОЗНАНИЕМ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ

Е.С. Чебанова, магистрант 2-го года обучения по направлению «Телевидение» (программа специализированной подготовки «Тележурналистика»).

Научный руководитель:

Е.Н. Брызгалова, д. филол. наук, профессор, зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью.

Аннотция. Статья посвящена анализу применения приёмов манипулирования в передачах Первого канала.

Ключевые слова: манипуляция, телевидение, телеканал, демонизация, какнасчетизм

В результате неспособности финансово обеспечивать себя, а также из-за стремления господствующего класса воздействовать на общество, основные российские телеканалы попали под влияние государства и олигархов. Вероятно, что главной целью собственников данных телеканалов является изменение ценностей, восприятия действительности и интерпретации событий, а вследствие этого и поведения общества в выгодном для них направлении [2].

Для достижения данной цели на современном телевидении журналисты применяют различные приемы манипуляции сознанием аудитории. Единая классификация данных приемов отсутствует, поэтому специалисты пытаются их систематизировать самостоятельно. Ниже проведем анализ программы на Первом канале, где, на наш взгляд, были использованы достаточно интересные и эффективные приемы манипуляции.

Для анализа был взят один выпуск программы «Время покажет» от 28 января 2021, посвященный обсуждению протеста 23 января 2021 г. [1]. Ведущий программы — Владимир Шейнин. В данном выпуске телеведущий пытается убедить зрителей в виновности митингующих, их агрессии. В то время как действия силовых структур ведущий одобряет. В данном случае Шейнин делает акцент на столкновении протестующих с силовиками и выставляет первых агрессорами, хотя известно, что разгон мирной акции начали именно силовые структуры.

Нами было обнаружено явное использование таких манипулятивных приёмов, как «демонизация врага» и «какнасчетизм».

Приём «демонизация врага»

Демонизация или дегуманизация врага (англ. *demonization of the enemy, dehumanization of the enemy*) — это технология пропаганды, продвигающая идею формирования общественного мнения посредством создания образа врага как агрессора, представляющего собой угрозу и преследующего только разрушительные цели. Демонизация направлена на создание устойчивого стереотипа о личности, группе, идеологии или идее, целом государстве, а также на внушение ненависти к врагу, которая необходима для ведения борьбы с ним более простыми средствами, для объединения вокруг себя союзников и деморализации противника [4].

Приём «демонизация врага» в данном случае используется для того, чтобы выставить протестующих людьми неуравновешенными, агрес-

сивными, жестокими и ненормальными, т.е. наделять их негативными качествами, чтобы телезритель не мог проявить к ним сочувствия. В данном случае этот эффект достигается словами «агрессивные», «странные», которые являются противоположными понятию «нормальный» и которые Шейнин употребляет в отношении протестующих. Кроме того, ведущий утверждает, что «эти агрессоры» используют других людей для достижения своих целей: «за спинами этих людей», «используя этих людей», «прикрываясь этими людьми», — тем самым усиливая негативное восприятие. Шейнин использует такие эпитеты, как «подготовленные», «заряженные», «накачанные», тем самым заставляя телезрителя воспринимать этих людей как специально обученных для драк на митингах.

Еще один пример демонизации или даже дезинформации можно наблюдать, когда В. Шейнин рассказывает о том, что в протесте участвовали люди, находящиеся в состоянии наркотического опьянения: «За их спинами выскакивали бойцы, которые схватывались с сотрудниками спецподразделения, которые многие были накачанные наркотой и которые бились очень даже» [1]. Как известно, в нашем обществе отношение к наркотикам носит негативный характер. Люди, принимающие их, автоматически приравниваются к маргиналам, к ним принято относиться с опаской и пренебрежением. Таким образом В. Шейнин наделяет якобы провокаторов качествами, которые заведомо вызовут у зрителя неприятные ассоциации. Тем более, что никаких свидетельств об употреблении протестующими наркотиков представлено не было. Стоит отметить, что эти слова Шейнин произносит с долгими паузами, делая акцент практически на каждом слове, активно жестикулируя кулаком, что усиливает эффект манипуляции.

«Какначетизм»

«Какначетизм» (whataboutism) — риторический прием времен советской пропаганды. В ответ на американскую критику проблем в области прав человека в сторону СССР из Москвы отвечали «на себя посмотрите», после чего указывали на ту или иную проблему США вроде военных действий во Вьетнаме, безработицы и преследований чернокожих [3].

Данный прием можно наблюдать в выпуске, где ведущий высказывается: «Вот сейчас идут кадры из Нидерландов, где тоже выходят некие люди протестовать. Причем многие выходят даже без какого-то особого насилия. Сидит просто парень на газоне, но он не должен там сидеть в этот день по закону нидерландскому. И подходит полицейский,

без всяких мыслей лупит его дубинкой по спине. А кого-то из водомета, а кого-то травят собаками. Вот так нидерландский закон, европейской демократической страны постановил» [1].

В этой части программы «какначетизм» использован для отвлечения внимания зрителя от проблемы, связанной с полицейским насилием в России на ситуацию в другой стране. От отечественных пропагандистов часто можно услышать фразы: «Посмотрите, как в Америке, как в Европе». Данная аналогия в ситуации с нашей страной неуместна. И хотя В. Шейнин напрямую не говорит, что в России должно быть точно также, как в Нидерландах, но приводит данную страну в пример, демонстрируя кадры разгона протеста и создавая в сознании зрителя связку «демократическая страна + полицейское насилие = норма». А значит, и в нашей стране это можно считать нормой, раз так говорится в законодательстве.

Позже ведущий демонстрирует статьи из газет с заголовками «Два месяца тюрьмы за бросание камней в полицейский автобус»; «Подросток арестован за призыв к беспорядкам в городе». В данном случае посыл прост: если в демократической, цивилизованной стране наказывают людей за протест, то в России — тем более. Рассмотрим фрагмент, где В. Шейнин очень явно проводит параллель между ситуациями в наших странах: «В чем разница между девушкой с окровавленной головой в Голландии, это нормально, потому что, как справедливо сказала Изабелла (приглашенный эксперт), как говорится, вышел — получи, и у нас?» [1].

Подведём итог: информационно-аналитические передачи выступают удобной площадкой для манипуляции на отечественном телевидении. Зачастую общественно важные события освещены однобоко и субъективно. Именно поэтому в наше время так важно анализировать и сопоставлять информацию из разных источников. Ведь для многих людей до сих пор один -два ресурса это практически весь доступ к мировым событиям, именно так СМИ получают возможность влияния на сознание аудитории. При этом важно понимать, что независимых СМИ не существует. Так или иначе, все СМИ под влиянием чьего-то финансирования или какой-либо идеи.

Список литературы

1. Время покажет. Выпуск от 28.01.2021 [Электронный ресурс] // Первый канал. Официальный сайт. URL: <https://www.1tv.ru/shows/vremya-pokazhet/vypuski/vremya-pokazhet-vypusk-ot-28-01-2021>(дата обращения: 03.05.2021).

2. Как российское телевидение подсело на государственные деньги [Электронный ресурс] // Lenta.ru. Российское новостное интернет-издание. URL: <https://lenta.ru/articles/2020/03/26/pandora/> (дата обращения: 01.05.2021).
3. Кобзев А. Подзабытый риторический прием времен холодной войны снова в моде [Электронный ресурс] // Lenta.ru. Российское новостное интернет-издание. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/08/22/whataboutism/> (дата обращения: 03.05.2021).
4. Топоров В. Демонизация как феномен [Электронный ресурс] // Сетевая мультидисциплинарная образовательная библиотека VIVOS VOCO. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/NG/DEMON.HTM> (дата обращения: 03.05.2021).

К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ МОЛОДОГО ТЕЛЕКАНАЛА С ПОМОЩЬЮ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ

А.А. Шурыгин, студент 2 курса магистратуры, программа «Тележурналистика».

Научный руководитель:

А.М. Бойников, к. филол. н., доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью.

Аннотация: *Статья посвящена осмыслению специфики становления молодого телеканала в контексте комплексного подхода, который включает в себя социальные сети, используемый контент, взаимодействие с аудиторией, а также параметры и алгоритмы рекламы.*

Ключевые слова: *телевидение, Интернет, реклама, телеканал, контент, сообщество, аудитория, «ВКонтакте»*

Сегодня на российском телевидении существует множество каналов. Если ещё 20 лет назад телезритель мог выбирать между десятью телеканалами, то сейчас этот список перевалил за сотню [См. 1]. Появляется всё больше тематических каналов, рассчитанных на сугубо конкретную целевую аудиторию: дети, охотники и рыболовы, кулинары, йоги, киноманы, музыканты и т.п. Каждый может найти для себя тот

канал, который будет отвечать всем его информационно-познавательным потребностям.

В настоящее время Интернет постепенно отвоёвывает аудиторию у телевидения. По этой причине многие каналы переходят на транслирование в Интернете («Первый», «Матч», «Дождь» и др.) Однако возникает вопрос: как заполучить целевую аудиторию молодому телеканалу среди такого разнообразия конкурентов и повысить свой рейтинг? Мы полагаем, что с этим отлично справятся социальные сети. Поэтому для начала разберёмся, как именно Интернет поможет раскрутке телеканала.

Сама по себе реклама на телевидении кардинально отличается от рекламы в Интернете. Если в первом случае рекламный ролик видит каждый телезритель того или иного канала вне зависимости, является он целевой аудиторией или нет, то в Интернете можно настроить фильтры таким образом, что реклама будет демонстрироваться, например, только мужчинам от 20 до 45 лет, увлекающимся зимней подводной охотой. При этом рекламный бюджет будет в несколько раз меньше, чем на телеканале, и это логично. Стоимость рекламы на телевидении зависит от следующих факторов:

- вид продвигаемого товара;
- времени трансляции (вечерние часы дороже);
- необходимость демонстрации для определённой целевой аудитории;
- ценовая политика выбранного канала и баингового агентства;
- срочность размещения (если запуск нужен в ближайшее время, цена вырастет);
- время года и день недели показа (в выходные и праздничные дни аудитория больше);
- количество показов ролика;
- длительность рекламы» [4].

Если суммировать всё вышеперечисленное, то можно сказать, что стоимость рекламы зависит от количества телезрителей: чем больше их будет у экрана в определённый момент, тем дороже стоимость минуты размещения. И тут как раз кроется главный минус телевизионной рекламы — огромная часть бюджета тратится на нецелевых клиентов. Ведь нельзя показать рекламу, пусть даже по тематическому каналу «Охотник и рыболов», только мужчинам от 20 до 45 лет, увлекающимся зимней подводной охотой.

Предположим, что мы создали новый телевизионный канал для мужчин, где будут разные тематические передачи, в частности о пра-

вилах хорошего тона — «как подобрать галстук к костюму и завязать его» и т.п. Наша задача — как можно быстрее раскрутить канал. Делать рекламу на других каналах вряд ли кто-то позволит из-за жёсткой конкуренции, рекламироваться на центральных каналах — дорого, на каналах с другой тематикой — нет смысла. Поэтому для сокращения рекламного бюджета и повышения качества рекламных сообщений стоит обратиться к социальным сетям.

В идеале для продвижения молодого телеканала необходим комплексный подход: помимо телевизионного вещания, стоит создать сайт своему каналу, где можно смотреть эфир в онлайн формате, канал на YouTube, где можно выкладывать записи некоторых прошедших передач, а также сообщество в различных социальных сетях и дополнительно продвигать телеканал в них. Остановимся подробнее на последнем способе — сообщество в социальных сетях.

Сообщество в социальных сетях — это группы людей, объединённых общими интересами. В нашем случае это будет целевая аудитория мужского телеканала. В России самая популярная социальная сеть «ВКонтакте». По данным за ноябрь 2020 г. социальную сеть посетило около 29 млн. мужчин в возрасте от 12 до 54 лет [5]. Теоретически все они — наша целевая аудитория. Задача — рассказать им всем о новом телеканале и побудить к его просмотру. К сожалению, «ВКонтакте» очень большой разброс аудитории (от 12 до 54 лет), поэтому стоит разбить всю аудиторию на более мелкие группы, например: 12—16, 17—25, 25—35, 35—45, 45 и выше. Нужно это для того, чтобы для каждой группы делать рекламу со своим посылом.

После того, как целевая аудитория канала будет разделена на возрастные группы, можно приступить к созданию самого сообщества. Их может быть несколько, вопрос заключается лишь в наполнении контента для каждого из них. Так, можно создать пять сообществ для каждой возрастной группы, чтобы 12-летние не читали новости для 40-летних; можно создать всего два сообщества, разграничив их по контенту (новости и интерактивы), а можно и вовсе создать одно сообщество, но разграничить всю информацию по разделам внутри.

Допустим, мы приняли решение создать одно сообщество. Первым делом необходимо составить контент-план, т.е. график публикации всех постов (записей). Для наибольшего эффекта и упрощения работы стоит прибегнуть к помощи профессионального *SMM*-специалиста. В контент-плане отображается вся основная информация о будущих постах: день публикации, время, тип контента, краткое описание поста и

возможный креатив — графическая составляющая поста (картинка, видео, GIF-анимация). Перед любым человеком, создавшим сообщество в социальной сети, всегда встаёт вопрос, о чём же ему там писать? Ответ зачастую банальный: ты же создатель, пиши то, что интересно твоей целевой аудитории. С одной стороны, это очевидно, а с другой, не всё так просто. Чтобы сообщество продвигалось в рейтинге аналогичных сообществ, и о нём узнавали люди, необходимо следовать некоторым правилам.

У сети «ВКонтакте» есть свои алгоритмы по продвижению информации и свои термины. Один из них — охват, т.е. количество уникальных пользователей, которые увидели записи сообщества в своих новостных лентах или непосредственно на странице сообщества. Чем больше охват у конкретной записи и у сообщества, тем лучше. По сути, это аналог рейтинга на телеканале. Если охвата достаточно, то «ВКонтакте» показывает записи сообщества большему количеству пользователей. Поэтому важно делать такие посты в сообществе, которые будут побуждать пользователей повышать его охват — смотреть, читать, часто заходить. Однако мы знаем, что есть визуалы, аудиалы, те, кто любят читать информацию, или те, кто любят смотреть ролики. Для того чтобы разнообразить контент сообщества и подстроиться под каждого подписчика существуют типы контента, которые должны быть отражены в контент-плане. Выделяют семь основных видов контента: обучающий, репутационный, новостной, коммуникативный, развлекательный, продающий, пользовательский [3].

Разберём каждый из них с примерами. Обучающий контент должен решать какие-то проблемы целевой аудитории. Здесь можно делать различные подборки с лайфхаками, обучать тонкостям того или иного дела, например, рассказать о вариантах завязывания галстука, о правильном подборе туфель к костюму или о выборе оптимальной снасти для ловли окуней. Посты могут быть интересны не всей целевой аудитории, и это нормально. Поэтому важно делать разнообразные записи и разбавлять контент-план разнообразными тематиками. Поскольку мы продвигаем телеканал, нелишним будет в конце каждого поста делать рекламу той или иной передачи, подходящей под тематику записи: например, «Смотрите в субботу в 19:00 “Костюм — лицо мужчины” на нашем канале». Если пост понравится подписчикам, то эта реклама побудит их к просмотру передачи.

Репутационный контент позволяет подписчикам и гостям сообщества сделать вывод о вашем канале: интересно им будет или нет. Поль-

заватели социальных сетей в первую очередь смотрят не на дизайн, слоганы, акции, а на людей. Поэтому важно показать команду телеканала, рассказывать о каких-нибудь историях успеха, о ведущих, гостях передач, о том, чего не будет в эфире. Это создаст лояльность аудитории к каналу, ведь всегда интересно читать про «внутреннюю кухню» творчества.

Коммуникативный контент предполагает прямое взаимодействие с подписчиками через опросы, ответы на вопросы, обсуждения, чаты, игры и конкурсы. О последнем позже поговорим подробнее. Людям, тем более зрителям телеканала, важно быть услышанными, ведь передачи в первую очередь делаются для них. Получив необходимую обратную связь от телезрителей, можно улучшить ту или иную передачу, тем самым повысив её рейтинг. Обсуждения и чаты позволяют целевой аудитории общаться между собой, обмениваться впечатлениями, оценками и опытом.

Развлекательный контент необходим для психологической релаксации (расслабления) аудитории, никакой смысловой подтекст здесь не требуется. Это могут быть различные мемы с тематикой телеканала, короткие рассказы (желательно текстом не в посте, а на картинке), смешные и вырезанные моменты со съёмок передач и пр. Развлекательный контент должен побуждать аудиторию нажимать «лайки» и делиться записью со своими друзьями, создавая тем самым дополнительную рекламу телеканала. О «лайках» и их предназначении поговорим чуть позже.

Без продающего контента не обходится ни одно коммерческое сообщество «ВКонтакте». Как подчёркивает М. Лауданум, «содержание своего собственного телевизионного канала является достаточно сложным и весьма специфическим видом бизнеса. Однако при правильной организации такое предпринимательство может стать очень хорошим источником дохода...» [2]. Собственно говоря, именно ради этого и создаётся группа. Продающий контент обычно включает в себя как анонсы передач, так и скидку на подписку, если телеканал платный. Для продающего контента в сообществе телеканала также подойдут специальные предложения от партнёров или рекламные посты от рекламодателей. С последним важно не переборщить, иначе подписчики постепенно начнут отписываться, рекламы им итак везде хватает.

Пользовательский контент схож с коммуникативным, но в этом случае рекомендации и лайфхаки дают сами подписчики. Организовать это очень просто: заранее делается запись в сообществе о возможности обратной связи с подписчиками по той или иной теме. Однако не

стоит ожидать большого ажиотажа при поступлении сообщений: многие пользователи социальных сетей — скрытые и не любят выставлять себя напоказ. Поэтому такой тип контента лучше использовать тогда, когда сообщество более-менее раскручено, а у телеканала есть постоянные телезрители. Например, можно запросить у подписчиков видео о том, как они научились завязывать галстук после просмотра соответствующей передачи. Главное не забыть произнести, что видео специально для вашего телеканала; это создаст дополнительную лояльность. Далее необходимо изучать и анализировать поведение пользователей, правильно настраивать рекламу по целевой аудитории и пр. Профессиональный маркетолог с этим прекрасно справится.

