

С

ЛОВО

Л

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Филологический факультет*

О

СБОРНИК  
научных работ  
студентов, магистрантов  
и аспирантов

В

ЫШУСК

О

ТВЕРЬ  
2019

18



**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 XVIII**

**Тверь  
2019**

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», 2019. – Вып. XVIII. – 519 с.

**УДК 80(082)''550.1''**

**ББК 80/84я43**

© Коллектив авторов, 2019

© ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

### История русской литературы

<i>Бахарева В.С.</i> Мотив смерти в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева	9
<i>Винар В.В.</i> Сюжетообразующая деталь в рассказе А. П. Чехова «Роман с контрабасом»	11
<i>Егорова Е. Ю.</i> Роль детали в повести А.П. Чехова «Палата №6»	15
<i>Ельцова К.А.</i> Мотив воды в «стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева	18
<i>Кожина С.В.</i> Цветочные традиции дворянской культуры XIX–начала XX веков в произведениях романтиков и символистов	21
<i>Козлова У.В.</i> В.Г. Белинский о детской литературе	27
<i>Комарова А.О.</i> Библиейская фразеология в «Губернских очерках» М.Е. Салтыкова-Щедрина	31
<i>Лашина К.С.</i> Естественность как категория наивной литературы	34
<i>Ли Цун.</i> Христианство и конфуцианство во «Фрегате “Паллада”» Гончарова	38
<i>Логунова В.Ф.</i> Читатель И.С. Тургенева сегодня	41
<i>Мирзаханян А.А.</i> Русалка в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова	44
<i>Морозова А.Л.</i> Мемуарная литература и преодоление культурного беспамятства	48
<i>Никифорова И.И.</i> Еврейские образы в творчестве И.С. Тургенева	50
<i>Петрушенко И.Д.</i> Символика флоры в русской романтической повести первой трети XIX века	55
<i>Подгорная Е.Г.</i> Тургеневские мотивы в рассказе А.П. Чехова «Дом с мезонином»	63
<i>Соколовский В.</i> Истоки нигилизма в повести «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна» А.П. Глинки	67

### Русская литература XX–XXI веков

<i>Авдеева И.М.</i> Запахи в лирике О. Мандельштама	71
<i>Андреева О.В.</i> Визуальный нарратив и экфрасис: взаимосвязь изображения и слова в изобразительном искусстве	76

<b>Базлова А.С.</b> Мотив неба в ранней поэзии А.А. Блока	79
<b>Бокарева Е.Д.</b> Миниатюра И. С. СоколоваМикитова «Вой»: фольклорные, мифологические и литературные источники	85
<b>Борисова О.К.</b> «Живой Маяковский» в русском роке	91
<b>Вихрова Е.Ю.</b> Юродствующие герои в неореалистических произведениях П. Басинского, А. Варламова, С. Шаргунова: общее и особенное	97
<b>Гатаева Д.А.</b> Диалог с Богом в лирике В.В. Маяковского	105
<b>Гиптенко А.С.</b> Образы детей в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...»: традиции и новаторство	110
<b>Григорьева А.А.</b> Роман Е. Замятина «Мы» в иллюстрациях	113
<b>Громова Т.А.</b> Образ Тверского ботанического сада в романе В. Крюкова «Творцы и пророки»	118
<b>Гуляева Л.А.</b> Мотив кота в лирике И.А. Бродского	126
<b>Гурбанова А.Ф.</b> Предметная деталь в заглавии новеллы В.Я. Брюсова «В зеркале»	130
<b>Дивакова Е.А.</b> Жанр литературного портрета в творчестве М.Г. Петрова	135
<b>Ефремов А.С.</b> Тема войны в творчестве Юрия Красавина	139
<b>Журавлев М.А.</b> Эсхатологические мотивы в романе В.В. Казакова «Ошибка живых»	147
<b>Ильиных А.В.</b> Особенности метареалистического метода Ольги Седаковой	153
<b>Ипатова В.Н.</b> Свообразие творчества Д.И. Рубиной (на примере романа «Вот идет Мессия!...»)	161
<b>Костюхина М.Д.</b> Библейские мотивы в современной драматургии (на примере пьесы И. А. Вырыпаева «Кислород»)	167
<b>Красоткин Д.М.</b> Смыслообразование в романе Саши Соколова «Школа для дураков»	175
<b>Кузьминых Е.М.</b> «Кавказский пленный» В.С. Маканина как ремейк	181
<b>Львова В.Д.</b> Весна в рок-поэзии Дианы Арбениной	187
<b>Никонов Д.И.</b> Новая жизнь русского шансона: «Владимирский централ» М. Круга в переводах и ремейках 2000–2010-х гг.	190
<b>Попова Л.И.</b> Панорама пространства в ранней лирике В.В. Маяковского	198
<b>Преображенская Е.И.</b> К. Дойл и Б. Акунин: поэтика переключек	202
<b>Пушкарёва С.В.</b> Особенности аксиологических концептов «Слово» и «Любовь» в поэзии Н.С. Гумилёва	206

<i>Савицкая К.С.</i> Творчество Е. Замятина и развитие жанра антиутопии в литературе XX века	211
<i>Санаева В.В.</i> Традиции «Петербургского текста» русской литературы в лирике К.М. Фофанова	216
<i>Селюк А.С.</i> Личность и поэзия Евгения Карасёва в зеркале современной тверской критики	221
<i>Таушева Д.С.</i> Цветообозначения в романе В. Набокова «Лолита»	224
<i>Федотова А.И.</i> Визуализация пространства в художественном тексте: к постановке проблемы	228
<i>Хромова Н.С.</i> Детализация еды в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его экранизациях	232
<i>Царькова Ю.Н.</i> Роман «Машенька» в контексте творчества Владимира Набокова	236
<i>Широкова Е.В.</i> Звуки в романе Е. Замятина «Мы»	243

### **История зарубежной литературы**

<i>Гречкина Н.А.</i> Мотив воды в русском переводе романа Джона Фаулза «Коллекционер»	247
<i>Малилова П.П.</i> Особенности идиостиля Чака Паланика	253
<i>Синявский Н.А.</i> Цветопись в сонетах У. Шекспира и их переводах	256
<i>Шмыкова А.Г.</i> Автобиографические элементы в произведениях Нэнси Митфорд	260

### **Фольклор и литературное краеведение**

<i>Абдульманова А.И.</i> Религиозные представления в духовном стихе «Голубиная книга»	265
<i>Алибеева А.И.</i> Граффити на детских площадках г. Твери	269
<i>Гревцов Н.Д.</i> Обувь на деревьях в знаковой системе субкультуры	274
<i>Гуляева А.М.</i> Несказочная проза Сандовского района Тверской области	276
<i>Дюкова Е.С.</i> И.С. Тургенев и Тверской край	280
<i>Климова Е.А.</i> Эпитафии кладбищ г. Твери: методология исследования	283
<i>Копьева А.А.</i> Жанровая классификация свадебного фольклора Бежецкого района Калининской (Тверской) области: по материалам ГАТО	288
<i>Кравчук Е.Э.</i> Рукопись М. Семёновой в архиве Спировского краеведческого музея Тверской области	295

<i>Кузина Е.А.</i> Фольклор тверских анимешников	297
<i>Румянцев Р.О.</i> <i>Loci communes</i> в интернет-мемах о г. Твери	301
<i>Тимофеева А.А.</i> Заговоры в коллекции архива кафедры истории и теории литературы ТвГУ	303
<i>Умаханова П.М.</i> Варианты считалок «Раз, два, три, четыре, пять...» и «Вышел месяц из тумана...»: по материалам архива филологического факультета ТвГУ	307
<i>Цветкова А.С.</i> Календарные праздники д. Вышка и д. Жижино Максатихинского района Тверской области	311
<i>Шувалов В.Н.</i> Буйловский погост Богоявленского прихода: из литературно-краеведческих материалов	315

### Лингвистика

<i>Базулева Е.Д.</i> Опыт идеографического описания окказионализмов (на материале очерков «Итоги» М.Е. Салтыкова-Щедрина)	327
<i>Бессонов П.А.</i> Типы игрового нарратива: комментирование и пост-игровая аналитика	330
<i>Бородина Е.Ю.</i> Фиксация в словарях церковнославянского языка как критерий выявления славянизмов в поэзии П.А. Вяземского	333
<i>Васильева А.М.</i> Окказиональные образования как средство выражения авторской точки зрения (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина)	340
<i>Елкин И.А.</i> Интерпретация Библии гностическими сектами I–III вв.	343
<i>Заонегина С.С.</i> Лингвистические средства выражения эмоций	347
<i>Калинина А.О.</i> Окказионализмы как черта идиостиля М.Е. Салтыкова-Щедрина (на материале очерков «Призраки времени»)	351
<i>Козлова О.Н.</i> Речевой портрет священнослужителя в рассказах О.А. Николаевой	354
<i>Лукина Д.Р.</i> Трансформация фразеологических единиц в языке СМИ (на материале подкастинга «Вот такая зверушка!» радио «Комсомольская правда»)	359
<i>Мансурова К.Д.</i> Морфологические особенности при сопоставлении русского и татарского языков	364
<i>Мошнякова Я.И.</i> Лексико-семантическое поле наименования сортов чая	366
<i>Рабец Е.А.</i> Ориентирование концепта как способ лингвокультурного анализа на примере концепта «белый»	371