Обратимся теперь к основным параметрам и алгоритмам рекламы во «ВКонтакте». Часто мы слышим такие фразы: ставьте лайки, подписывайтесь на наше сообщество, оставляйте комментарии и делитесь записями с друзьями. Возникает вопрос: зачем это нужно? Только для дополнительной рекламы или за этим кроется более глубокий смысл? И то и другое. Дополнительная реклама это само собой, однако, у «ВКонтакте» есть внутренние алгоритмы, благодаря которым данная социальная сеть продвигает те или иные записи различных сообществ. Грубо говоря, это бесплатная дополнительная реклама, зависящая от вовлечённости пользователей. Её принципы и механизмы время от времени могут меняться и, к сожалению, точно отследить это невозможно. Раньше важно было ставить лайки, сейчас больший уклон делается на комментарии. Объясняется это просто: если подписчики и гости сообщества совершают целевые действия (лайки, комментарии, репосты) за короткий промежуток времени после публикации записи, значит, информация в посте интересна целевой аудитории, и его стоит показать большему количеству пользователей социальной сети (друзьям друзей, подписчикам других сообществ со схожей тематикой). Поэтому важно делать такие посты, которые побудят пользователей к совершению целевых действий: острая тема для опроса побудит к написанию комментариев, смешное и курьёзное видео с телеканала или неудачный дубль побудят поставить лайк, а репостинтересной новости, музыкальной подборки или лайфхака пользователь может сделать на своей странице.

Особое внимание следует уделить различным конкурсам, т.к. без них не существует ни одно интернет-сообщество. Задача любого конкурса — сделать дополнительную рекламу сообществу и повысить количество подписчиков. Выгодно проводить конкурсы сразу после

создания сообщества, чтобы набрать нужную целевую аудиторию. Для более качественного эффекта можно платно прорекламить запись с конкурсом на целевую аудиторию с нужными социально-демографическими характеристиками.

Часто условиями конкурса является подписка на сообщество (новые подписчики могут стать потенциальной аудиторией телеканала) и репост записи (дополнительная реклама сообщества, проводящего конкурс). Когда пользователь делает репост себе на страницу в социальной сети, то его друзья и подписчики видят эту запись у себя в ленте новостей («пользователь Петя Иванов поделился записью...»), и они также могут поучаствовать в данном конкурсе, увеличив охват аудитории. Не стоит скупиться на призы. Одно дело разыграть кружку, а другое дело телевизор или автомобиль: чем лучше приз, тем больше репостов сделают пользователи и тем больше новых пользователей социальной сети узнают о новом телеканале.

Для большего эффекта итоги конкурса можно подвести в прямом эфире. Например, чтобы стать победителем, необходимо не просто выполнить условия конкурса (подписка и репост), а также позвонить в студию в прямом эфире и назвать кодовое слово, которое будет на экране. Механика простая: ведущий в прямом эфире с помощью специальной программы выбирает одного пользователя из числа репостнувших, проверяет, подписан ли он на сообщество телеканала, а затем говорит «Иван Петров, если вы сейчас смотрите нас, позвоните нам в студию по номеру, указанному на экране, и назовите кодовое слово (также написано на экране)». Если в течение минуты победитель связывается со студией — он победил, не связывается — выбирается другой победитель. Ценный приз (телевизор или автомобиль) заставит участников конкурса включить телеканал в нужное время.

Подведём итог: для продвижения сообщества телеканала необходимо публиковать разнообразный контент, подходящий для всех возрастных групп, который будет интересен целевой аудитории и побудит её к целевым действиям. Благодаря этому у поста в частности и у группы в целом вырастет охват, что позволит обеспечить сообществу более высокий и растущий рейтинг. Это кропотливый и тяжёлый труд, который постепенно принесёт свои плоды. Также не стоит забывать и о платной рекламе во «ВКонтакте». Благодаря ей можно показывать конкретные записи определённой целевой аудитории, тем самым повышая уровень её охвата и вовлечённости.

Список литературы

1. Демидова М. В Минсвязи посчитали, сколько в России ТВ-каналов [Электронный ресурс] // Я — капиталист. Про личные финансы и имущество).URL: <https://yakapitalist.ru/finansy/skolko-v-rossii-tv-kanalov/> (дата обращения: 15.01.2021).
2. Лауданум М. Как открыть свой собственный телевизионный канал [Электронный ресурс] // Портал бизнес-планов и руководств по открытию малого бизнеса.URL: <https://www.openbusiness.ru/biz/business/kak-otkryt-svoy-sobstvennyy-televizionnyy-kanal/>(дата обращения: 12.01.2021).
3. Какие бывают виды постов ВКонтакте [Электронный ресурс] // CrystalDigital. Агентство комплексного интернет маркетинга. URL: <https://crystal-digital.ru/blog/kakie-byvayut-vidy-postov-vkontakte/> (дата обращения: 17.01.2021).
4. Сколько стоит реклама на российском телевидении [Электронный ресурс] // Сколько стоит?Всё о стоимости в современном мире. URL: <https://skstoit.ru/uslugi/skolko-stoit-reklama-na-rossijskom-televidenii.html>(дата обращения: 15.01.2021).
5. Статистика посетителей сайта vk.com за ноябрь 2020 года [Электронный ресурс] // Web-Index. URL: <https://webindex.mediascope.net/report/sex-and-age?byDevice=3&byDevice=1&byDevice=2&byGeo=2&byMonth=202011&id=16571> (дата обращения: 17.01.2021).

Издательское дело и редактирование

КРАУДФАНДИНГ В ИЗДАТЕЛЬСКОМ ДЕЛЕ

М.А. Азурьянова, студентка I курса, направление «Издательское дело».

Научный руководитель:

Н.В. Волкова, к. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: *в данной статье анализируется феномен краудфандинга на примере книжных проектов (платформа Planeta.ru)*

Ключевые слова: *краудфандинг, рекордсмены, народное финансирование, книжный проект, Planeta.ru*

Краудфандинг — способ финансирования путем сбора добровольных пожертвований, новый инструмент массовых социальных коммуникаций. Краудфандинг в книжном деле — коллективное финансирование творческих идей авторов или коммерческих проектов издателей. Подобный способ финансирования позволяет малоизвестным авторам выпускать свою литературу, тем самым пробиваясь в известные издательства. Поводом для краудфандинга может послужить сбор на несуществующий товар — книгу, журнал, либо на определенные издательские процессы — редакторскую или дизайнерскую деятельность, допечатку тиража уже существующей книги.

Наиболее известная в России краудфандинговая платформа — Planeta.ru. К 2019 году через платформу привлечено более 1 млрд. рублей и успешно завершено более 4,5 тысяч краудфандинговых кампаний, среди которых около 15% литературные и журналистские. Рекордсменами выступают книги, связанные с известными личностями или книги, являющиеся продолжением известной ранее серии. Спросом пользуются книги по истории искусства, архитектуры, литературы,

историческая публицистика, книги на военную тематику, нон-фикшн. В последнее время появляются проекты, выполняющие также функцию поддержки библиотек. Существуют лоты, в которых количество экземпляров увеличено вдвое — одна книга отправляется прямым коммандосом к донору проекта, а вторая в любую библиотеку страны.

На данный момент рекордсменами являются:

- «ЛЕЦ. XX век». Проект Виктора Шендеровича. Коллекционный альбом с лучшими фотографиями XX века и афоризмами знаменитого польского сатирика Станислава Ежи Леца. Проект Шендеровича при поддержке Дмитрия Зимины. Проект собрал 5 082 204 / 1 200 000 (423 %).
- История России «История России в картах, портретах и фотографиях. С древнейших времён до конца XX века.» Издание уникальных фотографических материалов по истории. 3 964 010/500 000 (792%).
- Гарри Поттер. Некоммерческая печать книги Элиезера Юджовского для популяризации здравомыслия, идей рационального мышления, эффективного альтруизма. 11 426 381/1 086 000 (>1000 %).

Характерные черты успешного проекта следующие:

- Популярная тематика, известные до создания проекта книги/личности. Дополнения к уже набравшим аудиторию произведениям;
- Активное взаимодействие с людьми, совершившими взнос, поддержка связи (*FAQ*, комментарии);
- Постоянное обновление информации; подробности в описании будущего продукта. Визуал;
- Наличие отзывов от людей знакомых с продуктом. Подобные комментарии, которые могут исходить от обычных читателей или от деятелей литературы способствуют укреплению доверия к проекту;

Разнообразный список вознаграждений от простого взноса, сувениров: календарь, постер, фотоальбом, автограф автора, редкие материалы, к примеру, фотографии, *DVD*, до именной благодарности (вплоть до указания в книге), приглашений на презентацию, личной встречи с автором.

Прозрачность денежных процессов позволяет покупателю не переживать о вложенных средствах. Если проект не собрал нужное количество средств, то возврат происходит после заполнения заявления о возврате денежных средств в личном кабинете.

Комиссия «Планеты» составляет 5% от средств, собранных успешным проектом. Также 5% от собранной суммы отходит в пользу платежных агрегаторов (платформе для приема денег, которая отвечает за перевод средств со счета покупателей, на счёт создавшего проект лица/организацию). Таким образом, общая комиссия для проектов, собравших сто и более процентов от заявленной суммы, составляет 10%.

В случае, если проект собрал от 50 до 99%, общая комиссия составит 15%. С благотворительных проектов комиссия не взимается.

Planeta.ru использует гибкую схему сбора. Автор сам решает забирать ли ему деньги, если проект не достиг 100% от заявленной суммы, но собрал больше половины. Если проект не собрал в сроки нужную сумму, то автор может в индивидуальном порядке продлить его на 3 месяца. Если сумма сборов в проекте не достигает и 50% от заявленной, «Планета» аннулирует покупки, возвращая спонсорам все деньги в их личные кошельки на портале.

Что касается риска в краудфандинге, то стоит сказать, что о серьезных прецедентах неизвестно, поэтому можно предположить, что предельная открытость и прозрачность процедур, а также деятельность самих краудфандинговых платформ, которые стараются минимизировать угрозы, является некоторой гарантией от попыток нечестного обогащения.

Список литературы:

1. Planeta — Российская краудфандинговая платформа [Электронный ресурс] // Planeta.ru. URL: <https://planeta.ru/> (дата обращения 15.04.21).

ПОЭТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА: ПРИЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ И ЭСТЕТИКА МОДЕРНА

*Е.Д. Бокарева, студентка 3 курса,
направление «Издательское дело».*

Научный руководитель:

*И.Л. Ефремова, к. филол. н., доцент
филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

Аннотация: В статье рассматриваются тенденции оформления российских поэтических сборников начала XX века с точки зрения эстетики модерна и концепции синтеза искусств. Для выявления тенденций анализируется оформление поэтических книг символистов, акмеистов, футуристов.

Ключевые слова: Серебряный век, синтез искусств, поэтические сборники, модерн, символизм, акмеизм, футуризм, В. В. Владимиров, С.М. Городецкий, М.Ф. Ларионов.

Особый период в российской культуре, получивший образное название Серебряный век, длился с 90х гг. XIX века до событий 1917 г. Отдельные его процессы длились и в 1920х гг., однако преимущественно за рубежом, в среде русской эмиграции.

Культурный процесс Серебряного века сопровождался появлением в искусстве специфических тенденций. С одной стороны, отдельные виды и жанры искусства стремились сохранить автономность и самостоятельность; целые школы и направления занимали обособленное положение, противопоставляли себя своим оппонентам в искусстве. С другой стороны отдельные виды искусства показали свою способность к взаимопроникновению и слиянию [1, 76]. Эта тенденция знакома нам под названием «синтез искусств».

В эпоху Серебряного века Образовывались целые творческие «цеха», объединения, где в формате культурного общения происходило смешение разных видов и форм искусства. Развивалось сотрудничество музыкантов, театралов, скульпторов, литераторов и художников. Русские философы заговорили о приходе искусства в повседневную жизнь человека; искусство, по их мысли, могло и должно было стать неотъемлемой частью человеческой жизни, облагородить её и привести всё человечество на вершины духовного развития [2, с. 231]. Искусство выходило из пространства мастерских и галерей, становилось частью окружающего, вещного мира.

Издательское дело также познало опыт синтеза искусств. Книжные издания Серебряного века в своём большинстве отличались оригинальностью оформления, которым занимались лучшие художники и полиграфисты эпохи.

Оформление книжного издания является совокупностью полиграфического, типографского и художественного искусств. Исходя уже из этого, можно утверждать, что оформление книг Серебряного века могло испытать и в полной мере испытало на себе творческую силу

концепции синтеза. Лучше всего можно понять эстетики Серебряного века, рассматривая поэтические сборники этого периода. Именно в то время зажгли звёзды Блока, Белого, Бальмонта, Гумилёва, Ахматовой, Есенина, Маяковского и целой плеяды других поэтов. Оформление их книг служит ярким примером того, как поэтическое искусство соединялось с изобразительным и полиграфическим.

Период Серебряного века частично совпал с периодом главенствования в изобразительном искусстве стиля модерн. Позднее это прямо отразится на оформлении сборников. Но в начале рассматриваемого периода типографика продолжала придерживаться традиций, зародившихся ещё в начале книгопечатания и закрепившихся к середине XIX века. Рассмотрим оформление книг первых символистов.

Первая поэтическая книга Константина Бальмонта, вышедшая отличается оформлением, близким к книжным традициям середины XIX века. Сборник был отпечатан в типографии М.М. Стасюлевича в 1894 г. В типографии Стасюлевича, открытой двумя десятилетиями ранее, был выпущен ряд изданий, навсегда вошедших в историю русского книгопечатания: книжная серия «Русская библиотека», журнал «Вестник Европы», книги «Крестьянский вопрос» К.Д. Кавелина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, «Судьба Пушкина» В. Соловьёва и другие сочинения современников. Оформление изданий этой типографии отличается использованием традиционной статичной композиции, лаконичных, но изящных, статных медиевальных шрифтов. Однако и эта, классическая, модель оформления предусматривала акценты: включение гармоничных рисованных шрифтов.

Таким образом, книга Бальмонта ментально относится к книжной культуре XIX века. В ней же статичная композиция титульного листа, светлые шрифты с благородством засечек, минимум декоративного оформления. Наметившиеся черты модерна заметны здесь в шрифтовом оформлении заголовка: фамилия автора и инициалы исполнены нетиповым шрифтом с удлинёнными и пластичными выносными элементами. Стоит отдельно отметить исполнение переплёта, для которого использован материал, характерный и знаковый для европейских изданий XIX века — бумага «эбру», так называемая «мраморная» бумага, изготавливаемая по древним японским и турецким технологиям.

В этом же ключе рассмотрим первую поэтическую книгу Фёдора Сологуба — «Стихи. Книга первая». Этот сборник был выпущен в 1896 г. Традиции XIX века в его оформлении всё ещё не вытеснены новыми веяниями; в нём то же, что и в книге Бальмонта: светлые типовые

шрифты, минималистичные линейки в качестве декоративного элемента и скромная шрифта заголовка. Сборник Сологуба также был подготовлен опытной типографией, в данном случае государственной. Это была типография Морского Министерства в Главном Адмиралтействе, работавшая XVIII века и специализировавшаяся на выпуске изданий по военноморскому делу, геодезии, праву, истории, делопроизводству, а также на публикации государственных распоряжений. Издательский почерк, выработанный десятилетиями работы под государственным началом оставил свой отпечаток на сборнике поэтановатора.

С наступлением XX века черты модерна, «нового стиля», начинают всё явственнее проникать всюду, обнаруживая себя и в издательском деле.

Обратим внимание на первую книгу А.А. Блока, «Стихи о Прекрасной Даме». Это 1905 г. выпуска, новая эпоха и новые принципы оформления. В композиции титульного листа заметен динамизм, а в оформлении выходных данных — пластичность и подвижность, характерные для стиля модерн. Вместо статичных линеек здесь геометрический орнамент: примитивный, но вызывающий впечатление нарочитого озорства. Это «озорство» — самовыражение символистов-новаторов, которые уже уверенно чувствовали себя в литературной среде. Сборник Блока подготовлен издательством «Гриф», которое было сформировано символистами и готовило к выпуску издания, соответствовавшие избранному ими течению. Помимо книги Блока здесь вышла первая книга М.А. Волошина («Стихотворения», 1910), А.Н. Толстого («За синими реками», 1911). В период с 1903 по 1914 гг. в издательстве вышла серия альманахов с произведениями Белого, Блока, Бальмонта, Вяч. Иванова, Волошина, Эллиса, оформление которых ещё нагляднее показывает ассимиляцию модерна в типографике.

Оформление внешней части сборника даёт яркое представление об эстетике стиля модерн, которая уверенно вошла в российскую полиграфию Серебряного века. Здесь: заставки и растительный орнамент с изображением лилии, знакового для модерна и символизма цветка, рукописный шрифт, имитирующий рисунки средневекового готического шрифта и старославянского письма. Композиция элементов также явилась здесь как модернистская: это пластичность, вписанная в строгие статичные формы. Автором оформления выступил Василий Васильевич Владимиров, известный иллюстрациями стихотворений А. Белого.

Новые тенденции уверенно шагнули в книгоиздательское дело. Рассмотрим сборники Сергея Митрофановича Городецкого. Книги «Ярь»

и «Перун» 1907-го г., вошедшие в его символистское троекнижие, оформлены, по законам именно нового стиля. В эти изданиях выделяются применение цвета, рисованные шрифты, использование тематических политипажей и геометрических фигур, подчёркивающие содержание и идейнообразный строй стихотворений.

Более поздние сборники сохраняют свежесть и выразительность модерна. Например, сборник Вадима Шершеневича 1911 года с эллинистическими мотивами в политипажах.

Однако, далеко не все сборники первых десятилетий XX века переняли тягу к модерну. Множество поэтических книг продолжали выходить с традиционным оформлением. Это объяснялось тем, что первые книги поэтов, и в их числе тех, кто в будущем становился классиком, выпускались на малые средства, которые им удавалось собрать. Вторая причина простоты оформительских моделей в том, что первые сборники позиционировались как пробные, их задача была обозначить присутствие автора в поэтическом мире, ввести его в общество признанных талантов. И книга с богатым и дорогостоящим, излишне дерзким оформлением могла стать большим риском для бюджета и для репутации автора. В связи с этим же поэтические сборники Серебряного века отличались малотиражностью, а авторам приходилось искать оригинальные средства выпуска своих стихов.

Первый сборник Анны Ахматовой «Вечер» вышел в 1912 г. тиражом всего в 300 экземпляров. В наше время такие издания составляют не только духовную, но и материальную ценность в силу своей уникальности. На состоявшемся в марте 2020 г. аукционе финальная цена экземпляра этого сборника составила 1 млн. рублей. Книга «Вечер» тоже отображает дух своего времени. Фронтиспис для него был создан художником-модернистом Лансере, а общую модель оформления разработал Сергей Городецкий, один из организаторов «Цеха поэтов», в котором вышла книга. Появление этой книги служит ещё одним примером творческой коллаборации во имя эстетики нового стиля.

Как первый сборник Николая Гумилёва известна книга «Путь конквистадоров», однако существуют свидетельства того, что существовал и более ранняя книжка — «Горы и ущелья», созданная Гумилёвым от руки в Тифлисе в 1901 г. О его существовании напоминают сохранившийся манускрипт «Посвящения» к этому сочинению, а также раздел со схожим названием «Высоты и бездны» в «Пути конквистадоров». Тем не менее, возможность существования рукописного учебного сборника реальна: он был бы наиболее простым и наименее

затратным способом выпустить свои стихотворения в свет. Явление рукописных сборников было гораздо шире, встречалось у многих авторов и художников и уходило корнями в опыт прошлых веков.

Несмотря на новшества и оригинальные ходы издательская традиция Серебряного века всё же продолжала придерживаться определённых канонов. Обратим внимание на книгу Игоря Северянина «Громокипящий кубок» 1913го г., его переиздание 1914 года и книгу Сергея Есенина «Радуница» 1916 года: все они используют привычную оформительскую модель прошлых десятилетий.

До этого момента мы рассматривали издания символистов, акмеистов и имажинистов. У их оппонентов по литературному цеху, футуристов, отыскивается во многом отличный подход к изданию своих произведений. Футуристам как в словесном творчестве, так и в полиграфических предпочтениях оказался свойственен решительный отказ от всего традиционного.

Ярчайшим примером того, какие книги могли предложить читателям футуристы, является первый сборник Владимира Маяковского «Я!». Оригинал книги в 1915 г. был написан вручную и размножен литографическим способом в издательстве Кузьмина и Долинского. Тираж составил 300 экземпляров. Художниками выступили Василий Чекрыгин и Лев Шехтель; рисунок на обложке выполнен Маяковским и изображает знаменитый жёлтый галстук, который в то время носил поэт. Сборник эпатирует читателей, однако смелость его исполнения отражает смелость содержания, а также культурную смелость всей плеяды футуристов. В этом сборнике и его иллюстрациях — эмоциональный манифест нового поэтического течения. Несмотря на кажущуюся хаотичность, композиция сборника хорошо выверена, все элементы на полосах вписываются в форму прямоугольника, квадрата, треугольника. Динамические элементы на полосах соблюдают свой собственный ритм, как, например, в многофигурных композициях. Это было новым словом в книгоиздании Серебряного века.

В этом же духе тремя годами ранее был выполнен сборник «Мирсконца», в который вошли поэтические и изобразительные работы А. Кручёных, В. Хлебникова, Н. Гончаровой, М. Ларионова. Оригинал книги и в этом случае был изготовлен вручную и размножен литографическим способом. Дизайн обложки разработан Н. Гончаровой и выполнен в технике коллаж: на обложку наклеены изображение цветка и прямоугольник с заглавием и именами авторов. Гончарова выступила здесь создательницей первого в мире книжного коллажа [3]. Существу-

ет около 12 различных вариантов оформления обложки этого сборник, в которых меняется цвет бумаги цветка и его расположение. Тираж этой книги составил всего 220 экземпляров. Хронологически это первый футуристический сборник, отпечатанный литографическим способом. Кстати и тематика сборника обращена к проблеме соотношения пространства и времени. В связи с этим листы в нём словно намеренно спутаны, «переставлены» из других книг; литографированные полосы перемежаются полосами на которых текст набран резиновыми штампами из детской азбуки.

Футуристы доказали свою не только поэтическую, но и полиграфическую независимость. Рукописными сборниками, которые по своей художественной силе не уступали книгам других течений, они продемонстрировали свою способность самим избирать (и изготавливать) формы для своего беспредельного творчества.

Таким образом складывается картина того, как оформлялись и выходили в свет сборники поэтов Серебряного века. Подведём итоги. В начале периода сборники стойко придерживались издательских традиций, устоявшихся в XIX веке. Новый век внёс новые оформительские тенденции, которые были приметой эпохи, но не стали всеобщим правилом. Одни поэты выбирали их для своих книг, вторые продолжали придерживаться классики, или выбирали лаконизм, исходя из малозатратности, а другие диктовали свои правила и задавали тон и поэзии, и полиграфии, и философии одновременно.

Как было сказано, Серебряный век явился эпохой синтеза искусств, и в большинстве упомянутых изданий это хорошо заметно. Часто в их разработке участвовали знаменитые живописцы, графики, они же, в иных случаях, выступали и авторами, и организаторами издающих объединений, а многие, если не все, из тех, кто создавал эти произведения и сборники, бы знакомы друг с другом лично. Павел Басинский назвал Серебряный век «невероятной коллекцией человеческих судеб» [4], и так, во многих изданиях той эпохи мы можем увидеть не только лишь поэтические тексты, но и соединение многих талантов той эпохи.

Список литературы

1. Штанько Е.С. Тенденции развития и отличительные черты искусства серебряного века : [статья] / Е.С. Штанько // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. №5(43). С. 75—77. [Электронный ресурс]. URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-i-otlichitelnye-cherty-iskusstva-serebryanogo-veka (дата образования 15.04.2021).

2. Потапова Е.Н. Осознание синтеза искусств как объективной необходимости в художественной культуре Серебряного века : [статья] / Е.Н. Потапова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. №3(47). С. 230—234. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sinteza-iskusstv-v-estetike-serebryanogo-veka-simvolizm-i-avangard/viewer> (дата образования 15.04.2021).
3. А. Кручёных, В. Хлебников. Мирсконца : [статья] // RARUS'S GALLERY : [Fine Books, Prints, Photographs & Icons]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2412-mirskontsa.html> (дата образования 15.04.2021).
4. Проклятие Серебряному веку? : [статья] / П. Басинский // Российская газета. №57(7223). 19.03.2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2017/03/19/basinskij-serebrianyj-vek-eto-neveroiatnaia-kollekciia-chelovecheskih-sudeb.html>(дата образования 15.04.2021).

СОВРЕМЕННЫЕ ФОТОИЗДАНИЯ: ВИДЫ, ТЕМАТИКА, ОФОРМЛЕНИЕ

*Е.Д. Бокарева, студентка 3 курса,
направление «Издательское дело».
Научный руководитель:
С.Ю. Николаева, д. филол. н.,
проф., зав. кафедрой филологических
основ издательского дела и
литературного творчества*

***Аннотация:** В статье приводится обзор современного состояния фотоизданий с целью выявления их типологического и тематического многообразия, способов их оформления. Для выявления обозначены современные тенденции восприятия визуальной информации и рассмотрены три доминирующих вида фотоизданий.*

***Ключевые слова:** визуальная информация, фотоиздания, фотоальбом, фотокнига, зин, типология фотоизданий, тематический репертуар, традиции оформления.*

Фотоиздания как отдельный вид изданий появились в 40е гг. XIX в., за рубежом, сразу после изобретения фотографии и метода закрепления снимка на бумаге. Они получили стремительное развитие: их виды и тематика с момента появления менялись практически каждое новое десятилетие.

Учитывая быстрый темп эволюции фотоизданий, трудно определить для них рамки понятия «современность». Его можно сопоставить с началом XXI века, так как в последнее десятилетие прошлого века произошли последние наиболее масштабные, повлиявшие на книгоиздательскую сферу изменения, которые были связаны с модернизацией экономической и управленческой систем. Также на рубеже веков в российском искусстве ассимилировал и заявил о своём влиянии постмодернизм с его средствами выразительности и формами подачи художественного образа. Это отразилось на авторах, их произведениях, и, в том числе, на изданиях, в которых они помещались.

Контент фотоизданий — это воплощение визуального вида информации, который обладает значительными возможностями наглядности, полноты и достоверности представления. Вместе с этим визуальная информация может представлять собой особую систему образов, которая расшифровывается только в процессе восприятия изображения зрителем. Два этих признака визуальной информации открывают значительный потенциал фотоизданий.

Характеризуя первое десятилетие XXI в., исследователи отмечают «устойчивый интерес общества к визуальной информации» [1, с. 28]. В новой информационной эпохе, в которую человечество вступило несколько десятилетий назад, изменились механизмы восприятия информации человеком. Человек меньше имеет дело с материальными, физическими носителями информации и тратит меньше времени на её восприятие, обработку. Однако обнаруживается, что в XXI веке материальное воплощение информации вновь оказывается для реципиентов важным, в среде диджитал-пространства о нём как бы заново вспоминают. Ряд фотографов, работающих с издательскими проектами фотоизданий, подтверждают это. Саша Мадемуазель, фотограф и преподаватель, наблюдает эту тенденцию, работая со своими студентами. Она считает, что Интернетконтент и, в том числе, изображения в вебпространстве, не интересны молодёжи, потому что не запоминаются, кроме того, затруднено восприятие и понимание такой информации [2]. Наблюдая за студентами-фотографами, она замечает, что они по-разному воспринимают свои работы в цифровой и в печатном формате.

Поэтому наличие «физического объекта» как воплощения информации Мадемуазель считает необходимым. Тенденцию подтверждает фотограф Ольга Матвеева; по её мнению, печатный формат — «мостик для общения со зрителем». Именно в печатном формате «зрители могут забрать домой целый проект художника, если он показался важным» [2]. Это наблюдение иллюстрирует, насколько важными являются сегодня фотоиздания в качестве носителя визуальной информации.

К настоящему времени сформировалась определённая типология фотоизданий, которая отличается многообразием, однако не имеет чёткой закреплённой структуры. Виды фотоизданий рождались и дифференцировались непосредственно в издательской практике; сейчас большинство из них активно применяются, исследуются, упоминаются в учебной литературе, однако все они до сих пор не приведены в единую типологию. Это может быть связано, во-первых, с темпами развития фотоизданий и подвижностью типологии как системы, и, во-вторых, с дефицитом изучения фотоизданий как самостоятельного вида.

Продолжаются поиски оригинальных форм воплощения и представления для фотопроектов, при этом устойчивости какого-либо одного вида фотоизданий в печати не наблюдается. Представляется возможным использовать всё сложившееся видотипологическое многообразие фотоизданий в соответствии с художественным замыслом или концепцией издания.

Фотоальбом, хронологически первый вид книжных фотоизданий, продолжает своё существование в XXI веке. С точки зрения подачи контента и с точки зрения формы его можно назвать базовым. Именно этот вид отражён в стандарте ГОСТ 7.60-2003 «Издания. Основные виды. Термины и определения». Его отличает разнообразие подвидов: серийный фотоальбом, фотоальбом по мотивам литературно-художественного произведения, фотоальбом по мотивам художественной выставки, документальный фотоальбом (фотоальбомхроника), фотоальбомкаталог, фотоальбомпутеводитель. Становится заметным, как типологическое многообразие фотоальбома отражает широту его тематики, и наоборот.

Текст в фотоальбоме играет вспомогательную роль для изображений, которые занимают большую часть объёма. Это позволяет реализовывать на базе фотоальбома множество концепций, различных по тематике и задачам, но которые укладываются в формулу «изображения плюс сопроводительный текст». Это делает фотоальбом многофункциональным изданием.

В российской издательской практике фотоальбомы отличаются устоявшейся формой воплощения и претерпел немного изменений, несмотря на продолжающееся развитие. Это книжное, чаще всего улучшенное издание в формате кодекса. Макет фотоальбома требует композиционно правильной компоновки изображения и текста на полосах, с соблюдением их процентного соотношения, характерного для этого вида — для фотоальбома это важное и характерное требование.

Другим видом фотоизданий, процветающим в современности, является фотокнига. Её появление в первые десятилетия XX века было продиктовано творческим поиском, новыми художественными задачами, в настоящее время она пользуется значительной популярностью в издательской практике. Её содержанием является сюжетное повествование, полностью состоящее из фотографий — это важная её отличительная черта в типологическом аспекте.

Текст в фотокнигах играет меньшую роль, чем фотоальбомах, роль: он, как правило, только уточняет пространственновременные характеристики или настроение снимка, либо отсутствует. И. Эренбург, издавший в 1933 г. фотокнигу «Мой Париж», так комментировал её: «В книге «Мой Париж» основным текстом являются фотографии. Слова лишь иллюстрируют их» [3, с. 7]. В связи с эти фотокнига открывает более обширный, нежели у фотоальбома, потенциал для выражения творческого замысла. Так, из фотокниги, как из общеродовой доминанты, выделились жанровые подвиды — фотороманы, фотоповести, фотонovelлы, фотопоэмы, фотоэпопеи.

Фотокнигу называют «новым культурным явлением» [4]. Оно не ново хронологически, но его принципиальная новизна — в способе подачи материала и в возможностях взаимодействия с другими видами искусств. Характерным примером является создание фотокниги по мотивам художественных выставок: здесь фотокнига действует совершенно иначе, нежели, например, выставочный каталог.

В 1955 г. в Нью-Йоркском музее прошла фотовыставка Эдварда Стейхена «Род человеческий». Её идеей являлось формирование невербального «послания», сформулированного из абстрактных категорий, связанных с процессами и этапами формирования общества: семья, любовь, рождение; детство, взросление, старость; искусство, образование, религия; смерть, катастрофа, война, и мир [4]. Для организации выставки был разработан специальный сценарий — организаторы режиссировали выставку, чтобы зрителям могли точно воспринять «послание» экспозиции. По мотивам выставки была выпущена фотокнига.

Её сюжетная линия воспроизводила визуальный образ экспозиции и полностью переносила механизм его восприятия в печатное издание. Важную роль при этом сыграли специально спроектированный макет и эпиграфы, подобранные к разделам книги так, чтобы можно было «в безмолвии прочитывать манифест» [4] создателей.

Пример показывает, насколько пластичным является пространство фотокниги и концепцию какой сложности оно может воплощать. В отличие от фотоальбома, фотокнига имеет «третье измерение» — «сюжетную линию», которая даёт дополнительную художественную выразительность, зачастую без обращения к пояснительному тексту. В связи с этим, для фотокниги сложнее определить конкретный спектр тем и традиции оформления. Фотокнига тяготеет быть произведением искусства сама по себе, являясь отражением личности своего создателя. Тематика фотокниг определяется художественной идеей, которую стремится воплотить её создатель и которой чаще всего подчинено оформление. Учитывая эти возможности фотокниги, можно предположить, что за ней стоят большие перспективы фотоизданий.

В наше время приобретает популярность и другой тип изданий, зародившийся в XX веке. Зин (от англ. «zine», сокр. от «fanzone», «magazine» — журнал фанатов, журнал) был периодическим изданием, зародившимся в среде любителей научной фантастики. Первоначально контентом зина была та информация, которой хотели обменяться почитатели чеголибо внутри своего небольшого коммуникационного поля. Зины изготавливали самостоятельно, с помощью подручных средств (например, ксерокс, ризограф) или вручную — эта традиция частично сохранилась. Зин распространился в различных видах искусства и особенно в субкультурах. Этот вид издания занимает пограничное положение между периодикой и непериодическими изданиями, между текстовыми и изобразительными изданиями, а его контентом могут быть текст и изображения в любом исполнении и соотношении — это определяется концепцией издания и творческой идеей автора. В связи с этим фотозин часто рассматривают как разновидность фотокниги, однако зин обладает чертами, которые выделяют его в самостоятельный тип: малый тираж, небольшое количество полос, малый, карманный или миниатюрный форматы. Зин, как правило, выпускают в обложке или как пейпербек. Создатели зинов часто осуществляют их редакционноиздательскую подготовку самостоятельно, не общаясь в крупные издательства и отправляя макет напрямую в типографию — это практика подчёркивает сущность зинов.

Понятие зина трудно отследить в исследовательских работах и в типологиях, однако с достоверностью можно сказать, что на сегодняшний день зин является универсальным и общедоступным средством коммуникации в мировом искусстве. Одной из причин этого может быть изменение механизмов восприятия информации. Фотограф Эльчин АлиЗаде считает: «У современных людей достаточно маленький attention span — то время, которое они готовы потратить на потребление контента. Зины — это быстрый формат, на них можно найти время. Сейчас все потребляют фрагментированную информацию, чтобы быстро получить свою дозу и переключиться на что-то другое» [2]. Вторым критерием, по которому для проекта выбирают формат зина, является его дешевизна: это издание легко выпустить на собственные средства и быстро продать по специализированным каналам сбыта; зин почти всегда является некоммерческим проектом. По выражению Эльчина АлиЗаде, зин — это «не profitable бизнес», так как не приносит своим создателям денежной прибыли; по его мнению, это «художественное высказывание в доступной форме» [2]. Третьих, зин благодаря своему формату и стоимости может быть удобной «пробой пера». Фотограф Константин Котов упоминает случаи трансформации европейских зинов в дорогое периодическое издание [2]. Сегодня зин из сугубо субкультурного явления становится одним из ведущих типов фотоизданий.

Тематический репертуар фотоизданий многообразен, не поддается обобщению, но в нём выделяются наиболее характерные для этого вида изданий темы. Так, определённый круг российских издательств, специализирующихся на выпуске фотоизданий, сконцентрирован на освещении в своих книгах культурных, исторических и природных ценностей России и мира. Эти темы можно считать основными для изданий по искусству, они отражают миссию этих книг — рекреацию культурного наследия в информационном пространстве. Книги этих издательств часто являются долгосрочными проектами, параллельно с их разработкой ведётся фундаментальная научная работа. Тематику большого количества этих фотоизданий отражает их видовая принадлежность. Издания другой условной группы — в основном, авторские проекты, в рамках которых фотохудожники могут разрабатывать любые темы, которые рождает в нём отклик, подводя к формированию художественного замысла. Круг этих тем широк: от мировых общесоциальных проблем и документалистики до субъективного мироощущения автора и неоформленных эфемерных образов. Авторские проекты чаще воплощаются в фотокнигах и фотозинах.

Таким на сегодняшний день представляется состояние современных фотоизданий. Как издания по искусству, они продолжают оставаться важной составляющей книжного ассортимента современности. Как физическое воплощение визуальной информации они в новом столетии доказывают свою актуальность. И наконец, как совокупные произведения издательского и фотоискусства искусства они, становясь её частью, формируют культуру современности.

Список литературы

1. Мжельская Е.Л. Современный репертуар фотоизданий : [статья] / Е.Л. Мжельская ; Московский государственный университет печати // Омский научный вестник. 2008. №5(72). С. 228233. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-repertuar-fotoizdaniy> (дата образования 15.04.2021).
2. Кукенко Г. Кому и зачем нужны фотокниги в 2020 году? : [статья] // Школа Родченко онлайн : [сайт]. 25.12.2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://rodchenko.sredaobuchenia.ru/photobooks2020> (дата образования 15.04.2021).
3. Мжельская Е.Л. Редакторская подготовка фотоизданий : [учеб. пособие для студ. вузов] / Е.Л. Мжельская. М. : Аспект Пресс, 2005. 112 с.
4. Федорина, А.С. Фото-книга: новое культурное явление : [статья] / А.С. Федорина ; Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова // Вестник МПХА им. Строганова. 2017. №2. С. 221—231. [Электронный ресурс]. URL: https://mgphu.ru/images/content/nauka_vestnik/vestnik-articles/vestnik-2-2-2017/a-s-fedorina-foto-kniga-novoe-kulturnoe-yavlenie.pdf (дата образования 15.04.2021).