<i>Сластен А.И.</i> Семантическая эволюция глагола <i>вонять</i> (на базе русского и украинского языков)	376
<i>Стрелец В.Е.</i> Признаки мотивировки в названиях современного российского вооружения	379
<i>Хрёнова А.В.</i> Активные способы словообразования политической лексики (на примере существительных)	383
<i>Чехович В.В.</i> Особенности межкультурной коммуникации военнослужащих из Узбекистана	391

### **Журналистика и международные отношения**

<i>Алискерова А.А.</i> Сравнительный анализ уровня успешности телевизионных ток-шоу на примере передач «За семью печатями» телеканала «Тверской проспект» и «Андрей Малахов. Прямой эфир» на телеканале «Россия 1»	395
<i>Блохин Л.В.</i> Некоторые причины и особенности изменения темпоритма современных телевизионных информационных программ	398
<i>Воронцова Е.Е.</i> «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского в контексте новогодних публикаций в советской периодической печати 1940-1945 гг.	403
<i>Горобий А.В.</i> Жанровые особенности передач современного телевидения Германии	410
<i>Кушенкова Л.В.</i> История издания журналов по психологии в России	420
<i>Синицын Г.В.</i> Синтез телевидения и интернета (на примере музыкально-развлекательных новогодних передач 2019 года)	424
<i>Цветкова Л.А.</i> Политический блоггинг в провинциальном городе (на примере г. Бежецка)	431

### **Издательское дело и редактирование**

<i>Болдырев Д.Б.</i> Научное прогнозирование: концепция книги будущего	435
<i>Васильева А.С.</i> К построению концепции издания о творчестве Аркадия Пластова	439
<i>Виноградова Е.В.</i> Тверское книгоиздание в период перестройки	442
<i>Ермолаева У.И.</i> История живописи эпохи Возрождения для детской художественной энциклопедии	448

<b>Коротаева Д.О.</b> Издательская судьба произведений Э.Т.А. Гофмана в России	450
<b>Куликова В.С.</b> Творческий путь Михаила Булгакова в книгоиздании XXI века	456
<b>Морозова А.Л.</b> О некоторых тенденциях иллюстрирования современной детской книги	459
<b>Полищук Ю.А.</b> Из истории проектирования научно-популярных изданий	462
<b>Фентисова Н.А.</b> Основные тенденции продвижения отечественной литературы за рубеж	465
<b>Французов С.А.</b> Вопросы редакторской подготовки приключенческих книг для детей	469

### Методика преподавания

<b>Васильева С.А.</b> Интенсивный лексико-коммуникативный курс РКИ в условиях детского международного лагеря	473
<b>Виноградова В.В.</b> Роман М.А. Булгакова «Белая Гвардия» в школьном изучении	477
<b>Давыдова Е.В.</b> Особенности изучения глагольных конструкций при обучении РКИ (на материале научного стиля речи)	481
<b>Жуков Э.А.</b> Способы учебного толкования значений производных глаголов временных способов действия	486
<b>Коштырева Е.А.</b> Психологическое сопровождение и адаптация детей младшего школьного возраста с синдромом дефицита внимания и гиперактивностью	492
<b>Ларионова Е.А., Ткачева Д.Е.</b> Психолого-педагогические проблемы инклюзивного образования	497
<b>Рожков Д.О.</b> Использование учащимися СОШ интернет-ресурсов на уроках литературы	502
<b>Собиржонова П.С.</b> Особенности преподавания глаголов движения русского языка тюркоговорящим студентам	506
<b>Федотенкова С.Б.</b> Методика формирования вторичной языковой личности на примере обучения русскому языку тюркоязычных студентов	511
<b>Чехович В.В.</b> Методы и приемы словарной работы при обучении иностранных военнослужащих из Узбекистана русскому языку в сфере профессиональной деятельности	516

# История русской литературы

## МОТИВ СМЕРТИ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА

*В.С. Бахарева, студентка 1 курса направления «Преподавание филологических дисциплин».  
Научный руководитель: С.А. Васильева – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются произведения И.С. Тургенева из цикла «Стихотворения в прозе», содержащие в себе мотив смерти. Анализируются мортальные символы, указывающие на скрытый смысл, заложенный автором.

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, мотив смерти, мортальность, лирический герой, смерть.

Мотив смерти является одним из ведущих в произведениях И.С. Тургенева. В 1860-е гг. происходит перелом в системе воззрений писателя, именно в этот период смерть становится предметом философского размышления в творчестве Тургенева. В «Стихотворениях в прозе» лирический герой все чаще сталкивается со смертью, «заглядывает» ей в глаза, прикасается к неведомому. Такие примеры можно встретить в стихотворениях «Старуха», «Конец света. Сон», «Что я буду думать?..». 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.

Во многих стихотворениях лирические герои сталкиваются со смертью, но не всегда она воспринимается буквально. Зачастую мотив смерти скрывается за знаками, так называемыми мортальными символами.

Например, «старуха» в одноименном стихотворении олицетворяет судьбу героя, которая неизбежно ведет его в могилу. По словам А.Г. Кулешова, «в русской мемориальной культуре могила с крестом является одновременно символом страстей Христовых, напоминающим о жертве, принесенный во искупление человеческих грехов, а также символом воскрешения и вечной жизни, которая ожидает человека в Царствии Божьем» [1, с. 36]. Лирический герой Тургенева осознает бессилие перед лицом смерти и неизбежность скорого конца своей

жизни. Он понимает, что судьба предрешена и ничто не может его спасти. В данном стихотворении смерть не воспринимается буквально, она представлена в виде мортального символа: «Старуха смотрит прямо на меня – и беззубый рот скривлен усмешкой...». В стихотворении поднимается проблема психологического восприятия личностью собственной смерти.

В стихотворении «Конец света. Сон» мортальным символом является дом, олицетворяющий всю землю. Герои, которые находятся в нем, обречены на верную гибель, никто из них не может выбраться из заточения, предпринять попытки спасти себя и других. В этом стихотворении, как и в «Старухе», поднимается проблема беспомощности людей перед лицом смерти. Герои не осознают, что происходит вокруг, почему они оказались в этом доме. Тургенев подчеркивает бессцельность и бессмысленность человеческого существования, ужас перед неведомым. К сожалению, судьба каждого из героев предрешена и их ждет неминуемая гибель. Часто в произведениях образ дома является олицетворением чего-то крепкого, спасительного. Эту особенность отмечал и В.Ю. Лебедев: «Говоря о семантике дома, отмечают его устойчивость, уровень защищенности» [2, с. 87], но в стихотворении «Конец света. Сон» его крушение прочитывается как гибель единственного спасительного места. Сон лирического героя носит апокалиптический характер: «Какой рев и вой! Это земля завывла от страха... // Конец ей! Конец всему!<...> // Темнота... темнота вечная!»[3, с. 31].

Говоря о семантике произведения «Старик», стоит отметить, что автор уделяет особое внимание последнему периоду жизни героя – старости. Именно в этот момент жизни человек может вернуться в свое прошлое, насладиться светлыми воспоминаниями: «Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминанья, – и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, все еще свежей зеленью и лаской и силой весны!» [3, с. 61]. Душа и жизнь героя сравниваются с вечно зеленым деревом, которое никогда не отцветет и бережно хранит дорогие сердцу события. Автор советует «бедному старику» как можно дольше наслаждаться этими моментами, ведь это самое ценное, что остается у человека в конце жизни. Герой, наслаждаясь «свежей зеленью воспоминаний», обретает забвение. Но оно недолговечно и существует до тех пор, пока «бедный старик» не посмотрит вперед, в лицо смерти. Мортальным символом данного стихотворения является взгляд самого старика, устремленный на смерть. На миг отвлеченный от своих мечтаний, он встречает вечный покой.