РАСКРАСКИ В БУКВАРЯХ: СПЕЦИФИКА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

*Д.Б. Болдырев, студент 4 курса,
направление «Издательское дело».
Научный руководитель:
С.В. Глушков, к. филол. н., доцент
кафедры филологических основ из-
дательского дела и литературного
творчества.*

Аннотация: *Целью данной работы является оценить, как сегодня такая разновидность досугового типа изданий, как раскраска, существует в структуре букваря, т. е. учебного издания, и выявить дальнейшие перспективы такой компиляции видов изданий.*

Ключевые слова: *издание, букварь, учебное издание, досуговое издание, раскраска, воображение, обучение чтению, дидактический материал, рисование.*

Буквари, как и другие разновидности изданий, с течением времени претерпевают, в плане своей подготовки и, конкретно, своего наполнения, множество изменений. Так, сегодня в учебных пособиях для дошкольников можно наблюдать постепенное внедрение в их структуру такого отдельного вида изданий, как раскраски.

Раньше, и в букварях XIX в., и советских учебных пособиях, подобное новшество не встречалось. Сегодня же это является одной из множеств других тенденций в подготовке букваря, поскольку окружающее ребёнка пространство меняется, и, следовательно, необходимы новые средства его обучения, которые отвечали бы требованиям сегодняшнего времени и потребностям ребёнка — игровой момент. Помимо игрового, развлекательного момента, раскраски могут также способствовать и развитию воображения у ребёнка, что очень важно в процессе чтения, так как читая, человек пытается себе представить отдельные моменты из произведения, обстановку, а, следовательно, пытается вживиться в роль героя читаемого произведения. Так, в данной связи, выделяются следующие виды продуктивной деятельности, способствующей развитию у ребёнка воображения [1, с. 58]: рисование, конструирование, лепка, аппликация. Конкретно в рамках букваря для нас интересно рисование. Так, в развитии воображения в дошкольном возрасте выделяется три этапа [1, с. 58—61]:

1) воображение ребёнка на раннем этапе нуждается в такой наглядно-образной, предметной среде, которая позволяла бы что-либо домысливать и воображать. «Если же ребёнок находится в ситуации, где все предметы чётко и однозначно определены в своих функциях и значениях, это препятствует развитию творческого начала и воображения» [1, с. 59]. Т. е. ребёнку на данном этапе проще домыслить уже заданный объект, чем создавать новый;

2) на втором же этапе предметная, наглядно-образная среда начинает выступать уже не главным условием, а активатором скрытых в ребёнке способностей его воображения. При этом «развитие воображения на

СЛОВО

этом этапе предусматривает организацию уже не на личной ситуации, а на собственном опыте ребёнка» [1, с. 60]. Т. е. предполагается деятельность ребёнка с задействованием ранее полученных систем норм, способов действий и эталонов;

3) последний этап характеризуется формированием у ребёнка собственной позиции.

Следовательно, раскраски не противоречат выше описанному процессу развития воображения у ребёнка и их употребление в качестве дидактического материала, в рамках букваря, вполне может быть продуктивным. Но при этом, при формировании комплекса заданий на развитие у ребёнка воображения необходимо учитывать, что подобная деятельность не должна быть жестко задана и нормирована, а должна, напротив, предоставлять возможность ребёнку проявить свою инициативу [1, с. 61]. Но как подобное проявляется на практике? Не забывается ли при этом за излишней свободой главная функция букваря — учить ребёнка чтению? В качестве примеров рассмотрим несколько современных изданий подобного рода.



Рис. 1. Пример разворота из «Обучающей раскраски с наклейками „Букварь“» М. А. Жуковой

Издание «Обучающая раскраска с наклейками „Букварь“» М.А. Жуковой [6] в плане соединения раскрасок с другим дидактическим материалом можно считать в целом положительным примером. Раскраски композиционно не доминируют над всем остальным материалом и в самой методике явно видно, что не делается излишний акцент на них, несмотря на то, что в названии даётся указание на главенствующий вид издания в подобной компиляции учебного и досугового типа изданий: «Обучающая раскраска...», — но при этом данное издание всё же остаётся преимущественно учебным пособием и раскраски здесь служат как вспомогательный элемент. Однако, даже при всём при этом в подобной структуре имеется явный недостаток: не понятно толком в какой момент следует ребёнку раскрашивать иллюстрации (не продуманный момент в самой вложенной в основу букваря методике). В данном случае, безусловно, негативным образом сказываются на данном пособии некоторые функциональные особенности досугового типа изданий, в частности, развлекательная функция. То есть то, что могло бы считаться преимуществом, можно сказать, стало палкой в колесе данного издания М. А. Жуковой, поскольку ребёнок может сразу начать раскрашивать, толком не обратив внимание на сам дидактический материал, которого, к слову, явно недостаточно для качественного обучения ребёнка грамоте, но это уже другой момент, как и само качество приведённого материала: «Йог сел на трамвай», «Зебру зонтик защищает от зноя».

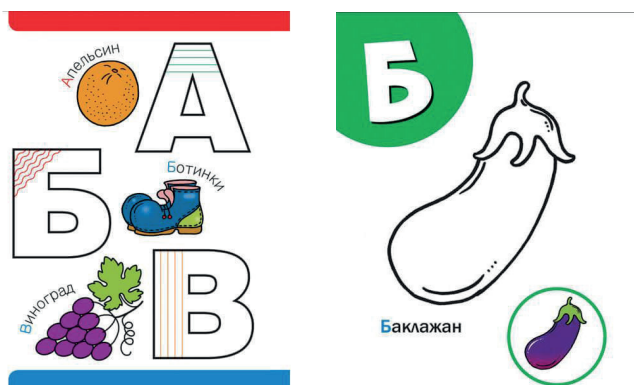


Рис. 2. Примеры из «Раскраски-букваря» (Росмэн, 2016)

Прямо противоположным примером можно считать издание «Раскраска-букварь», выпущенное издательством «Росмэн» [10]. Уже в самом названии говорится о главенствующем типе издания в подобной компиляции: «Раскраска-букварь», то есть по большей части перед нами досуговое издание, раскраска. Какого-либо дидактического материала, который бы позволил ребёнку усвоить хоть что-нибудь из грамматики русского языка, здесь нет, не считая букв и приведённых к ним слов. Единственное, что позволяет ребёнку делать в данном пособии, так это разукрашивать как буквы, так и иллюстрации к ним, но при этом предполагается, что, разукрашивая, ребёнок усвоит алфавит, чего, скорее всего, просто так не произойдёт, так как дидактический материал слишком мал для этого. В итоге, данное издание представляет собой и не учебное издание, поскольку большую часть учебного времени по данной книге ребёнок проведет в постоянном разукрашивании, и не досуговым, поскольку предполагается, что по данному изданию ребёнку необходимо учить. К тому же, в названии фигурирует такой вид изданий, как «букварь». Однако, букварь — комплексный вид издания, по которому ребёнок учится не просто алфавиту, но и каким-то базовым правилам грамматики, а также чтению, чего по данному изданию осуществить не удастся, а следовательно, оно представляет собой не букварь, а азбуку, и это ещё одна проблема в подготовке многих современных букварей/азбук.

Интересно, что изданий подобно плану, как и «Раскраска-букварь» от Росмэн, сегодня на рынке присутствует большое количество, например: «Махи-раскраска. Азбука» (Проф-пресс, 2018) [7], «Азбука-раскраска. Английские буквы и слоги» (Феникс-Премьер, 2019) [4], «Обучающая раскраска. Английский алфавит» (Геодом, 2018) [9], «Махи-раскраска. Английский алфавит» (Проф-Пресс, 2021) [8], «Азбука-раскраска. Русский алфавит» (Геодом, 2017) [5], — что может являться примером неблагоприятной тенденции, связанной с всё большим отходом букварей/азбук к не прямому обучению ребёнка чтению, а к косвенному, т. е. через множество сторонних заданий, которые формируют у ребёнка, помимо собственно навыка чтения, множество дополнительных, как-то, например, мелкая моторика рук, воображение, т. е. современные учебные издания для детей постепенно всё дальше отходят от своей главной функции. Так, о подобной проблеме исследователи Л. С. Сильченкова и А.И. Климко писали так: «Получается, что современный букварь все дальше уходит от своего главного предназначения. Не в этом ли причина того, что учебного материала для формирования механизма чтения

в современных букварях минимальное количество? Не вмещается он в буквари и азбуки, которые содержат ребусы и кроссворды, иллюстрации, разнообразный языковой материал, например, нужный для усвоения понятий рода и числа имен существительных, зато материал для чтения печатается в отдельной книжечке в виде приложения к букварю. Часто тексты в букварях предназначены либо для учителя, либо для уже „читающих“ детей. При этом как бы теряются существенные характеристики букваря» [3, с. 202].

Следовательно, можно считать, что употребление раскрасок в современных букварях/азбуках также вписывается в подобную тенденцию. Однако же, несмотря на это, чисто теоретически, употребление раскрасок в данных изданиях может нести и положительные моменты, как, например, развитие воображения, которое не мало важно и при чтении, так и ряд других:

- раскраски могут быть актом самовыражения для ребёнка, что в дальнейшем, если мать сохранит этот букварь, может нести в себе положительный педагогический момент: когда ребёнок вырастет, он сможет, если ему будет интересно, заглянуть в свой старый разукрашенный букварь и узнать, а как он себе представлял тех или иных героев из сказок в детстве, разные предметы, изображённые в этой книге, и сравнить с тем, какими он видит их сейчас, и сделать для себя какие-либо выводы (может он, например, как в детстве, так и во взрослой жизни видит богатырей в тёмных тонах);
- как вытекающее из предыдущего: каждый экземпляр букваря может стать объектом искусства, поскольку каждый ребёнок индивидуален, и представляет те или иные образы в разных цветах, что может дать педагогам при работе с детьми по букварям дополнительные возможности.

Однако, пока на рынке чаще всего прослеживается не должное соотношение данной разновидности учебного издания с досуговым типом, а следовательно, в данном направлении требуется дальнейшая работа.

Список литературы

1. Кравцов Г.Г. Психология и педагогика обучения дошкольников : учебное пособие. М. : МОЗАИКА-СИНТЕЗ, 2013. 264 с.
2. Сильченкова Л.С. Об одной тенденции в отечественной буквари-стике / Л.С. Сильченкова // Известия института педагогики и психологии образования. 2018. № 2. С. 62—68;

3. Сильченкова Л.С. Типология букварей / Л. С. Сильченкова, А.И. Клишко // Ярославский педагогический вестник. 2014. Т. 2. № 1. С. 199—203.
4. Азбука-раскраска. Английские буквы и слова. Москва : Феникс-премьер, 2019. 32 с.
5. Азбука-раскраска. Русский алфавит / худож. М. Коваленко. Ростов-на-Дону : Геодом, 2017. 32 с.
6. Жукова М.А. Обучающая раскраска с наклейками «Букварь» / М. А. Жукова. Москва : Умка, 2016. 16 с.
7. Иванова А. Махи-раскраска. Азбука / А. Иванов. Москва : Проф-пресс, 2018. 40 с.;
8. Махи-раскраска. Английский алфавит. Москва : Проф-пресс, 2021. 20 с.;
9. Обучающая раскраска. Английский алфавит. Ростов-на-Дону: Геодом, 2018. 28 с.;
10. Раскраска-букварь. Москва : Росмэн, 2016. 48 с.

ИНТЕРАКТИВНЫЕ КНИЖНЫЕ ПРОЕКТЫ ИНТЕРНЕТА

*А.А. Солянина, студентка I курса,
направление «Издательское дело».
Научный руководитель:
Н.В. Волкова, канд. филол. н., доц.
кафедры филологических основ из-
дательского дела и литературного
творчества.*

***Аннотация:** В статье рассматриваются интерактивные книжные проекты Интернета, анализируется их структура, история создания и назначение.*

***Ключевые слова:** книжные проекты Интернета, мобильное приложение, сайт, «Живые страницы», «Arzamas.academy», «Полка», «Smartfiction».*

Процессы или дигитализации неизбежно проникают во все сферы деятельности человека, в том числе и в книжное дело. В настоящее время одной из наиболее перспективных отраслей, связанных с книгами, является создание интерактивных книжных проектов в сети Интернет.

Такие проекты не только упрощают процесс изучения литературы, но и делают его гораздо интереснее, так как при таком формате появляется возможность дополнить произведение аудио- и видеоматериалами, а также фотографиями, иллюстрациями и даже играми. На данный момент существует множество разнообразных книжных интерактивных проектов, их количество стремительно увеличивается. Во многом это объясняется переходом общеобразовательных учреждений на дистанционное обучение, а компаний — на удаленный режим работы. Книжные интернет-проекты могут иметь различную форму: это мобильные приложения, сайты, блоги, ютуб-каналы, подкасты и многое другое.

Мобильное приложение «Живые страницы» объединило в себе произведения русской классической литературы и информацию из истории, географии и лингвистики. В разработке приняли участие известные литературоведы и эксперты проекта *Tolstoy Digital* и Школы лингвистики НИУ «Высшая школа экономики. Куратором проекта является Фекла Толстая. С помощью этого приложения чтение классики превращается в увлекательное путешествие. В «Живых страницах» есть возможность сравнить хронологию событий произведения с историческими фактами, проследить судьбы героев и их пересечения, узнать редкие слова и их значения, проверить свои знания с помощью лингвистической игры, увидеть маршруты героев и места действия произведений на реальной карте. Кроме того, у основных героев произведений есть свой «профиль», в котором можно посмотреть их краткую характеристику, исторические прототипы, цитаты самих героев и выражения, с помощью которых их описывает автор. В приложении также можно поучаствовать в экскурсии с аудиогидом по местам, так или иначе связанным с произведениями и их авторами. За прочтение книг, участие в играх, изучение судеб героев, хода времени или мест событий, за публикации в социальных сетях накапливается читательский опыт.

Приложение содержит 25 произведений на русском языке («Война и мир», «Преступление и наказание», «Евгений Онегин», «Обломов» и др.) и одно — на английском («Война и мир»).

Arzamas.academy — проект, посвященный истории культуры. Главный редактор — Филипп Дзядко. С помощью различных способов создатели проекта рассказывают о гуманитарных науках и, в частности, о литературе. Первоначально *Arzamas* — это сайт, содержащий курсы, журнал и отдельные проекты. В разделе «курсы» можно найти видеоили аудиолекции, дополненные сопроводительными материалами. Кроме курсов на сайте находится раздел «Журналы», подходящий тем,

кто предпочитает читать, а не слушать. Arzamas.academy создали несколько мобильных приложений: сборник подкастов «Радио Arzamas» и «Гусьгусь» — приложение для детей, в котором можно не только послушать сказки и другие произведения, но и ознакомиться с лекциями по литературе.

Создатели проекта «Полка» (Юрий Сапрыкин, Варвара Бабицкая, Дмитрий Ликин и другие) обратились к литературоведам, преподавателям и издателям с просьбой назвать наиболее значимые, с их точки зрения, книги. Далее был сформирован список из 108 книг, к которым были собраны аудио- и видеоматериалы, дополнительная литература, ссылки на платформы, где можно прочесть данные произведения. Основная часть проекта — это статьи, отвечающие на вопросы о 108 книгах. Например, где, как и кем они были созданы, есть ли экранизации, какие важные детали нельзя упустить при чтении. Полка — это ещё и серия подкастов, посвященная книгам.

Разработчики проекта «Smartfiction» характеризуют его так: «Качественная литература по будням. Коротко.» Каждый будний день на сайте появляются короткие классические или современные рассказы отечественных и зарубежных авторов. Это хорошая возможность читать каждый день для тех, кто не любит или не хочет читать объемные произведения. А маленькие рассказы можно прочитать целиком во время завтрака, в автобусе или во время рабочего перерыва.

Книжные интернет-проекты отличаются многообразием форм и содержания, удобством и доступностью. Данная сфера книжного дела имеет шанс на активное развитие и широкое распространение в обществе, это еще один действенный инструмент продвижения традиционной книги.

Список литературы

1. Мобильное приложение «Живые Страницы» // Лев Толстой [электронный ресурс] // URL: <http://tolstoy.ru/> (дата обращения 10.04.21).
2. О проекте // Полка [электронный ресурс] // URL: <https://polka.academy/> (дата обращения 11.04.21).
3. О проекте // Arzamas.academy [электронный ресурс] // URL: <https://arzamas.academy/> (дата обращения 11.04.21).
4. Авторы // Smartfiction [электронный ресурс] // URL: <https://smartfiction.ru/> (дата обращения 12.04.21).

Методика преподавания

ИГРОВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ЖАНРАМ ЭПИДЕЙКТИЧЕСКОЙ РЕЧИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

А.С. Базлова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель:

Е.Г. Усовик, к. филол. н., доцент кафедры русского языка.

Аннотация: В статье рассматривается возможность применения игровых технологий при обучении жанрам эпидейктической речи иностранных студентов, а также анализируется эффективность использования данного инновационного подхода в методике преподавания русского языка как иностранного.

Ключевые слова: игра, игровые технологии, лингводидактика, лингводидактическое средство, методика преподавания РКИ, эпидейктическая речь, компетенции.

Эпоха XXI века характеризуется активными культурными, социальными и экономическими реформами в сфере образования, которые влекут за собой изменение подходов к характеру обучения. Смена образовательных парадигм затронула и область преподавания РКИ. В лингводидактике наблюдается интенсивное внедрение современных педагогических технологий, развивающих коммуникативные и лингвокультурологические компетенции иностранных обучающихся.

Понятие «игровые технологии» мы рассматриваем как совокупность лингводидактических методов и приёмов организации учебной деятельности в форме игр [4, с. 135]. По целям и задачам обучения выделяются аспектные (фонетические, лексические, грамматические, синтаксические, стилистические) и речевые (нацеленные на активизацию речевой деятельности) игры [1, с.153]. При изучении речевых жанров целесообразно ориентироваться на последние, поскольку игра используется нами как некое речевое упражнение, в котором создается возможность

для усвоения речевого образца в максимально естественных условиях, отражающих реалии русской языковой действительности.

Коммуникативные игры на уроках русского языка как иностранного выполняют ряд следующих функций:

- 1) обучающую, непосредственно направленную на получение знаний и овладение комплексом профессиональных компетенций;
- 2) мотивационно-побудительную, призванную стимулировать процесс обучения, активизируя творческую деятельность студента;
- 3) ориентировочную, основная задача которой сформировать способность учащихся ориентироваться в языковой ситуации и выбирать соответствующие средства общения;
- 4) компенсаторную, направленную, в первую очередь, на приближение учебной деятельности к условиям реальной жизни [5, с. 151].

Игровая технология получила широкое распространение в методике преподавания РКИ и зарекомендовала себя как действенный прием, преимуществом которого является приближение процесса обучения к условиям реального общения, а изучение эпидейктических речевых жанров невозможно в абстракции от коммуникативных ситуаций. Так преподаватель русского языка как иностранного должен не просто сформулировать набор ходов, речевых тактик, обеспечив учащихся теоретической информацией, общими сведениями и понятиями, его задача – научить студентов ориентироваться в конкретных условиях, учитывая все детали и тонкости речевой обстановки. По нашему мнению, игровая технология отлично справляется с этими задачами, поскольку моделирует вполне естественные ситуации общения между участниками.

Применение игровых технологий при обучении иностранных студентов эпидейктическим жанрам речи мы рассмотрим на примере речевого жанра поздравления, так как он является одним из наиболее востребованных в процессе изучения русского языка, поскольку выступает неотъемлемой частью не только бытовой, но и официально-деловой сферы общения. В практике преподавания РКИ изучение жанра поздравления происходит в контексте речевой темы «Праздники» и предполагает использование учащимися всей падежной системы русского языка. Итогом изучения жанра поздравления, безусловно, должно стать создание учащимися собственных поздравительных текстов. [2, с. 147]

Перед тем как обучающиеся начнут отработку материала в форме игры необходимо составить и проанализировать таблицу, включающую в себя возможные клишированные элементы конструкции поздравления.

Обращение	Констатация факта поздравления с названием повода данной речевой сентенции	Похвальная часть	Пожелания	Подпись и дата (актуальны при письменной форме поздравления)
Лексико-грамматический материал:				
<p>Неофициальные обращения: Дорогая Анечка/Аня!/ Анюта! Дорогой Серёженька/ Серёжа Официальные обращения: Уважаемая Анна Дмитриевна! Уважаемый Сергей Олегович! Множественное число: Дорогие преподаватели!/ Многоуважаемые коллеги!</p>	<p>1) Адресант: Я (мы, он, она, они/ пропуск субъекта) 2) Глагол «поздравлять» в нужной форме: поздравляю (-ем, -ет, -ют). 3) Адресат: тебя /Вас/ вас 4) Повод (конкретное или обобщённое название праздника): с праздником Светлой Пасхи/ с Рождеством/ с Новым годом/ с Днём Победы/ с днём рождения</p>	<p>Ты добрый и преданный друг, который никогда не оставит в беде! Ты чудесная и заботливая мама/ Вы талантливый педагог/ Вы замечательная и крепкая семья/ Нам приятно тобой похвалиться, любоваться тобой и гордиться, потому что ты самая лучшая, наша радость и наша звезда</p>	<p>1) Глагол «желаю» в нужной форме: желаю/желает/желаем 2) Сущ. в родительном падеже: добра, тепла, здоровья, любви, счастья, хорошего настроения. 3) «Быть» + прилагательное в творительном падеже: быть счастливым (-ой, -ыми), успешным (-ой, -ыми), здоровым (-ой, -ыми) 4) Союз «чтобы» + название адресата поздравления в качестве субъекта (вы / Вы / ты), название времени исполнения пожеланий (всегда / всю жизнь / весь год / никогда) и пожеланий в форме прошедшего времени (улыбался, —лась, —лись / смеялся, —лась, —лись / не грустил, —ла, —ли)</p>	<p>Твой друг Иван; Твоя доченька! Ваши студенты! Администрация города Твери!</p>

1. Игра «Снежный ком»

Для проведения данной игры необходимы речевые клише. Они записаны на доске и в тетрадях учащихся в виде выше представленной таблицы. Игра актуальна на этапе закрепления нового материала. Она

направлена на освоение речевых формул, использующихся при составлении поздравительных текстов. «Снежный ком» отлично развивает память, учит подстраиваться под заданную речевую ситуацию, импровизировать, помогает снять психологический и языковой барьеры и создает дружелюбную обстановку в классе. Данная игра проводится в малых группах. Конечные варианты поздравительных текстов записываются на доске, сравниваются, избирается победившая команда.

Участники садятся в круг. Один их учащихся говорит фразу из 1 блока таблицы (Обращение). Например: Дорогая Ольга!

Второй ученик повторяет предыдущую реплику и добавляет своё предложение из второго блока (Повод): Спешу поздравить тебя с днём рождения.

Третий участник повторяет информацию о первых двух и добавляет свою из следующего блока. Важно отметить, что в рамках одного блока, можно сконструировать несколько предложений. Игра продолжается до тех пор, пока очередь не дойдёт до первого участника, который повторит всю собранную информацию и закончит поздравительный текст.

2. «Поздравь меня».

Учащиеся делятся на четное количество команд. Каждой группе выдается карточка, в которой необходимо обозначить основные элементы коммуникативной ситуации. Затем команды обмениваются листочками и коллективно работают над поздравительными текстами. Цель игры: поздравить другую команду, соблюдая рамки коммуникативной ситуации, заданной конкурентами. Данная игра направлена на запоминание и применение в речи изученного грамматического материала.

Таблица 2

Адресант: Мария Дмитриевна (друг семьи)	Обратная сторона, на которой будет написано поздравление.
Адресат: семья Ивановых.	
Повод: бракосочетание.	

3. «Спешу поздравить Вас...».

В данной игре отрабатываются лексика и конструкции по теме «Поздравления».

Необходимо подготовить три комплекта карточек: первый — с названиями праздников (Новый год, день рождения и т.д.), второй — с адресатами (преподаватель, друг, родители и т.д.), третий — с поже-

ланиями (счастье, здоровье, радость и т.д.). Чтобы усложнить задачу, вместо названий праздников, где это возможно, можно написать только даты. Например, не Новый год, а 1 января. Карточки с пожеланиями должны повторяться: если 8 участников, необходимо подготовить 8 карточек со словом «счастье», 8 — со словом «здоровье» и т.д.

Раскладываем карточки: на первом столе — с названиями праздников, на втором — с адресатами, на третьем — с пожеланиями. Лицевой стороной вверх кладем только карточки с пожеланиями, чтобы учащиеся их видели.

Итак, у студентов есть три минуты на выполнение задания. Учащиеся берут по одной карточке с первого и второго стола, смотрят, кого и с каким праздником они должны поздравить, а затем выбирают подходящие пожелания на третьем столе. Можно дать ограничение: например, разрешается взять только 5 карточек с пожеланиями. Затем они составляют поздравления. Побеждают первые три человека, которые выполнили задание быстрее всех и не сделали ошибок.

Важно отметить, что данные дидактические игры можно адаптировать под другие жанры эпидейктической речи (приветствие, благодарственное слово и т.д.) в зависимости от целей и задач обучения. Они подвержены модификациям по уровню владения языком и могут использоваться при работе с иностранными студентами как базового уровня (A1), так и первого сертификационного уровня (B1).

Таким образом, эффективность использования игровых технологий в обучении русскому языку как иностранному трудно переоценить, так как игровой процесс создает позитивную психологическую атмосферу в учебном коллективе, помогает преодолеть языковые барьеры, а, следовательно, оптимизирует процесс обучения, ведь в него включаются все учащиеся [3, с. 233]. Создание типичных коммуникативных ситуаций позволяет познакомить студентов с особенностями русской языковой картины мира, а также с национальными традициями и культурой народа, что способствует погружению учащихся в языковую среду. Игры, моделирующие проблемные и нетипичные речевые ситуации, формируют умение ориентироваться в незнакомых условиях, готовность к выбору нестандартных решений, вызывают потребность к воспроизведению ранее известных речевых формул и к продуцированию собственных высказываний, развивают навыки работы в коллективе, а также учат принимать самостоятельные решения, способствуют формированию личной ответственности за результат труда, позволяют реализовать личный творческий потенциал.

Игра — это мощный стимул к овладению языком, она ведет за собой развитие. Развивающее значение игры заложено в самой природе, ибо игра — это всегда эмоции, а там, где эмоции, там активность, внимание и воображение.

Список литературы

1. Будакова О.В. Игровые технологии как эффективное средство активизации учебного процесса на уроке иностранного языка // Педагогическое мастерство: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, апрель 2012 г.). М.: Буки-Веди, 2012. С. 152—154.
2. Музыченко Н.Г. Теория и практика преподавания русского языка как иностранного: достижения, проблемы и перспективы развития : материалы V Междунар. науч.-метод. конф., Минск, 16-17 июня 2011 г. Минск : Изд. центр БГУ, 2011. С. 146—148.
3. Скляр Е.С. Формирование коммуникативной компетенции учащихся с помощью игровых методов обучения РКИ = The development of students' communicative competence by means of gaming methods of Russian as a foreign language / Е.С. Скляр // Беларусь — Индия — Россия: сотрудничество в области преподавания русского языка как иностранного: материалы интернет-конференции, Москва, 13 нояб. 2018 г. / редкол.: Т.Н. Мельникова (отв. ред.) [и др.]. Минск: БГМУ ; Науч. мир, 2019. С. 232—235.
4. Чернышенко О.В. Игровые технологии как лингводидактическое средство при обучении русскому языку как иностранному // КПЖ. 2016. №6 (119). С. 135—140.
5. Шутько Г.Г. Учебная игра и формирование коммуникативной компетенции на уроках РКИ / Г.Г. Шутько // Методика преподавания иностранных языков и РКИ: традиции и инновации: сборник материалов III Междуна-родной научно-методической онлайн-конференции (14 мая 2018 г.). Курск: Изд-во КГМУ, 2018. С. 150-154.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ НА ПРИМЕРЕ РУССКИХ СКАЗОК

*Н.О. Виноградов, студент I курса
магистратуры, программа «Пре-
подавание русского языка как ино-
странного».*

Научный руководитель:

*И.В. Гладилина, к. филол. н., зав.
кафедрой русского языка.*

Аннотация: *В статье рассмотрен способ анализа художественного текста для преподавания РКИ на примере русской сказки «Каша из топора». Актуальность данной темы обусловлена новыми подходами к преподаванию иностранных языков. В методике всё больше и больше уделяется внимания культурологической стороне языка.*

Ключевые слова: *художественный текст, языковая личность, глобализация, лингвокультурология, языковая картина мира*

Современная филология и языкознание постепенно отходят от строгого прескриптивизма, и многие научные деятели уделяют больше времени и внимания описательному методу языка, т.е. главным стало не то, как человек говорит, а что он говорит и почему. Это сильным образом повлияло и на структуру преподавания иностранного языка. Современному преподавателю иностранных языков намного важнее, чтобы студент, который изучает язык, научился выражать свою мысль ясно и чётко, овладел его культурными особенностями, тем самым приблизился к тому языку, которым владеет его носитель. Главная цель - устранить коммуникативный барьер за счёт изучения не только грамматической стороны языка, но и лексической и культурной. Знания по грамматике, однако, не опускаются, но теперь они являются вспомогательным фактором для развития информирования речевых умений и навыков.

Коммуникативный и лексикологический аспекты выходят на первый план в преподавании русского языка как иностранного (РКИ). В связи с этим следует затронуть и культурологические особенности преподаваемого языка, которые можно обнаружить как в литературном творчестве, так и в семантике самих слов, употребляемых носителями языка. Отныне студенты, изучающие язык, задают себе вопросы: «Есть ли такое понятие в нашем родном языке? Почему то или иное выражение существует в изучаемом языке?» и т.д. В современной методике преподавания используется масса различных средств, чтобы научить студента всем речевым видам деятельности. В данной работе мы будем рассматривать тексты русских сказок в преподавании РКИ и как они помогут лучше понять русскую культуру и язык.

Благодаря глобализации, начавшейся в конце XX столетия, у людей из-за новой информационной открытости мира появилась возможность

взглянуть на культуры разных стран, изучить их особенности с помощью традиций и языка и понять в чём их отличия от исконной. Признаками глобализации считают демократизацию, экономизацию, информатизацию, культурную стандартизацию, универсализацию ценностных ориентиров [1, 18—21 с.].

Отныне изучая новый язык, студент получает знания не только о самих словах, но и о том, как они раскрывают культуру народа, говорящего на этом языке. Всё вышеперечисленное позволяет нам говорить о таких понятиях, как языковая личность и лингвокультурология.

Если мы говорим о культурном и национально-специфическом аспекте текстов, то мы можем затронуть понятие «языковой личности» человека. Ю.Н. Караулов определяет языковую личность как: «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» [2, 261 с.]. Когда человек читает тот или иной текст он вступает в непрямую коммуникацию с автором, т.е. читатель общается с ним не напрямую, а посредством какого-либо текста, написанного этим автором. Под воздействием восприятия текста слушающий или читающий под воздействием восприятия того текста слушающий (читающий) изменяет / сохраняет свое поведение, взгляды, осуществляет / не осуществляет какие-то действия, операции, происходят изменения в его эмоциональной сфере. Характер протекания этих процессов изучается теорией языковой личности как одним из направлений в современной лингвистике [3, 155 с.].

Говоря, о художественном тексте для начала рассмотрим само понятие «текст». В лингво-энциклопедическом словаре под редакцией В.Н. Ярцевой даётся следующее определение: «текст — объединённая смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [4, с. 507]. Вдобавок говорится о том, что текстом может служить любая форма коммуникации, культурный обряд, ритуал, танец и т.д. С точки зрения филологии рассматриваются тексты, выраженные вербально, т.е. через слово, они могут быть как устными, так и письменными. Мы обратим внимание на письменные тексты и рассмотрим вопрос о том, можем ли мы утверждать, что с помощью текста автор может передавать некую национальную специфику своей культуры.

Современная лингвокультурология рассматривает текст как «совокупность национально-культурных рече-поведенческих тактик» [5, 519

с.]. Взяв вышесказанное во внимание, мы можем говорить о том, что текст по своей природе полифункционален: он и передаёт информацию, является формой коммуникации, а также отражает определённые социокультурные традиции. Таким образом, различные тексты в преподавании РКИ могут служить не только с коммуникативной или грамматической точки зрения, но и с лингвокультурологической.

Обратимся к труду «Русский язык и внеязыковая действительность» А. Д. Шмелёва [6], объектом которого является русская языковая картина мира. Вторая часть книги этого автора посвящена ключевым концептам и идеям русской картины мира, т. е. представления носителей русского языка об устройстве мира, которые прослеживаются в семантике употребляемых выражениях и словах. А.Д. Шмелёв стремится рассмотреть различные стороны жизни — это и образ человека, восприятие времени, пространства, какие-либо бытовые аспекты жизни русского человека, которые отражены в языке. Однако мы можем и говорить о русской языковой картине мира, опираясь не только на семантику слов, но и на саму идею, которая выражена с помощью языка; чтобы это сделать, мы обратимся к учебному пособию «Читая сказки...» О.М. Барсукова-Сергеева [7]. Опираясь на данное пособие, мы рассмотрим вопрос о том, как можно работать с текстом и попытаемся рассмотреть какие-либо идеи, свойственные русскоговорящему человеку.

Рассмотрим текст русской народной сказки «Каша из топора» с культурологической точки зрения и выделим некоторые национально-специфические стороны слов и идеи, которые потребуются в объяснении иностранцу в понимании русской языковой картины мира.

«Старый солдат шёл на побывку. Притомился в пути, есть хочется. Дошёл до деревни, постучал в крайнюю избу»

В первой же строчке мы видим слова «побывка» и «изба». Выражение «на побывку» преимущественно используется о военнослужащих и означает короткий отдых. Слово «изба» вовсе является главным для многих русских сказок, которое может говорить о специфике национального характера. Рассуждая о избе как таковой, мы затрагиваем такие концепции, как «простор» и «русская душа», так как избы располагаются в деревнях, где очень много пространства и чаще всего в избах принимают людей, которые потерялись, их кормят, они ночуют и т.п. Однако изба так же связана и с чем-то недобрым, например, что там проживает фольклорный персонаж Баба-яга. В сказке «Каша из топора» мы видим, что в избе проживает «старуха», слово, которое имеет, скорее всего, негативный пресуппозиционный коннотат, в отличие от слов «бабушка, старуш-

ка» и т.д. Здесь также можно заметить роль суффиксов, чьё разнообразие свойственно русскому языку, чтобы подробнее передать мысль. Солдат называет старуху «хозяйюшкой», приветливо к ней обращаясь, использует «горсточку» соли, берёт «чуток» масла у «старухи». В сказке высмеивает такое свойство как «скудость». В русских народных текстах явно прослеживается линия неодобрения к персонажам, склонным к чрезмерной бережливости, которые не готовы делиться с другими людьми. Например, в восточнославянской мифологии описывается алчный Кощей Бессмертный, у которого нет ничего, кроме безграничного запаса золота. В противовес этому поощряется гостеприимство, поэтому мы не можем рассматривать старуху как полностью отрицательного персонажа, потому что она пустила солдата в дом, накормила его, хотя и не совсем по своей воле, и позволила переночевать.

Сказка «Каша из топора» явно затрагивает русский концепт «смекалки», т.е. способность быстро сообразить в какой-либо неудобной для человека ситуации. Солдат, понимая, что старуха вовсе не бедная, придумывает сварить кашу из топора, тем самым, покормив и себя, и хозяйку.

Русские сказки богаты различными идеями, свойственными русскому языку и культуре, поэтому для методики преподавания это ценный ресурс для того, чтобы рассмотреть специфику русской картины мира. Это также позволяет сопоставить русские слова с родным языком обучающегося, попытаться их перевести или найти какой-либо эквивалент и понять различия.

Список литературы:

1. Картунов С.В. Становление национальной идентичности: какая Россия нужна миру. М.: Аспект Пресс, 2009, 377 с.
2. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 261 с.
3. Чувакин А.А. Основы филологии: учебное пособие / А.А. Чувакин; под ред. А.И. Куляпина. М.: ФЛИНТА: наука, 2011. 155 с.
4. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 507 с.
5. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М.: Индрик, 2005. 519 с.
6. Шмелёв А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002.
7. Барсуков-Сергеев О.М. Читая сказки...: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2009.

**РУССКИЕ СОМАТИЧЕСКИЕ РЕЧЕНИЯ
В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ**

Е.Ю. Егорова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель:

О.Б. Власова, к.филол. н., доцент кафедры русского языка.

Аннотация: в статье рассматривается методика преподавания русских соматических речений в рамках РКИ на материале пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Ключевые слова: соматические речения, соматизмы, жесты, методика преподавания РКИ, Чехов, «Вишневый сад».

Для декодирования сообщения необходимо понимание семантики всех его компонентов. Но если изучению собственно речевой части в преподавании РКИ уделяется значительное внимание, то значение соматизмов (от греч. «*soma*» «*тело, корпус*») — жестов, мимики, позы — рассматривается в меньшей степени. Между тем соматизмы играют большую роль в коммуникации — они могут являться источником дополнительной информации или даже единственным её носителем. Например, рыбак, рассказывая о пойманной рыбе, разводит руки в стороны, чтобы показать ее размер А Маша в ответ на вопрос «Маша, ты будешь чай?» — может вообще обойтись без слов, кивнув или помотав головой. Важно помнить также, что многие соматизмы имеют культуроспецифический характер. Так, например, большой палец, поднятый вверх, в России имеет значение «всё хорошо», а в Турции, Греции и Саудовской Аравии является оскорбительным жестом. Как видим, без соматизмов понять многие сообщения будет вообще невозможно, либо же декодирование смысла будет неполным и недостаточным. А это значит, что без изучения невербалики в любой аудитории, а тем более в е иностранной, не обойтись.

Для вербальной фиксации соматизмов используются так называемые соматические речения. Классификация соматических речений разработана отечественными лингвистами — В.Г. Костомаровым и Е.М. Верещагиным [1] (в скобках заметим, что данная классификация является наиболее полной, хотя имеет некоторые спорные моменты).