Произведение «Что я буду думать?..» похоже на исповедь писателя. Он размышляет о том, что не успел насладиться жизнью, «не сумел вкусить ее даров». В словах лирического героя звучат чувства страха и растерянности: «Как? Это уже смерть? Так скоро? Невозможно!» [3, с. 80]. Его огорчает мысль о том, что многие поступки не были совершены. Мортальным символом в стихотворении «Что я буду думать?..» является насмерть раненная птица с перешибленным крылом. Она олицетворяет внутреннее состояние лирического героя, который встретил свою смерть, но не успел совершить многого, о чем мечтал всю жизнь.

С.Е. Шаталов заметил, что «в «Стихотворениях в прозе» Тургенев с большой впечатляющей силой представил те проблемы, мимо которых не может пройти ни один нормальный, здравомыслящий человек, не впавший в мистику, сохранивший мужество при подведении жизненных итогов» [4, с. 17].

В заключение стоит отметить, что одни и те же мотивы в произведениях могут обладать разной степенью вариативности в тексте. Сталкиваясь со смертью, герои Тургенева выходят на новый уровень сознания.

### Список литературы

1. Кулешов А.Г. Кладбища в Селивановском районе Владимирской области // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 31–40.
2. Лебедев В.Ю. О мортальной семантике стихотворения К. Симонова «Дом» // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 81–89.
3. Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. М.: Детская литература, 2001. 121 с.
4. Шаталов С.Е. Тургенев и наша современность // И.С. Тургенев в современном мире. М.: Наука, 1987. С. 12–30.

## СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ДЕТАЛЬ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «РОМАН С КОНТРАБАСОМ»

*В.В. Винар, студентка 3 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: Н.В. Семенова – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в данной статье рассматривается «Теория сокола» Пауля Гейзе на примере рассказа А. П. Чехова «Роман с контрабасом».

**Ключевые слова:** деталь, «Теория сокола» Пауля Гейзе, А.П. Чехов, новелла.

Одной из главных особенностей рассказов А. П. Чехова является художественная деталь, которая несет на себе основную смысловую нагрузку, позволяя автору оставаться в пределах малого жанра, где нет места развернутым описаниям. Деталь – значимая подробность изображенного мира персонажей, их облика и внутренней жизни [1, с. 54]. У А.П. Чехова она особенно важна, потому что согласно «Теории сокола» Пауля Гейзе [2, с. 169], на основе которой построена наша работа, детали в заглавиях новелл играют ключевую, сюжетообразующую роль.

Писатель изложил свою теорию в сборнике «Немецкая сокровищница новелл» в 1871 году. Он опирался на анализ девятой новеллы пятого дня «Декамерона» Боккаччо. В ней рассказывается о рыцаре, который ради возлюбленной расстается с единственным, что у него было, – охотничьим соколом. Вокруг этого сокола и строится сюжет новеллы. Именно сокол является причиной и одновременно основным звеном в череде событий, происходящих в жизни героев. Человек по имени Федерико Альбериги тратит на ухаживания за знатной дамой монной Джованной всё свое состояние, у него остается лишь маленькая усадьба и сокол. Тяжело заболевший сын Джованны просит принести ему сокола, и Джованна идет к Федерико. Но молодой человек признается, что сокола подали на обед. Его возлюбленная огорчена, но одновременно и поражена его поступком. Оценив его великодушие и щедрость (охотничий сокол стоил в то время не меньше, чем лошадь), героиня выходит за Федерико замуж. Герой же, пожертвовав малым, получает гораздо большее.

На примере этой новеллы Гейзе выводит важные, на его взгляд, особенности жанра: единство действия («в одном кругу должен быть один конфликт») [2, с. 170], резкость ситуации, четкость обрисовки («резкий силуэт»). Писатель считает, что суть любой новеллы заключается в самой истории, в описываемых событиях, а не в чувствах героев и их отношении к происходящему. «Сокол», по Гейзе, – это специфический прием каждой новеллы. Для осязаемости новеллист должен ввести в повествование значимый образ какой-нибудь вещи, деталь, которая и меняет ход событий.

Так что же такое новелла? Новелла – жанр повествовательной прозы, отличающийся динамикой в развертывании сюжета, строго выверенной композицией с отчетливо выделяемым «пуантом» и акцентированием коммуникативного момента в повествовании [3, с. 146].

В отличие от рассказа новелла более лаконична, в ней нет психологизма, но есть «неожиданное событие» – главная черта новеллы.

Нужно отметить, что Е.М. Мелетинский в книге «Историческая поэтика новеллы» пишет, что А.П. Чехов близок к юмористике, которая предшествовала выходу на литературную арену Чехова-новеллиста. От юмористики он усвоил две тенденции: выделение отдельных, «бытовых» сценок и анекдотичность. «Что касается анекдотичности, – пишет Мелетинский, – то она является древнейшим ядром новеллы как жанра, разумеется, в тех случаях, когда анекдот получает достаточное нарративное развертывание и не умещается в «сценку» [4, с. 239].

«Чехов тоже и еще отчетливей, чем Мопассан, прибегает к поэтике анекдота и также отказывается, особенно на более позднем этапе, от всяких традиционных мотивов, заменяя их глубинным, хотя совсем не навязчивым проникновением в быт и психологию» [4, с. 239].

Постепенно Чехов отходит от мотивов анекдота и привычных повествовательных приемов, тем самым ослабляя «новеллистичность» в ее классическом понимании. К тому же писатель перестает придавать большое значение новеллистическому событию, ослабляя его последствия, сводит это самое новеллистическое событие к бытовым и психологическим будням. Часто переносит акцент с самих событий на их подтекст. «Иными словами, Чехов одновременно возрождает новеллу и трансформирует ее в противоположность – своего рода антиновеллу» [4, с. 240].

В своей статье мы рассмотрим один из ранних рассказов А. П. Чехова «Роман с контрабасом». В нем рассказывается о контрабасисте Смычкове, который, идя играть на дачу к князю Бибулову, решает искупаться в реке. Когда он отплывает от своего берега, то видит красивую спящую девушку, которая сидит с удочкой. Наш герой, не придумав ничего лучше, собирает букет и привязывает его к поплавку, который незамедлительно тонет от тяжести. Музыкант выходит на берег, но не обнаруживает там своей одежды, а лишь цилиндр и контрабас. Одежду у него украли, и он решает подождать темноты под мостом. Туда же отправляется и та прекрасная девушка, которую видел Смычков. Здесь мы узнаем, что это молодая княжна Бибулова. Девушка тоже обнаженная, так как и ее одежду украли. Все манипуляции с футляром составляют основу «неслыханного» новеллистического события. С этого момента футляр постоянно выполняет несвойственную ему функцию: он служит в качестве средства для транспортировки героини. Когда музыкант идет по дороге с героиней в футляре, то он видит двух людей, которых принимает за воров. Смычков кладет футляр на дорогу и бросается за этими людьми в погоню. Футляр же подбирают его коллеги и, так как они думают, что

Смычков запил, то несут футляр на дачу Бибулова. Там и обнаруживается, что в футляре вовсе не контрабас. А Смычков, увидев, что футляра на том месте, где он его оставил, нет, решает во что бы то ни стало найти княжну Бибулову. Рассказ заканчивается словами: «И теперь еще крестьяне, живущие в описанных местах, рассказывают, что ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса» [6, с. 184]. Этот момент воспринимается как второй пуант в плане сюжета.

М.А. Петровский в статье «Морфология новеллы» выделяет новеллы с трехчленным и пятичленным сюжетом [5, с. 74]. В трехчленный сюжет входит знаменующий момент, зачинающий напряжение, то есть завязка, само напряжение и разрешение напряжения, оно же развязка. Тогда как пятичленный сюжет, помимо этих трех элементов, имеет зачин и концовку.

В «Романе с контрабасом» мы видим, что ни зачина, ни концовки как таковых нет, то есть эта новелла имеет трехчленный сюжет, но А.П. Чехов не дает и полной развязки. Когда в доме Бибулова открывают футляр контрабаса, автор ставит многоточие. «Жених и граф направились к оркестру. Подойдя к контрабасу, они стали быстро развязывать ремни... и – о ужас!» [6, с. 184]. Читатель лишь догадывается о том, что в футляре обнаружена нагая княжна Бибулова. М.А. Петровский называет это «неполной развязкой» [5, с. 85]. В измененном виде здесь возникает ситуация «одна вместо другого» – «qui pro quo» (княжна вместо контрабаса). Этот прием всегда создает комический эффект и в комедиографии используется для построения интриги со времен античности.

#### Список литературы

- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак». 2001. 1600 с.
- Вашенко И.В. Теория новеллы в творчестве Пауля Хейзе // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. №2 (2). С. 169–172.
- Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной. 2008. 358 с.
- Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. 1990. 275 с.
- Петровский М.Л. Морфология новеллы. // *Ars Poetica*. Сборник статей. М.: 1927, с. 69-100.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 18 т. Т. 5. М.: Наука. 1985. 703 с.