Исследователи выделяют соматические словосочетания, соматические фразы, воспроизводимые словосочетания и слова.

Свободные словосочетания — это конструкции типа «поковырял в носу», «почесал коленку», «дотронулся рукой до мочки уха», «поковырял в зубах». Как видно из примеров, слова в составе таких словосочетаний сохраняют свое самостоятельное лексическое значение [1; 399].

Помимо свободных словосочетаний, к соматическим речениям Костомаров относит соматические фразы. Это речения, которые творчески создаются автором для передачи индивидуального жеста. Исследователь приводит в качестве примера выражение «два мизинца углом». *Этот соматизм использует героиня Ф.* Сологуба в качестве молчаливого приказа сыну «стоять в углу десять минут»[1; 400].

Третий вид соматических речений, по мнению В.Г. Костомарова, — это воспроизводимые словосочетания, т.е. речения, которые не создаются в момент речи, а извлекаются говорящим из готового инвентаря, хранящегося в памяти. Например, «пожать плечами», «покачать головой» и т. д. В школьной грамматике эти обороты часто называют фразеологизмами. Но В.Г.Костомаров говорит о целесообразности различения воспроизводимых словосочетаний и фразеологизмов[1; 400].

Наконец, в языке часто используются и соматические слова. Например, «отмахнуться», «улыбнуться», «надуться» и т.д.[1;400].

Обучение соматическим речениям в рамках РКИ требует решения ряда методических проблем:

В частности, преподавателю РКИ важно определиться с тем, как демонстрировать соматизмы: на видео или показывать самому. Еще одна важная проблема, требующая решения, - это принцип отбора соматических речений для изучения. Необходимо продумать, кроме того, методические приемы, позволяющие научить студента-иностранца обращать внимание на соматизмы и определять их значение.

Требуется также найти методическое решение проблемы асимметрии знака и значения. Не секрет, что абсолютно разные соматизмы могут обозначаться синонимичными соматическими речениями (моргнуть – подмигнуть, покачать головой – помотать головой). Кроме того, одно и то же соматическое речение может называть соматизмы, отличающиеся друг от друга как по значению, так и по исполнению. К примеру, соматическое словосочетание «махнуть рукой» имеет несколько значений: 1) попрощаться, 2) перестать на что-либо обращать внимание, 3) указать вектор движения и т. д.; Наконец, необходимо научить студента разграничивать соматические варианты (например, показывать пальцем – показывать пальцами) и омонимы (например, поднять руку, чтобы взять книгу – поднять руку на уроке)

Ситуация осложняется тем, что некоторые из этих проблем еще не имеют своего лингвистического решения. Например, является дискуссионным вопрос об идентичности значений некоторых соматических словосочетаний, например: «топать ногами» и «топотать ногами», «махнуть рукой» и «махать руками».

Предметом данной статьи является проблема омонимии соматических воспроизводимых слов и словосочетаний и способы ее решения в иностранной аудитории с уровнем владения русским языком В1-В2. В качестве основы использованы материалы пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», «Словарь языка русских жестов» Григорьева и Фразеологический словарь Молоткова.

Различение омонимов требует четкого понимания всех возможных значений соматического словосочетания. Для этого необходимо ввести семантизацию рассматриваемых соматизмов. Как следствие, возникает необходимость в обращении учащихся к словарю. Задание такого типа может выглядеть следующим образом.

Задание 1. *Найдите все возможные значения соматического речения «махнуть рукой» в словаре и выпишите их.*

Студенты выписывают из словаря определение жеста по образцу: «Махнуть рукой» —

Жест равнодушия. Означает, что ситуацию принимают, неохотно, т.к. нет возможности её исправительности ее исправления.

Указательный жест. Говорящий указывает на что-либо или показывает направление движения.

Жест, при помощи которого приказывают следовать за кем-либо.

Жест раздражения. Означает, что человеку не нравится настоящее положение дел.

Жест прощания. Используется при расставании.

Жест отрицания. Используется, когда говорящему нужно что-то опровергнуть, с чем-то не согласиться.

Запрещающий жест. Используется, когда говорящий хочет что-либо остановить, имеет значение «стоп».

При выполнении этого задания целесообразно организовать видеосопровождение словарного материала.

Чтобы закрепить знание рисунка исполнения соматизма, можно обратиться к микродиалогам, содержащим контекст употребления данного соматизма в разных значениях. Например:

Задание 2. *Прочитайте по ролям. Исполните жест.*

1. Федор: Добрый день! Подскажите, пожалуйста, как можно пройти к кинотеатру?

Иван: Вам нужно пойти туда (**махнул рукой**) и около того высокого голубого здания повернуть налево.

2. Маша: Рада была с тобой пообщаться, до скорой встречи!

Гена: Я тоже был рад тебя увидеть! Счастливого пути! (**махнул рукой**)

3. Даша (удивленно): Неужели ситуацию уже никак не исправить?

Сергей (устало, **махнув рукой**): Чтобы все исправить, нужно много свободного времени, а его у меня нет. Так что остается только смириться.

4. Семен (устало): Я никак не могу вспомнить название книги, в которой действие происходило в XIX веке, а в качестве главных героев выступали две дворянские семьи.

Дима: Может быть, это роман «Война и мир» Толстого?.

Семен (**махнул рукой**)

После выполнения данных упражнений можно начинать работу с текстом. Для этого студентам предлагается фрагмент спектакля по пьесе А.П.Чехова, включающий в себя соматизм. Важно добавить к видеоролику дублирующий текст. Его можно включить при помощи монтажа в видеоролик в виде субтитров или предложить бумажные распечатки..

Задание 3. Просмотрите фрагмент постановки спектакля «Вишневый сад», прочитывая субтитры. Какое значение имеет жест, производимый Гаевым?

Любовь Андреевна. Будьте добры, Яша. И зачем я поехала завтракать... Зачем так много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и все некстати.

Гаев (махнул рукой). Я неисправим, это очевидно...

Ответ: *жест равнодушия. Означает, что ситуацию принимают, неохотно, т.к. нет возможности её исправления*

Дополнительное задание к данному упражнению представляет собой чтение по ролям приведенного фрагмента с отработкой исполнения жеста в указанном значении.

Для полного усвоения соматического речения обучающимися необходимо его творческое переосмысление. Одним из способов достижения данной цели является самостоятельное составление диалога с использованием жеста в определенном значении. Для подобной работы целесообразно такое задание:

Задание 4. Выберите одно из значений соматического речения «махнуть рукой». Придумайте и разыграйте в парах ситуацию, отражающую значение данного речения. Задача других групп — узнать, в каком именно значении использовано соматическое речение.

Жест равнодушия. Означает, что ситуацию принимают, неохотно, т.к. нет возможности её исправительности ее исправления.

Указательный жест. Говорящий указывает на что-либо или показывает направление движения.

Жест прощания. Используется при расставании.

Жест отрицания. Используется, когда говорящему нужно что-то опровергнуть, с чем-то не согласиться.

Запрещающий жест. Используется, когда говорящий хочет что-либо остановить, имеет значение «стоп».

Как видим, на занятии по изучению соматических речений можно решить сразу несколько проблем: создать на занятии непринужденную обстановку, стимулировать речевую и невербальную активность студента, привлечь внимание к русским соматизмам и открыть мир большой литературы.

Список литературы

1. Верещагин Е.М. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. М.: «Индрик», 2005. 1040 с.
2. Григорьева С.А. Словарь языка русских жестов / С.А. Григорьева. М. : Вена, 2001. 666 с.
3. Фразеологический словарь русского языка / Сост.: Л. А. Войнова [и др.]; Под ред. А. И. Молоткова. 6. изд., испр. и доп. М.: Астрель: АСТ, 2001. 510 с.
4. Чехов А.П. Вишневый сад: Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974—1982. Т. 13. Пьесы. 1895—1904. М.: Наука, 1978. С. 195—254.

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО НА ПРИМЕРЕ МЕТОДА РОЛЕВОЙ ИГРЫ

*М.Ф. Мужипова, студентка 2
курса магистратуры, программа
«Преподавание русского языка как
иностранного».*

*Научный руководитель:
И.Л. Попова, к. филол. н., доцент
кафедры русского языка.*

Аннотация: *В данной статье рассматривается метод ролевой игры как один из способов реализации интерактивных технологий обучения, способствующий активному включению обучающегося в учебный процесс и направленный на формирование у изучающих русский язык как иностранный коммуникативной компетенции.*

Ключевые слова: *русский язык как иностранный, интерактивные технологии обучения, ролевая игра, виды ролевой игры.*

Основной целью обучения иностранному языку, в частности русскому как иностранному, является формирование коммуникативной компетенции у обучающихся. То есть студент должен достичь необходимого уровня владения языком для ведения успешной коммуникации. В соответствии с этим у него необходимо сформировать основные навыки речевой деятельности (аудирование и чтение, говорение и письмо). Перед преподавателем РКИ встает задача в организации такого процесса обучения, благодаря которому возможно достичь поставленной цели — формирование коммуникативной компетенции у иноязычных обучающихся. Решение данной проблемы мы видим в использовании интерактивных технологий обучения на примере метода ролевой игры.

Использование интерактивных технологий обучения позволяет развивать критическое мышление, способствует лучшему запоминанию языковых явлений, раскрывает творческий потенциал обучающихся. Также это помогает вызвать и поддержать высокий интерес у студентов к процессу обучения [3]. Благодаря интерактивным формам обучающийся ведет активную учебную деятельность, сотрудничая с преподавателем как со своим наставником, помогающим ему в достижении результатов обучения. В соответствии с данными требованиями современного урока РКИ актуально использовать метод ролевой игры.

Игровые методы обучения включают в себя следующие способы мотивации [4, с. 33—34]:

- коллективное решение задач способствует межличностному общению и улучшает отношения обучающихся внутри группы (мотивы общения);

- выражение обучающимся собственной точки зрения, убеждений, а также умение их отстаивать (моральные ответы);
- желание и стремление участников игры достичь результат (конец игры и подведение итогов) с помощью собственных усилий (возможность самовыражения).

Как считает Дж. В. Оллер, ролевая игра может помочь человеку достичь успеха в языковом поведении, принимать и решать задачи в новых коммуникативных ситуациях.

Ролевая игра представляет собой игровую, речевую и учебную деятельность в союзе [5]. Она способна воссоздавать ситуации межкультурного общения, предлагающие узнаваемые роли, которые можно изменять, адаптировать. Также это благоприятствует усваиванию норм и явлений иностранного языка [2].

Использование ролевой игры направлено на эффективное усваивание и отработку языкового материала, что отвечает практической направленности процесса обучения, помогает снимать эмоциональное напряжение у обучающихся перед вступлением в коммуникацию и принять роль активного участника общения.

Рассмотрим виды ролевой игры:

1. Контролируемая

Данный вид может быть применен на начальном этапе овладения иностранным языком при формировании, например, навыков и умений диалогической речи. Обучающимся предлагается диалог-образец. Совместно с преподавателем они изучают его, акцентируя внимание на содержании, лексико-грамматическом составе, теме коммуникативной ситуации, нормах речевого этикета. Далее обучающимся предлагают составить собственный диалог на основе предложенного, предварительно разбившись по парам или микрогруппам.

Также на базе предложенного преподавателем текста можно развивать навыки и умения как диалогической, так и монологической речи. Так, например, студент из группы играет роль персонажа из текста. Остальные обучающиеся составляют вопросы и проводят собеседование с ним, обыгрывая ситуацию «разговор с героем».

2. Умеренно- контролируемая

Условия данного вида игры является более сложными по сравнению с предыдущим видом. Обучающимся предлагаются карточки с кратким описанием сюжета и их ролей. От самого исполнителя зависят особенности его поведения. Партнеры по игре должны понять поведение другого участника и реагировать на него соответствующим образом.

3. Свободная

Эту разновидность ролевой игры можно предложить обучающимся с более высоким уровнем владения языком, когда они знают определенный лексико-грамматический материал, а также нормы речевого этикета. Ролевая игра в таком случае служит методом применения и отработки имеющихся знаний и навыков. Преподаватель лишь предлагает обучающимся тему игры. Студенты же детально разрабатывают коммуникативную ситуацию, подбирают подходящую лексику, продумывают роли и поведение своих персонажей во время общения. Преподаватель может при необходимости давать советы обучающимся [7, с. 37].

Ролевые игры можно распределить по следующим группам:

1. Игры, связанные с аспектами языка: фонетические, лексические, орфографические, грамматические. Они помогают комплексно формировать умения и навыки речевой деятельности [6, с. 89];

2. Творческие игры, которые направлены на умение применять речевые навыки и умения в нестандартной ситуации, проявлять инициативу и самостоятельность в ведении коммуникации или реакции на другого участника общения и так далее [8, с. 53].

Перед проведением ролевой игры необходимо подготовиться, создать атмосферу, в которой обучающиеся будут готовы к общению, при этом они должны чувствовать себя психологически комфортно. Важно, чтобы студенты имели возможность активно использовать имеющиеся у них знания лексико-грамматического материала [10].

Как правило, процесс ролевой игры можно разделить на несколько этапов:

- этап подготовки — разработка сценария и продумывание плана игры;
- этап объяснения — обозначение темы, игровой ситуации, распределение ролей;
- этап проведения игры — разыгрывание ситуации;
- этап подведения итогов. Обучающиеся обмениваются впечатлениями от игры, проводят саморефлексию, отмечают наличие ошибок и исправляют их совместно с преподавателем [9, с. 221].

Мы хотим предложить некоторые примеры ролевых игр, которые можно применить непосредственно при работе с тюркоязычными обучающимися. Они направлены на совершенствование навыков владения тем или иным грамматическим или лексическим материалом, а также на устранение наиболее часто совершаемых студентами данной группы ошибок в силу несхожести лексико-грамматических систем родного и русского языков.

В тюркских языках отсутствует категория рода. Поэтому данное грамматическое явление является причиной частых ошибок в речи у обучающихся. Чтобы сделать процесс по устранению данного барьера более увлекательным для них, можно включить грамматические упражнения в игры.

1. «Опиши картину». Цель данной игры заключается в описании предметов, явлений, изображенных на картине, с помощью прилагательных. Задача обучающихся — правильно согласовать прилагательные (выбрать соответствующее окончание) с существительными.

Так, например, преподаватель предлагает обучающимся картину, на которой изображены фрукты: ананас (слово м. р.), апельсин (слово м. р.), яблоко (слово ср.р.), груша (слово ж.р.). На доску можно выписать прилагательные: круглый, продолговатый, сочный, спелый, красный, аппетитный, манящий, яркий и так далее. По мере усложнения игры можно убрать список прилагательных, чтобы обучающиеся подобрали их самостоятельно. Далее нужно описать изображённые на картине фрукты по принципу: прилагательное + существительное, обращая внимание на согласование (пример: сочный апельсин). Предлагаем обучающимся вытянуть бумажки из шапки в случайном порядке. Те, кому достался белый цвет, должны описать один из фруктов. Кому досталась бумажка черного цвета, будет описывать картину полностью, повторяя предыдущие ответы. Заменять или изменять исходные версии запрещено. Правильность построения высказываний регулируется самими обучающимися и преподавателем.

Ценность данной игры состоит в том, что в такой ненавязчивой и слегка азартной форме мы совершенствуем знания обучающихся категории рода существительных и прилагательных. Также это способствует проявлению творческих способностей, быстроте мышления и лучшему усвоению речевых образцов грамматики русского языка.

У тюркоязычных обучающихся нередко возникают трудности в употреблении глаголов прошедшего времени в единственном числе, связанные с выбором родового окончания.

2. Для этого им можно предложить игру «Как ты провел время вчера?». Обучающимся раздаются заранее подготовленные карточки с ролями. В них лишь кратко описаны персонажи. Цель данной игры — составить рассказ (небольшой текст-повествование) о персонаже, употребляя глаголы прошедшего времени в соответствующем роде (мужском или женском). Это поможет активизировать и закрепить навык грамотного использования родовых окончаний глаголов прошедшего времени.

Персонажи из данных карточек могут быть различными. Чтобы вызвать больший интерес у студентов, можно поэкспериментировать с героями, добавив в список знаменитость, пришельца, популярного киногероя и так далее.

Например, один из обучающихся получает роль заботливой мамы. В карточке написаны сведения о данном персонаже: возраст, статус, интересы, место проживания. Далее преподаватель дает некоторое время для подготовки рассказа. При необходимости он может отвечать на возникшие у студентов вопросы. Затем обучающиеся выступают с рассказом от первого лица, учитывая родовую категорию, к которой относится его персонаж (Вчера я готовила обед для всей семьи, после которого я мыла посуду и убирала со стола. Семья оценила мои старания и поблагодарила за обед. Затем я с сыном отправилась на прогулку. Погода была чудесная!). Остальные обучающиеся после прослушивания истории задают вопросы выступающему, также активно употребляя глаголы прошедшего времени в правильной родовой форме.

3. Мы считаем нужным актуализировать знания обучающихся, связанные не только с лексико-грамматическими аспектами языка, но и с лингвострановедческими знаниями, которые расширяют их кругозор, обогащают представление о культуре изучаемого языка. Нами замечено, что иностранные студенты, в том числе тюркоязычные, любят обмениваться впечатлениями об особенностях своей культуры. Они сравнивают полученные лингвострановедческие знания с имеющимися, анализируют их, что способствует восприятию культуры изучаемого языка.

Известно, что в пословицах и поговорках содержатся народная мудрость и культурное своеобразие. Они представляют собой часть лингвострановедческих знаний. Поэтому мы бы хотели предложить игру с пословицами и поговорками. Благодаря такому виду работы обучающиеся знакомятся с новыми словами (устаревшими, историзмами, топонимами), анализируют типы предложений (например, виды сложных предложений) и усваивают культурный опыт.

Преподаватель предлагает вниманию обучающихся пословицы и поговорки, работают с ними по следующим направлениям: произношение, значение, грамматическое построение. Далее он просит студентов найти пословицы, поговорки из тюркских языков, эквивалентные данным, и сравнить их.

При этом можно попросить обучающихся продемонстрировать пословицы и поговорки перед группой с помощью пантомимы. Для этого студентов нужно разделить на команды. Каждый участник по очереди

должен так показать пословицу или поговорку своей группе, чтобы ее узнали, и затем соотнесли с русской. Выигрывает команда, которая отгадала большее количество пословиц.

Примеры: 1. Не бойся врага умного, а бойся друга глупого (русск.). — Умный враг лучше друга глупого (турецк.). 2. По одежке тяни ножки (русск.). — По одеялу протягивай ноги свои (турецк.). 3. С сильным не борись, а с богатым не судись (русск.). — Не тягайся с богатым, не борись с богатырем (казахск.) [1].