**РОЛЬ ДЕТАЛИ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ПАЛАТА №6»**

*Е. Ю. Егорова, студентка 3 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С. Ю. Артёмова – канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы ТвГУ.*

**Аннотация:** в статье рассматривается роль детали в образовании смыслов и приводится классификация способов отбора предметов для создания художественного мира произведения на основе повести А.П. Чехова «Палата № 6».

**Ключевые слова:** Чехов, случайная деталь, символическая деталь, Палата №6, повесть, символ, вещный мир, художественный мир, классификация.

Во всех многочисленных способах использования предмета при изображении героя в дочеховской литературе есть общая особенность. Предметный мир, окружающий персонажа, служит целенаправленным средством характеристики внутреннего мира человека. Так, например, последователи натуральной школы проводили настоящую опись имущества для объяснения психологии героя: «Вошел с собачонкой в руках рослый плечистый мужик лет пятидесяти, одетый в дубленый полушубок, с мрачным выражением лица, с окладистой бородой. Взгляд его, походка, телодвижения – всё обличало в нем человека рассерженного или от природы сердитого» [1, с. 259]. Другие писатели решают охарактеризовать героя редкими и значительными предметными зарисовками: «Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающие глаза»[2, с. 296].

Совершенно иной подход к отбору предметов для изображения героя мы находим в творчестве А.П. Чехова, вот пример: «Надо думать, что чтение было одною из его болезненных привычек, так как он с одинаковою жадностью набрасывался на всё, что попадало ему под руки, даже на прошлогодние газеты и календари. Дома у себя читал он всегда лежа»[3, с. 77]. Логичное и последовательное описание главного героя повести «Палата №6», Ивана Громова, вдруг как бы нечаянно и вскользь прерывается неожиданной деталью «Дома у себя читал он всегда лёжа». При умозрительном подходе может родиться мысль, что эта деталь является лишней, избыточной для текста, т.к. не символизирует никакую черту личности героя. Однако изыми одно это предложение, и повествование потеряет неуловимый оттенок значения.

Александр Павлович Чудаков, анализируя подобные случаи изображения предметов в творчестве Чехова, писал, что «эта деталь очевидно

перерастает узко характерологические цели, что она является из некоей другой сферы и преследует цели иные, несоотносимые с теми, которыми «заряжены» остальные детали»[4, с. 133]. Действительно, предметная деталь в произведениях А. П. Чехова имеет совершенно другой характер, нежели деталь в произведениях, например, Н. А. Некрасова. Она служит не для изображения характеров и не для описания отношения автора к той или иной проблеме. Вернее сказать, она не служит вовсе. Она лишь связывает стройный логичный художественный мир произведения с хаотичным, порой абсурдным, миром реальности.

Рассмотрим еще один пример из повести «Палата №6»: «Читает он не так быстро и порывисто, как когда-то читал Иван Дмитрич, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему нравятся или непонятны. Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко прямо на сукне, без тарелки» [3, с. 87], – так описывает автор Андрея Ефимовича Рагина. Характеристика стиля чтения героя необходима для сравнения его с Иваном Дмитриевичем Громовым (что подчеркивает сам писатель, сопоставляя их в одном контексте). Графинчик с водкой также выглядит органично, напоминая читателю в числе прочего и о спокойном отношении героя к употреблению алкоголя. Загадочными в этом отрывке остаются только соленый огурец и моченое яблоко, лежащие прямо на сукне, без тарелки. Эти предметы добавляют неожиданную живописность логическими рассуждениям, которые не предполагают возникновения статичной картины в воображении читателя. Более того, эти детали, на первый взгляд символизирующие неряшливое отношение доктора Рагина к вещам, являются единичными. В остальном тексте данная черта характера не находит себе никакого подтверждения. Для чего же нужна эта деталь, если она не характеризует персонажа? Мы полагаем, что она необходима для обращения к миру вещей как таковому, для связи абстрактных рассуждений с предметной реальностью произведения. Используя случайные предметные детали в тексте, автор выдвигает вещный мир в качестве сопутствующего миру художественного произведения. Предметы словно не дают читателю углубиться в абстрактные рассуждения, а постоянно прерывают их и возвращают от текстовых размышлений к текстовой реальности.

Однако не все детали в произведениях А.П. Чехова имеют случайный характер. Некоторые предметы несут в себе символическое значение. Так, в конце произведения, уже после того, как Андрей Ефимович попал в палату для душевнобольных в качестве пациента, мы впервые встречаемся с описанием луны. В первую ночь его пребывания в палате

«на горизонте восходила холодная, багровая луна» [3, с. 121]. В ночь после того, как Никита избил Рагина, «жидкий лунный свет шёл сквозь решётки» [3, с. 125]. На последних строках повести находим, что уже покойного доктора «луна ночью освещала» [3, с. 126]. Можно заметить, что описание ночного светила в этой повести неслучайно, оно носит подчеркнуто символический характер, т.к. автор обращается к этой детали трижды при повествовании о последних сутках жизни героя. Что может означать данная деталь? Возможно, это символ вечности, той самой могущественной космической бесконечности, в которой доктор Рагин находил оправдания своему бездействию и утешения от всех горестей и несправедливостей мира. Эта вечность после избиения главного героя поколебалась: «Жидкий лунный свет проходил сквозь решётки». Вместе с тем поколебалась и убежденность Рагина в том, что спокойствие можно черпать из осознания ничтожности переживаний в сравнении с бесконечностью времени. Однако после смерти героя луна осталась на небосводе и освещала его тело. Вечность восторжествовала.

Еще одна значимая, на наш взгляд, деталь, обращаясь к которой, автор создает замкнутую кольцевую композицию, – это гвозди. В начале повести читаем: «Передним фасадом обращен он к больнице, задним – глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями вверх, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» [3, с. 72]. Кажется, что эти гвозди – случайная деталь. Однако в конце произведения автор вновь возвращается к этому образу: «Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе» [3, с. 121]. Обращение к одной детали дважды не даёт возможности назвать ее случайной. Она выполняет композиционные задачи. Повесть, выражаясь образно, держится на этих гвоздях.

Таким образом, нами на примере произведения «Палата №6» была рассмотрена роль детали в творчестве А.П. Чехова. Предмет в художественном мире этого автора может играть роль случайной детали. Например, огурец или моченое яблоко, которые лежали на сукне письменного стола у доктора Рагина без всякой тарелки. Кроме того, предметная деталь может иметь символический характер. Так, в качестве символа в рассматриваемом произведении выступают луна.

Как мы видим, в отборе предметов для создания художественного мира А.П. Чехов пользовался иными критериями в сравнении с предыдущими писателями. В его творчестве предмет теряет значение зеркала характера или душевного состояния героев. Вещный мир приобретает большую самостоятельность и образует уже иные смыслы.

**Список литературы**

1. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 7. Художественная проза, 1840–1855 гг. / АН СССР. Институт рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: М.Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. 623 с.
2. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. 1948. С. 277–384.
3. Чехов А. П. Палата № 6 // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8: Рассказы. Повести / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. С. 72–126.
4. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Акад. наук СССР. Институт мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1971. 291 с.

**МОТИВ ВОДЫ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ»**

**И.С. ТУРГЕНЕВА**

*К.А. Ельцова, студентка 1 курса магистратуры, программа подготовки «Отечественная филология в междисциплинарном контексте». Научный руководитель: С.А. Васильева – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматривается архетип воды, выявляется ряд функций мотива воды в цикле «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева.

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, «Стихотворения в прозе», мотив, архетип, вода, жизнь, смерть, любовь.

Мотив воды, его функции в творчестве различных писателей не раз оказывались в центре внимания исследователей. Значимость данного образа в мировой литературе поистине велика и восходит к глубинным мифологическим смыслам. В отечественной литературе он обогащается новыми образно-смысловыми оттенками и, стремительно развиваясь, играет важную роль во множестве произведений.

В русской литературе, как и в славянской мифологии, и архетип, и мотив воды в большинстве случаев являются носителями поздних семантических пластов, то есть вода чаще всего выступает как начало очищающее с утратой первоначальной диалектики падения-воскресе-

ния [3, с. 137]. В легендах вода олицетворяется и наделяется человеческими характеристиками, а существуя в мифах, вода обрастает широким рядом значений, таких как опора, на которой держится земля, источник жизни и средство магического очищения, граница, между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы [2, с. 19–20].