Таким образом, ролевая игра вызывает и поддерживает интерес студентов к процессу обучения, включая их в активную учебную деятельность. Рассматриваемый нами метод позволяет активизировать речевые и языковые навыки и умения обучающихся с целью формирования у них коммуникативной компетенции.

Список литературы

1. Аверкиев С.С. Влияние татар на жизнь русского народа / Составитель И. В. Зайцев, отв. ред. И. М. Миргалеев. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ; Изд-во «Яз», 2015. 292 с.
2. Валеев А.А. Кондратьева И.Г. Методические проблемы обучения иностранному языку в контексте межкультурной коммуникации // Иностранные языки в современном мире: инфокоммуникационные технологии в контексте непрерывного языкового образования. Сб. материалов VII Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Ф. Л. Ратнер. 2014. С. 536—543.
3. Гончаренко Н.В. Интерактивные технологии обучения русскому языку как иностранному // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2016. № 55. С. 22—25.
4. Дешева И.В. Применение игры для создания положительной мотивации на занятиях по иностранному языку // Материалы научно-методической конференции «Актуальные проблемы преподавания иностранных языков на неязыковых факультетах высших и средних специальных заведениях 12—14 апреля, 2000 г. 231 с.
5. Железнякова С.Н. Ролевые игры на уроках русского как иностранного // Журнал «Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук». 2017. № 2—5. URL [http:// publikacia.net/archive/2017/2/5/5](http://publikacia.net/archive/2017/2/5/5) (дата обращения: 09.03.2021).
6. Игровое моделирование: Методология и практика. Новосибирск: Наука, 1987. 232 с.
7. Конышева А.В. Игровой метод в обучении иностранному языку. СПб.: КАРО, 2008. 192 с.

8. Маслыко Е.А. Настольная книга преподавателя иностранных языков: справочное пособие / Е.А. Маслыко, П.К. Бабинская, А.Ф. Будько, С.И. Петрова. Минск: Вышэйшая школа, 2005. 279 с.
9. Черная С. И. Организация ролевой игры на занятиях с иностранными студентами // Актуальные проблемы обучения иностранных студентов. Материалы межвузовской научно-практической конференции. Днепропетровск. 2011. С. 220—222.
10. Семенова Т.В., Семенова М.В. Ролевые игры в обучении иностранным языкам // ИЯШ. 2005. № 1. С. 5—7.

**МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ
ПРИ ИЗУЧЕНИИ ФРАЗЕОЛОГИИ НА УРОКАХ
В СПЕЦИАЛЬНЫХ КОРРЕКЦИОННЫХ КЛАССАХ
ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ С НАРУШЕНИЯМИ СЛУХА**

*А.И. Петрова, студентка 1 курса
магистратуры, программа «Пре-
подавание русского языка как ино-
странного».*

Научный руководитель:

*В.Н. Ерохин, к. филол. н., доцент
кафедры русского языка.*

***Аннотация:** в данной статье анализируются основные методы и приемы преподавания фразеологии на уроках РКИ с точки зрения их возможного применения в работе с глухими обучающимися средней школы. Анализ проводится с целью дальнейшей разработки методического материала, а также для реализации поставленной перед педагогом коррекционной школы задачи: формирование коммуникативной компетенции у глухих обучающихся.*

***Ключевые слова:** РКИ, фразеология, устойчивые выражения, русский жестовый язык, методы и приемы обучения глухих русскому языку, коммуникативная компетенция.*

Обучение русскому языку всегда занимало центральное место в базисном учебном плане любой образовательной организации России, в том числе и специальной (коррекционной) школы.

К.Д. Ушинский писал: «Преподавание отечественного языка в первоначальном обучении составляет предмет главный, центральный, входящий во все другие предметы и собирающий в себе их результаты» [1, с. 120].

Особенно актуальным высказывание педагога становится в обучении глухих детей, которые выражают свои мысли исключительно с помощью русского жестового языка (РЖЯ).

В 1984 г. ЮНЕСКО приняла резолюцию: «...Жестовый язык должен быть признан как легитимная лингвистическая система и должен иметь тот же статус, что и другие лингвистические системы» [2]. В 1988 г. Парламент Совета Европы призвал государства ЕЭС признать национальные жестовые языки как официальные языки в своих странах.

С 30 декабря 2012 г. после подписания закона «О внесении изменений в статьи 14 и 19 федерального закона «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации»» русский жестовый язык (РЖЯ) — это «язык общения при наличии нарушений слуха и (или) речи, в том числе в сферах устного использования государственного языка» [3].

РЖЯ — это уникальная лингвистическая система, обладающая собственными фонетическими, лексическими, грамматическими и синтаксическими особенностями.

Лексическая система РЖЯ обусловлена ее функциональным назначением. Г.Л. Зайцева в учебнике «Жестовая речь. Дактилология» пишет: «В лексическом составе РЖЯ нет специализированных обозначений того, «что всегда присутствует в разговоре», к примеру, частей тела (головы, руки, носа и т. п.). Эти значения выражаются простым указанием на свою руку, голову, нос и др.» [4, с. 32]. Также жестовая речь тяготеет, с одной стороны, к синкретизму: один жест может служить для выражения различных значений. Например, слова «лыжи», «лыжник», «ходить на лыжах» будут показаны одним знаком. С другой стороны, РЖЯ аналитический. Так, слово «мебель» будет показано следующими жестами: стол, стул, разный.

В морфологической системе РЖЯ невозможно четкое разделение на части речи. Также в нем нет грамматических средств выражения для таких категорий, как род и падеж, а категория числа выражается аналитически, с помощью вспомогательного жеста или повторением слов. Грамматически не выражены являются категории вида и времени у глагола. Наконец, одним из главных отличий РЖЯ от русского языка является отсутствие падежной системы.

РЖЯ обладает уникальным синтаксисом с собственным порядком жестов, с собственными правилами построения высказывания с отрицанием. Особенно трудным для глухого человека оказывается изучение предлогов, т. к. в РЖЯ имена не склоняются, и предлоги являются не средством подчинения одного слова другому в словосочетании, а только средством выражения пространственных отношений.

Для глухого обучающегося, рожденного и воспитывающегося в семье глухих, родным языком является РЖЯ, а преподаваемый в образовательных организациях русский язык становится иностранным.

На основании приведенных выше фактов о РЖЯ мы посчитали целесообразным рассмотреть основные приемы преподавания русского языка как иностранного (РКИ) в обучении глухих.

В данной статье мы решили сосредоточиться на теме, изучающейся в 8 классе школы глухих (6 класс массовой школы), «Фразеология».

Для начала рассмотрим, какие методы обучения фразеологии используются на уроках РКИ, и какие трудности в усвоении фразеологизмов иностранцами возникают.

На начальном этапе изучения русского языка иностранец каждое явление сопоставляет с языком родным. Высказывание сначала переводится на родной язык и затем дословно на иностранный. Такая же модель выстраивается у него и при толковании фразеологизма.

Иностранец лишен языковой практики, ему сложно увидеть устойчивое выражение целиком, возникает трудность в идентификации выражения как фразеологического оборота, отсюда — ошибки в подмене слов и нарушении их порядка.

Образность и переносное значение фразеологизмов также представляет трудность для иностранца, т. к. «способность уловить тонкость семантики фразеологического оборота требует отличного владения языком» [5].

Следующая трудность — функционирование фразеологизмов в живой речи. Иностранцу, чтобы верно употребить тот или иной фразеологизм, необходимо уяснить не только его семантику, но и иметь представление о стилистической принадлежности фразеологизма.

И.Н. Краснюк в статье «Преподавание фразеологии на уроках РКИ в ВУЗе» предлагает следующие принципы обучения фразеологии на уроках РКИ:

1. Минимизация учебного материала. Автор предлагает из всего многообразия русской фразеологии выбрать наиболее употребительные устойчивые выражения.

2. Принцип разделения фразеологизмов на тематические группы. Обычно фразеологизмы отбираются на основании таких тем, как характер человека, внешность, дом, учеба и т. д.

3. Принцип однозначности. В начале обучения иностранцам необходимо давать фразеологизмы, имеющие одно значение.

4. Принцип частотности. Фразеологизмы должны часто встречаться в разговорной речи.

5. Принцип стилизованности. Фразеологизмы должны относиться к одному стилю речи.

И.Н. Краснюк предлагает использовать следующие методы при объяснении значений фразеологизмов:

1. Развернутое толкование. Значение фразеологизма толкуется на русском языке или родном.

2. Перевод. Значение фразеологизма переводится на родной язык обучающегося.

3. Использование антонимичных и синонимичных пар. Значение фразеологизма угадывается путем сопоставления с другими устойчивыми выражениями.

4. Введение фразеологизмов в контексте. Фразеологизм изучается в каком-либо контексте, что позволяет установить нормативные связи между словом и выражением.

5. Наглядность. Использование при объяснении фразеологизма иллюстраций, фотографий, различных ролевых ситуаций.

Глухой обучающийся, так же как и иностранец, не способен идентифицировать фразеологический оборот самостоятельно. Так как русский жестовый язык лишен образности и, соответственно, переносного значения, фразеологическая единица оказывается лишена смысла, отсюда появляются те же ошибки в подмене слов, которые совершает и иностранец.

Глухой обучающийся, впервые столкнувшийся с фразеологизмом, начинает переводить его на родной (жестовый) язык. Соответственно, толкование фразеологизма будет буквальным, что повлечет за собой искажение смысла.

Также обстоит дело и со стилевой принадлежностью фразеологизма. Так как РЖЯ признается устным, его знаки не разделяются по стилям речи.

Таким образом, сложности, возникающие на занятиях РКИ, появляются и на уроках в школе глухих. Далее мы рассмотрим общие методы и приемы, которые помогут решить данные затруднения.

Первый метод — отбор фразеологического минимума — является одним из главных как в обучении иностранца, так и в обучении глухого. Человек с нарушениями слуха с рождения обладает ограниченным словарным запасом, поэтому усвоение большого количества незнакомых выражений будет для него сложным.

Второй метод — разделение фразеологического минимума на тематические группы. В ходе работы в специальной (коррекционной) школе было отмечено, что быстрее всего дети запоминают фразеологизмы разговорного стиля, связанные с человеком или трудовыми действиями. При выборе приема работы над толкованием фразеологизма чаще всего отдается предпочтение переводу либо наглядности. В ходе работы было отмечено, что после демонстрации иллюстраций, изображающих фразеологизм, и дальнейшего перевода значения, выражение запоминалось лучше, чем после использования исключительно переводного метода.

Подбор синонимов и антонимов для толкования значения работал не всегда и в большей степени только в старших классах, где лексический запас детей был шире.

Особого внимания заслуживает такой метод, как толкование фразеологизма через контекст. Его использование соблюдает основной принцип в обучении глухих — структурно-семантический, а также основной принцип преподавания РКИ — синтаксический. Ребенок догадывается о значении фразеологизма через понимание целого предложения, что решает сразу несколько задач: усвоение нового выражения, понимание употребления фразеологизма в речи, стилевую ситуацию употребления и повторение норм построения предложения.

Проанализировав основные методы и приемы в обучении фразеологизмам иностранцев и обучающихся с нарушением слуха, приведем перечень упражнений, адаптированный под лексический минимум и образовательные потребности обучающихся специальной (коррекционной) школы.

При отборе устойчивых выражений учтем следующие требования: новые выражения разделим на тематические группы, наиболее понятные обучающимся с нарушениями слуха; при толковании фразеологизма будем опираться на знакомую лексику, контекст, а также перевод на родной язык обучающихся; выберем фразеологизмы, относящиеся к разговорному стилю.

При отборе фразеологизмов мы выделили следующие тематические группы:

1. «Фразеологизмы, характеризующие человека» (какой человек?): стреляный воробей; от горшка два вершка; третий калач; как в воду опущенный; белая ворона; золотые руки; светлая голова; собаку съел; как с гуся вода; не разлей вода; в одно ухо влетает, в другое вылетает.

*Комментарий к словам: вершок — старая единица длины, равная, приблизительно, 4,45 см; калач — белый хлеб в виде кольца.

2. «Труд. Работа» (как человек работает?): спустя рукава; бить баклуши; не разгибая спины; топорная работа; считать ворон; пальцем о палец не ударить, сидеть сложа руки.

*Комментарий к словам: баклуши — деревянная заготовка, из которой делали ложки.

3. «Действие» (обман): водить за нос; мутить воду; обвести вокруг пальца; вешать лапшу на уши, попасться на удочку.

4. «Место»: рукой подать; в двух шагах; за тридевять земель.

Первый тип заданий — задания на самостоятельное объяснение значений фразеологизмов. Придерживаясь структурно-семантического принципа преподавания русского языка, мы отобрали тексты с фразеологизмами, прочитав которые обучающиеся должны самостоятельно вывести значение фразеологизма из контекста. Учитывая специфику обучающихся, мы трансформировали предложенные тексты, а именно, сократили их, заменили некоторые слова синонимами, понятными детям, убрали фразеологизмы, не входящие в наш фразеологический минимум.

Следующий тип заданий направлен на закрепление состава фразеологических оборотов. Сюда мы включили упражнения на конструирование целых фразеологизмов из разрозненных частей, а также задания на дополнение предложений подходящими по смыслу фразеологизмами и исправление ошибок в устойчивых выражениях.

Далее мы приводим задания, направленные на закрепление значений фразеологизмов. Сюда входят упражнения на соотнесение фразеологизмов с их значениями, нахождение синонимичных выражений, исправление ошибок в употреблении фразеологизмов, а также замену словосочетаний синонимичными устойчивыми выражениями.

Следующие задания направлены на употребление фразеологизмов в речи обучающихся. Здесь мы предусмотрели такие упражнения, как самостоятельная работа со словарем, составление собственных предложений или текстов с использованием устойчивых выражений.

Разработанные нами задания по фразеологии решают такие ключевые проблемы, как самостоятельное выведение значения фразеологизма

через контекст, запоминание структуры различных фразеологических оборотов, употребление устойчивых выражений в речи. Все это необходимо для формирования основной компетенции в изучении русского языка как иностранного — коммуникативной.

Список литературы

1. Бабанский Ю.К. Избранные педагогические труды / Ю.К. Бабанский. М.: Педагогика, 1989. 560 с.
2. Федеральный закон «Об основах социального обслуживания граждан в Российской Федерации» от 28.12.2013 N 442-ФЗ (последняя редакция). URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_156558/ (дата обращения 21.04.2021).
3. Федеральный закон «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» от 24 ноября 1995 года N 81-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8559/ (дата обращения 21.04.2021).
4. Зайцева Г.Л. Жестовая речь. Дактилология: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 192 с.
5. Го Юйхуа. Лингводидактические трудности овладения русской фразеологией для иностранца / Юйхуа Го. Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2018. № 6 (192). С. 212—216. URL: <https://moluch.ru/archive/192/48282/> (дата обращения: 08.04.2021).
6. Краснюк И.Н. Преподавание фразеологии на уроках РКИ в ВУЗе. URL: <https://docplayer.ru/66710480-Prepodavanie-frazeologii-na-urokah-rki-v-vuze-klyuchevye-slova-rki-frazeologiya-inostrannye-uchashchiesya-prodvinituy-etap.html> (дата обращения 21.04.2021).

СИСТЕМА ЗАДАНИЙ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ

*Ю.С. Петрова, студентка I курса
магистратуры, программа «Пре-
подавание русского языка как ино-
странного»*

Научный руководитель:

*И.В. Гладилина, к. филол. н., зав.
кафедрой русского языка*

Аннотация: В статье представлена система заданий, традиционно используемая при изучении русского языка как иностранного, составленная на материале рассказа М.М. Зоценко «Катюша».

Ключевые слова: художественный текст, типы заданий при работе с художественным текстом, самостоятельная работа студентов.

Преподавание языка невозможно представить без изучения художественных текстов. Художественные тексты представляют собой особую трудность. Чтобы грамотно прочитать текст, учащийся должен владеть не только лексикой, но и знаниями из области лингвострановедения, истории и культуры. Кроме того, художественный текст богат многозначными словами и изобразительно-выразительными средствами. Именно поэтому для художественного текста необходим свой подход, свой вид интерпретации.

Использование художественных текстов на занятии РКИ имеет свои цели [2:178]:

Языковые цели (прагматические и практические цели) — изучение новой лексики, повторение материала из грамматики и лексики. Художественный текст является катализатором развития устной и письменной речи.

Неязыковые цели — знакомство с культурой страны и ее реалиями. Привитие любви к классической литературе и искусству.

Задания в методике преподавания РКИ традиционно принято делить на три вида: дотекстовые, притекстовые и послетекстовые [6:15]. Задача дотекстовых упражнений — снятие лексико-грамматических и лингвострановедческих трудностей текста. На начальном уровне дотекстовые задания совершенствуют навыки чтения. Кроме того, дотекстовые упражнения настраивают на выполнение заданий и мотивируют учащихся к последующей активной работе. Примерный круг вопросов и заданий: Прочтите заголовок текста. Попытайтесь догадаться о содержании текста. Прочтите заголовок текста. Вспомните и напишите слова, которые затрагивают тему, заявленную в заголовке. Задача притекстовых упражнений — активизация восприятия и проверка понимания Вопросы и задания для этого этапа разнообразны. Условно они делятся на 4 вида. Первый вид — задания на использование языковой информации. Данный тип упражнения ориентирован на поиск, вычленение определенного языкового материала: лексики, грамматики, фонетики [1:40]. Например, уместным будет упражнение такого типа: запишите все прилагательные, которые употреблялись в тексте

с ключевыми словами. Второй вид — задания на развитие рецептивных умений. Данный вид направлен на выделение содержательной и смысловой информации. Здесь можно встретить такие задания: ответы на вопросы по содержанию/из разрозненных предложений восстановить текст. Третий вид — задания, направленные на развитие навыков говорения. Упражнения направлены на совершенствование монологической речи учащихся. Пример заданий — сжатый пересказ текста. Последний четвертый вид — задания, направленные на развитие социокультурных умений. Он направлен на то, чтобы углубить представление иностранцев о наших культурных реалиях, развеять стереотипы о стране. Примером заданий может выступать такой тип задания: выбрать из текста отрывки, раскрывающие русские традиции и обычаи, сжато пересказать их [3:28].

Послетекстовая работа содержит задания обобщающего характера. Это могут быть дискуссии, подведение итогов.

Рассмотрим конкретные примеры упражнений для анализа художественного текста.

Упражнения для анализа художественного текста.

1. Предтекстовая работа.

1.1 Знакома ли вам фамилия М.М. Зощенко?

Познакомьтесь со справкой об этом авторе:

Михаил Михайлович Зощенко — русский писатель советского периода. Родился и вырос в Санкт-Петербурге. В 1915 году закончил ускоренные военные курсы. Участвовал в Гражданской войне и Первой Мировой войне. Публиковался с 1922 года. Работал в журнале «Крокодил». Является известным писателем как для взрослых, так и для детей.

1.2 Рассказ носит название «Катюша». Какие значения этого слова вы знаете?

1.3 Предположите, о чем может быть рассказ с таким названием.

2. Притекстовая работа.