Вода является окружающим миром, со своим разнообразием конфликтов, событий и судеб. Помимо прочего, это стихия юной и прекрасной смерти, смерти «в цвету» [1, с. 122], а также это глубокий, органический символ женщины, которая умеет лишь оплакивать свои горести и глаза которой с такой легкостью «тонут в слезах» [1, с. 122].

Мотив воды выполняет ряд функций и в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева. Как отражение течения жизни вода выступает в миниатюре «Песочные часы»: «Страшно скоро помчалась жизнь, – скоро и без шума, как речное стремя перед водопадом» [4, с. 183].

В стихотворении «Конец света» «чудовищная волна» «вихрем несетя» и «крутится тьмой кромешной» [4, с. 135]. Море вот-вот готово все затопить, даже земля «завыла от страха», «умер воздух», а упавший небосклон стал, «точно саван» [4, с. 135]. В этом сне вода выступает как символ страшной и неотвратимой смерти. Все вокруг погибло – и земля, и воздух, и люди. Автор боится этой всепоглощающей волны, боится смерти, но неизбежность ее очевидна. И наступила темнота, «темнота вечная» [4, с. 135]...

В стихотворении «Без гнезда» писатель сравнивает себя с одинокой птицей, которая пала в «мертвое» море. Волна поглотила ее и продолжила свое движение, «по-прежнему бессмысленно шумя» [4, с. 178]. Рассуждая о смерти, Тургенев задается вопросом: «И не пора ли и мне – упасть в море?» [4, с. 178].

Вода и огонь как две всепоглощающие стихии играют немаловажную роль в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева. Они предстают в образах смерти и очищения. Не случайно в миниатюре «Роза» Тургенев не противопоставляет воду огню, а ставит их рядом, вода и огонь будто дополняют друг друга. Так, сад, предстающий перед читателем в начале произведения, «горел и дымился, весь залитый пожаром зари и потоком дождя» [4, с. 145]. Заканчивается же стихотворение в прозе таким же сопоставлением: «Слезы не моют, слезы жгут, <...> Огонь сожжет еще лучше слез» [4, с. 145].

Однако вода в «Стихотворениях в прозе» наделяется автором и животельной силой. Так, раненые солдаты подносили к ухаживавшей за ними умирающей женщине «несколько капель воды в черепке разбито-

го горшка» («Памяти Ю.П. Вревской») [4, с. 146]. Или: возле открытого окна «чуялась близость пробуждения – <...> пахло жесткой сыростью росы» («Посещение») [4, с. 148].

Вода предстает перед читателем как живой организм: так, в стихотворении в прозе «Морское плавание» волны у Тургенева «бежали одна за другой от носа парохода и, все ширясь, морщась да ширясь, сглаживались наконец, колыхались, исчезали. Взбитая пена<...> слабо шипя, разбивалась <...> на змеевидные струи» [4, с. 169]. Волны шипят, они не безмолвны. Писатель довольно часто наделяет воду голосами: «плеск ручья может порадовать иной слух» [4, с. 188] («Попался под колесо»), «рев водопадов» [4, с. 188] («У-а... У-а!»), «болтали проворные ручьи» [4, с. 158] («Нимфы»).

В своих воспоминаниях пылкие чувства к девушкам тургеневский герой также сравнивает с водой: «со всех сторон бьют живые волны – бьют и играют и ластятся» («Камень») [4, с. 162]. В этом случае вода выступает как символ любви и жизни. Через бескрайние просторы моря выражает автор свои чувства и в произведении «Я шел среди высоких гор...»: «Меня несла, несла волна, Широкая, как волны моря!» [4, с. 182]. Но более всего привлекательно в этом контексте стихотворение «Лазурное царство». Вся гамма чувств писателя, возвышенных и самых нежных, выразилась в этих строках: «О царство лазури, света, молодости и счастья! <...> И все вокруг: небо, море, колыхание паруса в вышине, журчание струи за кормою – все говорило о любви, о блаженной любви!» [4, с. 153].

Таким образом, в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева мотив воды крайне важен для понимания мыслей и переживаний автора. Воды имеют множество голосов, наделяются живительной функцией, функцией пробуждения и очищения. Вода также отражает скоротечность жизни и неизбежность смерти, страшщей Тургенева. При этом вода символизирует любовь, а буйство волн сравнивается героем лирических миниатюр с безудержными наплывами чувств. Вода в «Стихотворениях в прозе» – не просто элемент пейзажа, а полноправный многогранный художественный образ.

#### Список литературы

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. Деревяшкина А.П. Архетип воды в повести «Майская ночь, или Утопленница» как элемент художественной системы // Вестник

- Ставропольского государственного университета. Ставрополь, 2009. С. 15–20.
3. Медник Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 162 с.
  4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М.: Наука, 1982.

## ЦВЕТОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОМАНТИКОВ И СИМВОЛИСТОВ

*С.В. Кожина, студентка 2 курса, направление «Издательское дело».*

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

**Аннотация:** в статье рассматриваются цветочные традиции и цветочный этикет в культуре XIX – начала XX веков и их отражение в флоропоэтике произведений литературы того времени. Также на основе проведённого сравнительного анализа сделан вывод о соотносённости флорообраза в произведениях разных литературных направлений.

**Ключевые слова:** цветочные традиции, флорообраз, флоропоэтика, «язык цветов», романтизм, П.А. Вяземский, Е.А. Баратынский, И.Ф. Анненский.

Язык художественной литературы включает в себя широкий спектр различных языковых средств выразительности, с помощью которых автор в своём произведении на основе объектов из реальной действительности создаёт художественный мир, где каждая деталь обогащается эстетическими приращениями смысла, который очень важен в понимании всего текста в целом. Каждая языковая единица в таком произведении содержит в себе уже не семантический посыл, который предполагает прямое смысловое значение слова, а метасемиотический. Метасемиотический уровень предполагает особое внимание дополнительному значению слова, который является ключом к постижению глубокого подтекста в изображённом писателем мире [4]. Именно поэтому для читателя является очень важной задачей отыскать ключевые слова произведения, выражающие его основную идею, правильно понять их эстетическое значение, с какой целью они введены автором в художественный текст.

Цветочные традиции и цветочный этикет в частной дворянской жизни и их отражение в произведениях художественной литературы XIX –

начала XX века изучены мало. С. Горбовская в своей книге «Флорообраз во французской литературе XIX века» пишет, что «в литературоведении интерес к флоропоэтической теме эпизодически проявлялся в течение всего XX века, но стал особенно заметным, приобрёл статус отдельного раздела исследований лишь в 1990–2010 года» [3]. Изучение цветочных традиций в разных странах мира является новым разделом культурологии, поэтому для литературоведов, филологов, лингвистов ещё нет достаточной базы для дальнейшего более обширного исследования материала. В своем труде С. Горбовская упоминает ряд исследователей, занимающихся изучением данной темы: К.И. Шарафадина, М.А. Ващенко, Н.А. Марченко, М. Н. Соколов. К этим специалистам ещё можно добавить Э.Б. Басманову с книгой «И Флора уронила к ним цветок...». В этой книге Э. Басманова утверждает, что зарождение садово-парковой культуры заметно преобразовало бытовавшие увлечения дворянского сословия. «Ни одно более или менее торжественное событие в России, северной стране с суровым климатом, с середины XVIII века не проходило без участия цветов. Убранство помещений, в том числе балльной залы, парадных застолий всегда сопровождалось обилием цветов и цветущих растений» [1, с.9]. Цветы очень быстро вошли в обиход и стали новой модной тенденцией. На покупку новых необычных сортов растений тратились огромные средства: их заказывали из-за границы, высаживали в городских парках и садах, создавали собственные приусадебные оранжереи для выращивания различных цветочных сортов.

Цветочные традиции быстро породили цветочный этикет. От каждого человека из высшего сословного общества требовалось знание тонкостей строгих условностей и законов светского общения, по которым судили о манерах, воспитанности, тактичности в общении с людьми разной сословной категории, галантности в ухаживании за дамами и о многом другом. Подобные нормы содержались и в цветочном этикете, который появился в России в начале XVIII века. Э. Басманова пишет, что он включал в себя модные тенденции по украшению балльных залов, банкетов, декорированию интерьера в частных усадьбах, садах и парках. Дамы использовали цветы в украшениях причёски, платьев, аксессуаров, в букете, в различных мероприятиях. Незнание цветочного этикета могло не только испортить собственную репутацию, но и «случайно оскорбить незамужнюю девушку, вручив ей букет красных роз или просто красную розу» [1, с. 13]. Приличия требовали, в особенности, и разговоры молодых людей с девушками.

Цветочные темы в общении всегда хорошо поддерживались и производили приятное впечатление о собеседнике. Э. Басманова, изучив



«Портфель секретных развлечений и тайны любовной школы» (1881), который был рекомендован к чтению молодому дворянину, отмечает, что одним из лучших комплиментов считалось обращение молодого человека к даме, сравнив её с каким-нибудь цветком, к примеру: «Вы для меня лучшая из всех роз» [1, с. 19]. Но такие цветочные обращения к девушкам требовали специальных знаний, чтобы не допустить конфуз. Некоторые кавалеры специально читали различные справочники и пособия, «обучавшие тайнам любовной переписки и искусству комплимента, которые почти невозможно было представить без аллегорических цветочных сравнений» [1, с. 19].

На основе цветочного этикета возник «язык цветов», на котором влюблённые могли обмениваться тайными знаками и зашифровывать своё послание в переписке. Этот тайный шифр на Востоке получил название «Селам». «Селам – это восточное приветствие» [5, с. 21]. Данное определение языка цветов впервые появилось в России с выходом цветочного словаря «Селам, или язык цветов», изданном в С. Петербурге в 1830 году поэтом и переводчиком Д. И. Ознобишиным. Исследовательница добавляет, что «в этом символическом языке каждому растению и цветку соответствовала какая-нибудь фраза или слово, с помощью которого можно было выразить любые романтические переживания, томительные сомнения и другие любовные чувства, недопустимые для открытого выражения» [1, с. 58].

Но российские читатели узнали о появлении «языка цветов» не из этой книги, а намного раньше. Проанализировав воспоминания современников, а также научные труды на эту тему, Э. Басманова установила, что первыми источниками были анонимные французские издания вроде «Алфавита Флоры» и произведения французского сентиментализма. В своей книге она отмечает таких французских писателей, как С.-Ф. Жанлис, Ю. Крюденер, Б. де Сен-Пьер Ф. Р. Шатобриан и т.д. [1, с. 60]. По многочисленным упоминаниям их произведений в русских мемуарах XIX века можно судить о том, что данная тема имела большую популярность среди дам, поэтизировавших чувство тайной любви между мужчиной и женщиной.

О проникновении флористической темы в русскую литературу пишет также К.И. Шарафадина в своём исследовании «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века». Она приводит несколько источников отеческой версии поэтики «языка цветов». Во-первых, это бытовая, практическая флористика, которая представляла собой семейные выращивания цветов. Во-вторых, так называемая «ботаника для дам» – особый жанр французской литера-

туры «цветочных книг»: научных поэтических инструкций по уходу за растениями (поэмы Р. Кастеля «Растения», Э. Парни «Цветы») [2, с. 7]. В-третьих, это цветочная эмблема европейской живописи и бытовых аксессуаров эпохи рококо. Наконец, в-четвёртых, это поэтическая флористика, в которой использовался условный образ цветочного шифра.

Из всего вышесказанного можно заключить, что цветочная тема прочно вошла в культуру и быт дворянского общества, а так как приоритетные проявления быта всегда отображались в литературе. Она встречается во многих произведениях того времени. Флорообраз является лейтмотивом в творчестве многих известных писателей «золотого» века. К примеру, К.И. Шарафадина называет такие имена, как А.С. Пушкин, К. Н. Батюшков, Е. А. Баратынский, П. А. Вяземский, Д.П. Ознобишин, в чьих произведениях многократно встречается образный «язык цветов», и анализ которых она включает в своё исследование.

Пестрящий различными сортами растений «цветник» встречается в стихотворении П. А. Вяземского «К подруге» (1815). Оно написано в качестве послания своей молодой жене. В образный сад поэт включил такие цветы, как мирт, гвоздика, роза. Традиционный контекст возделывания сада предполагает иносказательный мотив сотворения идеального мира, прекрасных чувств [2, с. 26]. Именно эту аллегория отмечает К.И. Шарафадина. Лирический герой Вяземского создаёт в своём воображении идеальное место, свободное «от шума, от раздоров, гостиных сплетен, споров» [6]. Цветок мирт, за которым ухаживает подруга-садовница, является эмблемой любви, венчаемой браком, однако исследовательница отмечает, что «мирт в нашем климате оранжерейное растение, поэтому условность его появления в садовом цветнике очевидна» [2, с. 26]. Гвоздика символизирует горячую любовь, однако этот же цветок бутоном вниз менял своё прямое значение на противоположное. В стихотворении молодая жена заботливо поправляет гвоздику, «склонённую к земле», что говорит о возобновляющейся жизни горячей, сильной любви. Завершающим образом супружеского союза в данном стихотворении наделена роза – символ чувственной любви, и поэт подчёркивает эту аллегория действием, которое совершила девушка: «Тут ты работы бросишь/ И розу мне приносишь – / Подобие себя!» [6].

Особая флоросимволика, связанная с бальным туалетом женщины, которая типична для цветочного этикета первой половины XIX века, содержится в поэме Е. А. Баратынского «Бал» (1828). В наряде главной героини Нины, собирающейся на бал, нет цветов, о чём говорит её «особое» положение. К. И. Шарафадина отмечает, что «регламента-

цией бального туалета цветы были принадлежностью либо девичьего наряда, либо украшением парадных чепцов пожилых дам...» [2, с. 28]. Нина была в зрелом, самостоятельном возрасте. Также исследовательница добавляет такую примечательную деталь: на чепцах пожилых дам находились искусственные цветы, а наряд юных девушек был дополнен живыми цветами. Этим создан контраст косвенной символики возрастного бального наряда, который «вводит в поэму тему жизни и смерти, расцвета, катастрофы...» [2, с. 28]. Таким образом, ритуально-бытовая цветочная символика, включённая в поэму, помогает прочитывать ключевые аспекты поэтики.

В качестве сопоставления романтизма и символизма можно проанализировать эстетическую роль флорообраза в творчестве И. Ф. Анненского. К примеру, в его стихотворении «Traumerei» (с нем. «мечтанье», «грёзы», 1906) упоминаются цветы сирени, которые в традиционной коннотации являются символом первой любви, пробуждения чувств, весны души: «Сливались ли это тени,/ Только тени в лунной ночи мая?/ Это блики или цветы сирени/ Там белели, на колени/ Ниспадая?» [8]. Образ сирени в данном стихотворении очень схож с древнегреческим мифом о Сиринге – нимфе, которая, спасаясь от влюблённого и преследовавшего её бога Пана, превратилась в кустарник, из веток которого тот сделал свирель и назвал её сирингой. Исходя из мифологии, символ сирени является ассоциацией с несчастной любовью, разлукой, с любовью, которой не суждено быть. Действие происходит в майскую лунную ночь. Лирический герой безумно влюблён в девушку, но он не понимает, наяву ли его свидание с возлюбленной или это плод его мечтаний, о чём говорит вопросительная интонация всего стихотворения. Белый цвет в данном случае является оппозицией чёрного (ночь) по принципу наличия света среди тьмы. В действительности сирень может быть как белая, так и фиолетовая, но в данном случае выделяется именно источник света – луна, которая нейтрализует предметный цвет, и на фоне тьмы именно при лунном свете сирень приобретает характеристику «белая». Также луна является символом идеального мира, мира мечты, красоты и творчества. «Наяву ль и тебя ль безумно/ И бездумно/ Я любил в томных тенях мая?/...Или сад был одно мечтанье/ Лунной ночи, лунной ночи мая?» [8]. Сад в данном случае является иррациональным пространством, средой мечтаний и грёз, где лирический герой может быть рядом со своей возлюбленной.

Итак, образы цветов в творчестве писателей первой половины XIX века символизируют, во-первых, непосредственно «язык цветов», т. е. являются контекстным шифром для фиксирования какого-либо посла-

ния, понимание которого важно читателю для глубокой осмысленности содержания произведения. Кроме того, флоропэтика служит способом характеристики персонажей. В этом случае акцентируется сфера бытовой дворянской культуры, где в качестве создания определённого художественного образа берутся цветочные традиции и цветочный этикет. Сложнее состоит метасемиотическое поле флорообраза в творчестве писателей-символистов начала XX века. Результат лингвопэтического анализа показал, что образ цветов в данном случае приобретает дополнительные коннотации и ассоциации, создаёт иную картину происходящего. За дополнительными смысловыми приращениями к художественному образу символисты очень часто обращаются к античной мифологии. Чтобы разобраться в авторском замысле этих произведений, нужно обязательно рассматривать метасемиотическое значение цветов на фоне других символов данного контекста.