2.0 Прочитайте рассказ.

Катюша

Иногда у нас в траншеях играл патефон. И вся рота слушала музыку благодаря усилителю. И даже гитлеровцам кое-что доносилось из наших мелодий.

Мы особенно любили песню «Выходила на берег Катюша». И гитлеровцам чрезвычайно нравилась эта пластинка. Они всякий раз аплодировали. И даже иной раз подпевали своими сиплыми голосами.

И вот однажды слышим голос по их репродуктору:

— Эй, русс, поставьте «Катюшу». Давно не ставили, скучаем...

Услышав это, мы стали смеяться. Принесли патефон. И поставили «Катюшу».

Мы три раза ставили эту пластинку. Но им всё было мало. Они хлопали в ладоши и кричали: «Ещё».

Мы поставили в четвёртый раз. Но тут один из наших бойцов говорит:

— А ведь мы, ребята, не дело делаем. Мы этим создаём благодушное настроение у себя. И веселим фашистов, которые сжигают наши сёла и города и убивают наших братьев, жён и детей.

И тогда мы поняли нашу оплошность. Сняли к чёрту эту пластинку. И больше её не ставили. А через несколько дней прибыла на фронт наша уважаемая пушка под названием тоже «Катюша». И уж она заставила гитлеровцев позабыть все другие мотивы.

Притекстовые задания.

2.1 Что вы можете рассказать о Второй Мировой войне? Знакомо ли вам понятие Великая Отечественная война? В какие годы происходили данные события?

2.2 Найдите в тексте слова на тему «война» и выпишите их.

2.3 Какие значения у слова «Катюша» присутствуют в данном тексте?

2.4 Почему герои рассказа отказались создавать «благодушное настроение» у немцев?

2.5 Найдите контекстуальные синонимы к слову «немец». Какую оценку они содержат в себе?

2.6 Подумайте, кто герои рассказа. Кратко расскажите о них. Какими качествами обладают герои?

2.7 Выпишите слова «патефон», «пластинка». Эти слова относятся к новым или устаревшим?

3. Послетекстовая работа.

3.0 Еще раз прочитайте текст. Остались ли какие-нибудь трудности?

3.1 Какие чувства вызывают у вас герои рассказа? Могут ли они быть примером для подражания?

3.2 Каково авторское отношение к «фашистам»? Приведите примеры из текста.

3.3 Как вы думаете, почему у героев рассказа нет имен? С чем это связано?

3.4 Чему учит этот рассказ?

3.5 Поделитесь впечатлениями от прочитанного вами рассказа.

Таким образом, современная методика уделяет большое внимание самостоятельной работе учащихся с текстом, преподаватель должен лишь мотивировать учащихся и направить их в нужное русло. Также преподавателю необходимо снять трудности при работе иностранцев с художественным текстом. Студенты не должны бояться читать такого рода тексты, ссылаясь на их сложность, ведь в произведениях нет особенностей, которые учащийся не мог бы понять и разобрать.

Список литературы

1. Волков В.В., Гладилина И.В. Художественный текст в преподавании РКИ / ТвГУ ; Волков В.В., Гладилина И.В. Тверь: Издатель Кондратьев А.Н., 2014. 156 с.
2. Гончарук Е.Ю. Чтение художественных текстов на уроках РКИ / Е.Ю.Гончарук // Интеллектуальный потенциал вузов — на развитие Дальневосточного региона России и стран АТР: материалы XI международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых исследователей. СПб.: ВГУЭС, 2009. С. 174—179.
3. Демидова Г.Н. Художественный текст — содержательная основа речевых тем и ситуаций / Демидова Г.Н., Милославская С.К, Римская-Корсакова Н.Н. // Русский язык за рубежом. 1983. № 4. С. 27—34.
4. Рачковская А.В. Художественный текст на занятиях по РКИ: критерии отбора и характер адаптации / А.В. Рачковская // Этнокультурный и социолингвистический аспект теории и практики преподавания языков. Минск: БНТУ, 2015. С. 121—131.
5. Крючкова Л.С. Практическая методика обучения русскому языку как иностранному. Учебное пособие для начинающего преподавателя, для студентов-филологов и лингвистов, специализирующихся по РКИ / Л.С.Крючкова, Н.В. Моцинская. М.: 2009. 480 с.
6. Щукин А.Н. Методика преподавания русского языка как иностранного: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2003. 334 с.

СТАЦИОНАРНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ

*Е.И. Преображенская, студентка
I курса магистратуры, программа
«Преподавание русского языка как
иностранного».*

Научный руководитель:

О.Б. Власова, канд. филол. н., доцент кафедры русского языка.

Аннотация: *В статье рассматривается стационарное высказывание как особый класс коммуникативных единиц речи и обосновывается необходимость расширения круга стационарных высказываний, включаемых в пособия по РКИ для изучения иностранными студентами.*

Ключевые слова: *коммуникация, междометие, речевое клише, РКИ, ситуация общения, стационарное высказывание, фразеологизм, этикет.*

«Здравствуйте!», «До свидания!», «Как поживаете?» — слова, хорошо известные каждому носителю русского языка, но сравнительно недавно ставшие известными в качестве особого коммуникативного явления — стационарных высказываний. На данный момент стационарные высказывания являются объектом пристального внимания исследователей, так как помогают осмысленному и свободному общению на иностранном языке.

Как пишет Л.Б. Матевосян [1], стационарные высказывания представляют собой стандартные речевые клише, которые характеризуются воспроизводимостью структурной схемы и лексического состава, т.е. воспроизводятся по памяти, а не конструируются заново в процессе речи.

Их альтернативное название — фразеологизмы-коммуникативы. Они так же, как и фразеологизмы, существуют в сознании носителя языка в виде некоего готового «набора», но в отличие от фразеологизмов это всегда предложения, самостоятельные высказывания, обслуживающие типовые коммуникативные ситуации.

Под типовыми ситуациями мы понимаем ситуации, которые в повседневной жизни постоянно повторяются и имеют определенный «сценарий», предполагающий соответствующее поведение участников диалога.

Среди стационарных высказываний выделяются: 1) слова-предложения («Спасибо», «До свидания», «Не дожدهшься»); 2) словосочетания-предложения («Пошел вон»); 3) идиомы-предложения («С языка снял», «Прикуси язык»); 4) собственно предложения («Как бы чего не вышло»; «Кто не работает, тот ест»).

Данное явление сейчас находится на этапе активного изучения и является предметом дискуссий, но до сих пор исследователи не пришли к однозначному мнению касательно объема понятия стационарного высказывания: по мнению одних исследователей, круг стационарных высказываний обширен, по мнению других — узок. Однако все сходится в одном: этот круг не имеет четко очерченных границ, так как характеризуется стилевым разнообразием и часто — вариативностью лексического состава.

По результатам анализа научной литературы [1, 2, 3, 4] можно выделить три основные группы выражений, которые исследователи относят к стационарным: языковые афоризмы, разговорные реплики и формулы речи.

К **языковым афоризмам** относят устойчивые высказывания литературного характера, входящие в национально-культурный фонд:

- пословицы («Незванный гость хуже татарина»; «Не говори «гоп», пока не перепрыгнешь»);
- поговорки («Конь в пальто», «Когда рак на горе свистнет»);
- идиомы, которые можно использовать в качестве законченных предложений («Прикуси язык!», «Придержи коней!»);
- крылатые слова, т.е. общеизвестные цитаты («Здравствуйте, я ваша тетя!», «Какая гадость эта ваша заливная рыба...» и т.д.).

Языковым афоризмам противопоставлены так называемые разговорные «реплики» — устойчивые высказывания разговорного характера. К ним относятся, например:

- команда («Свистать всех наверх!»);
- отказ («Не дождешься!», «Ну уж дудки!»);
- приветствие («Доброе утро!», «Как дела/делишки?»);
- ответ на приветствие («И вам не хворать!», «Вашими молитвами»)

и др.

В-третьих, к стационарным высказываниям относят «формулы» речи — модели для построения высказывания определенного целевого назначения, нуждающиеся в «дистраивании», подстановке некоторых недостающих данных, например:

- «Подскажите, как пройти в...»;
- «Меня зовут ...»;
- «Мне ... лет»;
- «Сколько стоит ...?»;
- «Во сколько состоится ...?»

Эти стационарные высказывания относят к гибким структурам, так как порядок слов в таких конструкциях свободный. Например, реплику «*Меня зовут ...*» можно перестроить в «*Зовут меня ...*» и «*... меня зовут*», и для студента-иностранца по значению эти варианты одинаковы. Хотя для носителя русского языка порядок слов всё же выполняет смысловоразличительную и стилистическую функции: если «*Меня зовут ...*» является стилистически нейтральным вариантом, то «*Зовут меня ...*» и «*... меня зовут*» — вариантами, употребляемыми исключительно в неформальной речи.

Нередко к стационарным высказываниям относят и четвертую группу — **междометия**, как простые (*ах, ха-ха, увы*), так и производные (*Боже мой! Ёлки-палки (моталки)! Спасибо! Пожалуйста!* и др.). Общеизвестно, что междометия способны «выступать в речевом употреблении в качестве самостоятельных высказываний и выполнять коммуникативную функцию в одном ряду с полносоставными высказываниями <...>» [5, с. 119]. Однако по поводу отнесенности междометий к стационарным высказываниям существуют сомнения. Дело в том, что междометия не имеют конкретного значения, ситуативно не закреплены, а коммуникативное намерение говорящего определяется адресатом высказывания, как правило, по интонации, мимике и в целом по ситуации.

Стационарные предложения (клише) — неременный атрибут разговорной речи, так как они обслуживают типовые коммуникативные ситуации. Исследователи, занимающиеся вопросом стационарных высказываний, обычно рассматривают такой минимум типовых ситуаций:

- приветствие (инициатива: «*Добрый день!*», «*Здравствуйте!*», «*Привет!*» — реакция: «*И вам не хворать!*», «*Сколько лет, сколько зим!*», «*Где пропал?*»);
- прощание (инициатива и реакция: «*До свидания!*», «*Пока-пока!*», «*Ну, давай!*», «*Мне пора*», «*Увидимся!*», «*Бывай!*», «*Чао!*», «*До скорого*»);
- извинение (инициатива: «*Прости(те)*», «*Извини(те)*», «*Извиняй*» (разгов.), «*Винюват!*» — реакция: «*Ничего страшного*», «*Ничего-ничего*», «*Всё в порядке*»);
- благодарность (инициатива: «*Спасибо*», «*Очень/весьма признателен/благодарен*», «*От души!*» — реакция: «*(Всегда) пожалуйста*», «*(Да) не за что*», «*(Всегда) к твоим/вашим услугам*»);
- **просьба** (инициатива: «*Разрешите ...*», «*Будьте любезны ...*», «*Дай(те/ -ка) ...*», «*Могу я ...?*»);

- согласие («Да», «Конечно», «Почему бы и нет»);
- отказ («Нет», «Ни за что», «Благодарю покорно!», «Ни за какие коврижки!»).

Эти ситуации упоминаются специалистами чаще всего, однако можно выделить и такие типовые ситуации, как:

- **предложение** (инициатива: «*Не хочешь (ли) ...?*», «*Как насчет ...?*», «*Попробуй(-ка)...*» — реакция: «*Что-то не хочется*», «*С радостью!*», «*Неохота*»);
- **обвинение** (инициатива: «*А (это) не ты/Вы ли...*», «*Это всё ты/Вы!*», «*Всё из-за тебя/Вас!*» — реакция: «*Как вы могли подумать!*», «*Да чтобы я ...!*», «*Я бы никогда ...!*»);
- **поздравление** (инициатива: «*Поздравляю (тебя/Вас) с ...*», «*С праздником тебя/Вас!*», «*С Новым годом, с новым счастьем!*» — реакция: «*И тебя/Вас (с праздником)*», «*И тебя/Вас также!*»);
- **пожелание** (инициатива: «*Удачи!*», «*Успехов!*», «*(От всей души / всего сердца) желаю тебе/Вам ...*», «*Пусть всё будет ...*», «*Ты заслуживаешь ...*» — реакция: «*(Спасибо) и вам того же*», «*Я тронут (до глубины души)*», «*Хорошо бы (так и было)*») и др.

Нельзя не заметить также, что ассортимент примеров речевых клише, имеющих в литературе, ограничен не только ситуативно, но и количественно, кроме того, он существенно отличается от оборотов, которые мы слышим друг от друга в живой речи. Например, в ситуации отказа:

Примеры из исследований, посвященных стационарным высказываниям: «Нет (уж)!, «*Еще чего!*», «*Благодарю покорно!*» [6, с. 156], «*Ни-ни-ни!*», «*Дудки!*», «*Баста!*» [7, с. 240].

Примеры из разговорной речи: «Ага, щас!», «*Разбежался!*», «*(Уже) бегу и спотыкаюсь!*», «*А морду тебе вареньем не намазать?*», «*А жареных гвоздей не хочешь?*»

Часть стационарных высказываний, рассматриваемых исследователями еще 5—10 лет назад, потеряла свою актуальность, вышла из активного запаса и сейчас практически не используется в бытовом общении. В этом можно убедиться, если сравнить современные приветствия и приветствия 2010-х годов. Например, во второй половине 2000-х — начале 2010-х гг. в молодежной среде (особенно в среде Интернет-общения) язык приобрел тенденцию к модификации речевых клише с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов («*Приветяки!*»,

«*Хаюшки!*», «*Как делишки?*» и т.п.), однако уже к началу второй половины 10-х гг. употребление подобных вариантов стало считаться устаревшим, вызывало у собеседника неловкость. Следовательно, студентам-иностранцам следует быть внимательными и следить за актуальностью используемых клише в русскоязычной среде, чтобы успешно достигать поставленной коммуникативной цели и не создавать неловкости в общении.

Несомненно, стационарные высказывания — неотъемлемая и важная часть нашего общения, и необходимость изучения стационарных высказываний и в русской, и тем более в иностранной речевой культуре очевидна.

Во-первых, стационарные высказывания позволяют экономить время и усилия собеседников. Благодаря стационарным высказываниям в типовой ситуации говорящему удастся проще и быстрее сформулировать мысль, а слушатель легче и быстрее опознает коммуникативные намерения и ожидания говорящего. Тем самым поддерживается адекватный темп диалога.

Во-вторых, во время изучения русского языка у иностранца возникает серьезный психологический барьер: ученика сложно заставить говорить, вывести на продуцирование неподготовленной речи. Это происходит из-за неуверенности в собственных навыках говорения на неродном языке, скудного лексического запаса, недостаточного уровня владения синтаксическими конструкциями и интонацией. Стационарные высказывания помогают разрушить этот барьер, так как уже готовые «модели» быстро извлекаются из памяти и легко включаются в практику активного бытового общения студента-иностранца. Благодаря тому, что речевые клише в большинстве своем небольшого объема (2—3 слова или 9—10 слогов в сумме), они легко запоминаются, оставаясь в долгосрочной памяти, и быстро воспроизводятся. Речевые клише помогают иностранному студенту, изучающему русский язык, почувствовать себя увереннее, быстрее погрузиться в языковую среду, легче воспринимать речь носителей языка и соответствующе на нее реагировать.

Также некоторая часть стационарных высказываний знакомит иностранных студентов с определенными этическими нормами, лингвокультурологическим и историко-культурным фоном, получившими отражение в речи. К примеру, иностранному студенту необходимо получить фоновые знания об истории России, чтобы понять смысл афоризма «*Отступить некуда — позади Москва!*». Этические и этикетные

нормы иноязычный учащийся может уяснить для себя из русских пословиц, например:

- нужно осторожно обращаться со словом («*Язык мой - враг мой (прежде ума глаголет)*»), («*Слово не воробей, вылетит — не поймаешь*»), («*Что написано пером, не вырубишь топором*») и т.д.),
- невежливо хвалить самого себя («*Не говори “гон”, пока не перепрыгнешь*»), («*Я — последняя буква в алфавите*»), («*Чем хвалимся, на том и провалимся*») и т.д.),
- нельзя делать выводы о человеке по его внешнему виду («*Не суди книгу по обложке (а человека — по внешности)*»), («*Не всё то золото, что блестит*»), («*Не по виду суди, а по делам гляди*») и т.д.).

Пословицы в зависимости от значения обслуживают широкий круг типовых ситуаций: это может быть замечание («*В чужой монастырь со своим уставом не ходят*»), («*В чужом глазу соринку видим, в своем — бревна не замечаем*»), предупреждение («*Не плюй в колодезь, самому пригодится воды напиться*»), («*Не рой другому яму, сам в нее попадешь*»), совет («*Куй железо, пока горячо*»), («*На Бога надейся, а сам не плошай*»), реакция на неудачную реплику собеседника («*Чья бы корова мычала, а твоя бы молчала*»), («*(Про)молчи — за умного сойдешь*») и др.

Знакомство с такими стационарными высказываниями помогает обучающимся не только погрузиться в чуждую языковую среду, но и воспринять особенности русских культуры и национального менталитета.

Таким образом, рассмотрев выполняемые стационарными высказываниями функции в процессе коммуникации, можно сделать вывод о том, что этот класс единиц заслуживает самого пристального внимания преподавателя РКИ.

Список литературы

1. Матевосян Л.Б. Стационарное высказывание как структурная основа речевого общения (на материале русского языка): автореф. ... д.филол.н.: спец. 10.02.19 / Матевосян Л.Б. Москва: РГБ, 2005. 38 с.
2. Киприянов В.Ф. Фразеологизмы-коммуникативы в современном русском языке: (Состав фразеологизмов-коммуникативов): Учеб. пособие для спецкурсов и спецсеминаров по общей и рус. фразеологии. Владимир, 1975. 68 с.
3. Черемисина Н.В. Стационарные предложения: тенденция к стандарту, типология структур // Исследования по семантике: межвуз. сб. ст. Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1985. С. 26—34.

4. Шкапенко Т. М. К вопросу категоризации специфических коммуникативных единиц // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. Санкт-Петербург, 2001. С. 222—226.
5. Зыблева Д. В. Междометия как речевые акты общения // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І. П. Шамякіна. Мозырь, 2016. №1. С. 119—122.
6. Шкапенко Т. М. Коммуникативы в современном русском языке: теоретический и лингводидактический аспект // Известия БГАРФ. — Калининград, 2017. №2. С. 152—157.
7. Матевосян Л. Б. Разговорные стереотипы русской культуры коммуникации // Россия в мировом сообществе: смысловое пространство диалога культур. Хабаровск, 2016. С. 238—243.
8. Акишина А.А. Русский речевой этикет: Пособие для студентов-иностранцев // А.А. Акишина, Н. И. Формановская. 2-е изд., испр. Москва: Рус. яз., 1978. 183 с.

Научное издание

СЛОВО

*Сборник научных работ
студентов, магистрантов и аспирантов*

ВЫПУСК XX

Подписано в печать 07.06.2021. Формат 60×84/₁₆.
Усл. печ. л. 23,5 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.