#### Список литературы

1. Басманова Э.Б. «И Флора уронила к ним цветок...»: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII – начала XX века [Текст] / Басманова Э.Б. М.: Интеллектуальная книга – Новый хронограф, 2010. 432 с.
2. Шарафадина К.И. «Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы) [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. СПб., 2004. 48с. URL: <https://docplayer.ru/28028040-Sharafadina-klara-ivanovna-yazyk-cvetov-v-russkoy-poezii-i-literaturnom-obihode-pervoy-poloviny-xix-veka-istochniki-semantika-formy.html> (дата обращения 2.04.2019).
3. Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века [Электронный ресурс]: монография. СПб гос. университет. СПб.: Нестор-История, 2015. 410 с. / URL: <https://iknigi.net/avtor-svetlana-gorbovskaaya/156596-floroobraz-vo-francuzskoy-literature-xix-veka-svetlana-gorbovskaaya/read/page-1.html> (дата обращения 2.04.2019).
4. Карпова Л.С. Лингвопэтика повествовательных типов и другие методы лингвопэтического исследования [Электронный ресурс] // Статьи о лингвистике и языкознании: [сайт]. 2009. URL: <https://psibook.com/linguistics/lingvopoetika-povestvovatelnyh-tipov-i-drugie-metody-lingvopoeticheskogo-issledovaniya.html> (дата обращения 2.04.2019).
5. Ознобишин Д.П. Селам или язык цветов [Текст] / Ознобишин Д.П. СПб., 1830. 132 с.
6. Вяземский П.А. К подруге [Электронный ресурс] / URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/К\\_подруге\\_\(Вяземский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/К_подруге_(Вяземский)) (дата обращения 10.04.2019).

7. Баратынский Е.А. Бал [Электронный ресурс] / URL: <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/stihi/poemy/bal-povest.htm> (дата обращения 10.04.2019).
8. Анненский И. Ф. Träumerei [Электронный ресурс] / URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Träumerei\\_\(Анненский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Träumerei_(Анненский)) (дата обращения 10.04.2019).

## В. Г. БЕЛИНСКИЙ О ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

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

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

**Аннотация:** статья посвящена В.Г. Белинскому и его роли в развитии теории детской литературы в конкретных исторических условиях 30–40 годов XIX века.

**Ключевые слова:** критика, В.Г. Белинский, детская литература, круг детского чтения.

«Да, много, много нужно условий для образования детского писателя: нужна душа благодатная, любящая, кроткая, спокойная, младенчески-простодушная, ум возвышенный, образованный, взгляд на предметы просветлённый, и не только живое воображение, но и живая, поэтическая фантазия, способная представить всё в одушевлённых, радужных образах. Разумеется, что любовь к детям, глубокое знание потребностей, особенностей и оттенков детского возраста есть одно из важнейших условий» [1, с. 115], – писал В. Г. Белинский. Это определение наиболее характерных черт детского писателя, сделанное критиком более полтора столетия назад, звучит современно и сегодня.

В.Г. Белинский был первым, кто чётко определил требования к детской книге, сформулировал основные принципы детской литературы. Критик проявлял пристальное внимание к детской литературе в течение всей своей деятельности. Им написано около 200 работ, посвящённых вопросам детской литературы. Среди них публицистические, полемически заострённые статьи и рецензии. Белинским даны оценки художественных, учебных, научно-популярных современных ему детских книг. В его статьях поставлены теоретические вопросы, связанные со

спецификой литературы, с определением круга детского чтения, с ролью литературы в воспитании детей. Белинский разрабатывал теорию детской литературы в конкретных исторических условиях 30–40 гг. XIX в. Принципы, выдвинутые им в 1830 г., оттачиваются в 1840 г., становятся единой теорией реализма в детской литературе.

В рецензиях и статьях Белинский выступал против сословных предрассудков, призывал писателей воспитывать в детях не эгоистические стремления, а «человеческую любовь», «чистую, а не корыстную любовь к добру» [3, с. 480]. Основой программы гуманистического воспитания, выдвинутой Белинским, было требование во всякой сфере деятельности быть человеком.

Белинский резко критиковал лживость и сентиментальность книг таких, как он считал, реакционных детских писателей, как Б. Фёдоров, В. Бурьянов, А. Зонтаг и др. Он говорил, что жизнь в них изображается, «как предметы в кривом да ещё запачканном спереди и потёртом сзади зеркале» [4, с. 347]. Доверяя критическому чутью читателя, Белинский обращался к нему как к своему единомышленнику. Многолетние раздумья критика о роли книг в воспитании детей позволили ему выработать принципы для определения круга детского чтения: произведения, которые можно рекомендовать детям, должны правдиво отображать жизнь, развивать разум и чувства, быть занимательными и доступными по форме изложения. Белинский был последовательным и решительным противником пересказов и переделок взрослых произведений для детского чтения, искажающих их идею и колорит.

В статье 1848 года «Несколько слов о чтении романов» Белинский обобщил свои взгляды на расширение круга детского чтения. Эта статья была полемическим выступлением против официальной точки зрения на чтение ребёнка, выраженной в брошюре писательницы А. Ишимовой «Несколько слов о чтении романов», стремящейся оградить молодое поколение от знакомства с социальными вопросами современной жизни [2, с. 62–63]. Белинский протестует в своей статье против воспитания ограниченных и послушных исполнителей вместо людей с широким кругозором и самостоятельным мировоззрением. В полемике с А.О. Ишимовой В. Г. Белинский выступает как непримиримый борец за расширение круга детского чтения, требующий знакомить ребёнка с произведениями, в которых отражена настоящая жизнь, «с её радостями и бедствиями, богатством и нищетой, успехами и страданиями» [2].

К оценке детских книг критик подходил с позиций гуманизма, демократизма, народности и реализма.

Нравственно-гуманистическое воспитание Белинский рассматривал в единстве с эстетическим. Он говорил, что детская литература призвана воспитывать в детях «чувство изящного», детские книги должны быть явлением искусства, а не иллюстрацией дидактических принципов. Он понимал значение художественных иллюстраций, помещённых в детских книгах. Критик первым обратил внимание не только на текст детской книги, но и на взаимосвязь текста и иллюстрации. Он считал необходимым оценивать детскую книгу всесторонне, учитывал тесную взаимосвязь текста, рисунка и качества полиграфического исполнения.

Уже в 1830 г. Белинский выдвинул требования обогащать детскую литературу научно-познавательным материалом. Критик считал, что детские книги должны знакомить детей с историей земли, её природой. Для маленьких детей такие книги, по мнению Белинского, лучше всего составлять с картинками, на которых должны быть изображены горы, моря, острова, минералы, растительный и животный мир. Настойчиво стремясь пропагандировать знания среди детей, Белинский рецензировал почти все научно-популярные книги, издаваемые в 1830 и 1840 годы.

Белинский был очень требователен к слову, языку книг. Так, оценивая книгу «Инстинкт животных», написанную Н. Мердер, он говорил о «безбожном искажении русского языка» этой писательницей [4, с. 238].

Идейные соратники В.Г. Белинского – Н.Г. Чернышевский и Н.А. Добролюбов, – продолжая его традиции, решительно выступили против ограничения детской литературы узким кругом традиционно детских тем. Они боролись против ложной, сентиментальной манеры разговаривать с детьми, которая выдавалась сторонниками официальной педагогики за специфику детской литературы. Критики, принадлежащие к лагерю революционной демократии, ориентировали писателей на создание социальной, реалистической литературы для детей, которая обогащала бы опыт ребёнка, помогала духовно расти, формировала бы творческую личность, способную побеждать в жизненной борьбе.

Добролюбов писал о значении критики Белинского: «Для всех вообще читателей голос Белинского был всегда силен и убедителен. Его критические статьи читались с жадностью, с восторгом, его мнения находили себе жарких защитников и последователей <...>. Он обладал необыкновенной проницательностью и удивительно светлым взглядом на вещи» [3, с. 426].

Но со времен В. Г. Белинского общество и детская литература довольно сильно изменились:

– сегодня читать умеют все, поэтому литература старается ответить на максимум запросов и потребностей в чтении;

– идея о том, что читать нужно только для пользы, а критерии полезности формулируют критики и педагоги, уходит в прошлое.

Читают люди, чтобы удовлетворить очень разные потребности. Обозреватель, критик, педагог, библиотекарь, советующий книги читателю XXI века, кажется ретроградным и не вызывает доверия, если он строит свои рекомендации на запретах или разборах того, что ему не нравится или его напугало. И напротив, создавая рекомендательные списки, выступая автором определенного круга чтения, критик или обозреватель оставляет за скобками книги, которые не берется советовать своему кругу читателей.

Современная детская литература живо откликнулась на те перемены, которые сейчас переживает общество, и в произведения для детей быстро вошли реалии сегодняшней действительности. Как правило, это приметы взрослой жизни, с которой современный ребёнок знаком не понаслышке. Так детская литература отражает характерную черту нашего времени – стирание граней между детским и взрослым миром и быстрое взросление маленького человека. Вопросы же, связанные с кругом детского чтения и требованиями к детской книге, в наше время вновь стали актуальными, острыми и насущными. Но пока, к сожалению, ответов на них современная критика не дала.

### Список литературы

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 2. М.: Издательство АН СССР, 1953.
2. Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 3. С. 62–63.
3. Белинский В.Г. О воспитании детей вообще и о детской книге Текст. / В.Г. Белинский // Антология педагогической мысли России первой половины XIX века. М., 1987. 480 с.
4. Белинский В.Г. О детской литературе: [сборник] / В.Г. Белинский; [сост. и примеч. С. Шиллегодского]; Дом детской книги Детгиза. М.: Детгиз, 1954. 432 с.
5. Белинский В. Г. О детской литературе: сборник М.: Детская литература, 1983. 430 с.
6. Роткович Я.А. Вопросы преподавания литературы. Историко-методические очерки. М.: Учпедгиз, 1959.



**БИБЛЕЙСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ  
В «ГУБЕРНСКИХ ОЧЕРКАХ»  
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА**

*А.О. Комарова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

*Научный руководитель: О.А. Карандашова – к.ф.н., доц., зав. кафедрой истории и теории литературы.*

**Аннотация:** статья посвящена раннему творчеству М.Е. Салтыкова-Щедрина, в частности, исследованию изобразительно-выразительной функциональной роли библейской фразеологии в «Губернских очерках».

**Ключевые слова:** М.Е. Салтыков-Щедрин, «Губернские очерки», библейская фразеология, приемы сатиры.

«Губернские очерки» были напечатаны впервые М.Е. Салтыковым под псевдонимом Щедрин в «Русском вестнике». Большая часть очерков объединена по тематическому принципу («Прошлые времена», «Богомольцы, странники и проезжие», «Праздники», «Казусные обстоятельства» и др.), где каждый из таких блоков раскрывает особый тип жителей провинциального города и, соединяясь в широкую разноликую картину, представляет читателю весь провинциальный быт дореформенной России со всеми его участниками. В социальном отношении они представляют главным образом народ (крестьян и разночинный люд), чиновников и помещиков-дворян. В нравственно-психологическом плане авторская типология также отражала реалии России последних лет крепостного права [4].

А.С. Бушмин подчеркивает, что целью сатирического изображения писателем действительности было не изобличение личных пороков человека, но вскрытие несовершенства государственной системы: «другими словами, «Губернские очерки» дают глубокое объяснение исторических причин, порождающих взяточников, раскрывают социально-политический генезис взяточничества» [3].

Чтобы представить перед читателем картину «живую», не только со всем безобразием взяточничества, казнокрадства, подлости, шкурного отношения к жизни, наполнявших провинциальное «болото», но и с широтой русской души, сохранившейся в простом и смиренном народе добротой, автор раскрывает свое видение общего состояния русско-

го общества, нуждавшегося не просто в реформах, но в очищении от духовной гнили, и находит художественные средства для выражения этого состояния. Одним из этих средств является сатирический пафос, расширенный от тонкой иронии до обличительного сарказма. Одним из сатирических методов является бурлеск – разновидность пародии, где о низком предмете говорится высоким стилем. Несомненно, что принадлежностью к высокому стилю обладает библейская фразеология, так как многие библейские фразеологизмы в отличие от большинства русских фразеологизмов содержат архаические компоненты, что и обосновывает их книжную функционально-стилевую принадлежность, поэтому материалом для исследования послужили библейские фразеологизмы, используемые Салтыковым-Щедриным в «Губернских очерках» для создания образно-экспрессивной и эстетической составляющей стиля писателя, когда через использование высоких по стилиевой окраске и нравственному содержанию выражений при описании бытовых, мелких, низких предметов автор добивается сатирического эффекта, высмеивая общественные пороки.

Библейская фразеология, по определению «Энциклопедического словаря библейских фразеологизмов», – это устойчивые, воспроизводимые в речи, раздельнооформленные библейские обороты, которые, как правило, обладают экспрессивностью, эмоционально-оценочными характеристиками и имеют переносное значение (метафорические, символические, аллегорические, обобщенно-образные) [7].

Рассмотрим, например, использование библейского выражения «се Жених грядет в полунощи». Изначально встречается в Евангелии от Матфея [2] в притче о десяти девах и в уже более позднее время созданном на основе притчи песнопении, которое поется на утрених в первые три дня Страстной седмицы и означает «долгожданное пришествие, событие, которое ожидают с нетерпением». С какой целью использует это выражение Салтыков-Щедрин? «В устах всех Петербург представляется чем-то вроде жениха, приходящего в полуночи (курсив здесь и далее – К.А.); но ни те, ни другие, ни третьи не искренни» [5, т. 1, с. 30]. Это выражение употреблено в первом разделе «Губернских очерков» (Введение), где автор показывает атмосферу Крутогорска, знакомит читателей с его жителями, с их ограниченными интересами и бестолковыми занятиями, указывает их пустые мечты и стремления. И оказывается, что обитатели города, а особенно крутогорские чиновники вечно жалуются на свой город и стремятся в Петербург, но, даже и попав в столицу, не изменяют своим привычным наклонностям и видят в нем только низкое и пошлое.

Таким образом, и семантика, и принадлежность к высокому книжному стилю оборота в русском литературном языке (т. е. в нормативных словарях) становится основой для создания сатиры, высмеивания нелепых и бессельных мечтаний закореневших во лжи чиновников.

Следующий библейский оборот «как у Христа за пазушкой» встречается в «Первом рассказе подьячего»: «губерния наша дальняя, дворянства этого нет, ну, и жили мы тут как у Христа за пазушкой; съездишь, бывало, в год раз в губернский город, поклонись чем Бог послал благодетелям и знать больше ничего не хочешь» [5, т. 1, с. 36]. В «Фразеологическом словаре русского литературного языка» [6] выражение «у Христа за пазухой» означает беззаботную жизнь, в которой человек полностью защищен от любых внешних опасностей, высшая степень защиты. Это устойчивое словосочетание создает некий образ пазухи как места, в котором можно очень надежно и безопасно укрыться. У Салтыкова-Щедрина сохраняется семантика фразеологизма, но изменяется стилистическая окраска, так как писатель поясняет, что «защита» обусловлена не силой благодетеля, честно выполняющего свой долг, а размером подати, с которой надо «поклониться» благодетелям. Здесь же писатель употребляет фразеологизм «Бога знать стали»: «вот вы, молодые люди, поди-ка, чай, думаете, что нынче лучше, народ, дескать, меньше терпит, справедливости больше, чиновники Бога знать стали. А я вам доложу, что все это напрасно-с; чиновник все тот же, только тоньше, продувнее стал...» [5, т. 1, с. 36]. В данном контексте выражение означает: «усовестились, стали справедливо судить, перестали брать взятки». В данном случае изначальное значение и употребление в контексте произведения совпадают.

Следующий пример находим в главе «Матушка Мавра Кузьмовна», где пьяница Михеич говорит: «я, исключённый из духовного звания причётник, сиречь овца заблудшая» [5, т. 1, с. 453]. Заблудшая овца – «безвольный неразумный человек, в силу определённых обстоятельств сбившийся с истинного, праведного пути». Выражение принадлежит книжному стилю, но в данном случае имеет ироническую окраску.

Широко используются в произведениях Салтыкова-Щедрина и трансформированные библейские фразеологизмы [1]. Например, в главе «Обманутый подпоручик» Живновский говорит: «– Эй, Прошка, водки! – Этот возглас пролил успокоительный бальзам на моё крутогорское сердце» [5, т. 1, с. 77].

Оборот «бальзам на рану (на душу, на сердце) проливать / пролить» имеет ироническую стилистическую окраску. Также в данном контексте в нём происходит расширение компонентного состава за счёт эпита-

та «успокоительный», благодаря чему усиливается экспрессивно-стилистическая окраска выражения.

К. Н. Дубровина отмечает, что для « авторской и речевой характеристики персонажей, а также как средство иронии и сарказма», Салтыковым-Щедриным «используется двойная актуализация библейских фразеологизмов, семантический и стилистический парадоксы» [1].

Можно сделать вывод о том, что фразеологизмы библейского происхождения и библейские образы были использованы Салтыковым-Щедриным в двух целях: во-первых, для создания обличающего сатирического эффекта (например, в главах «Мои знакомцы», «Прошлые времена», «Талантливые натуры»), во-вторых, для создания особой атмосферы жизни простого народа, наполненной сказаниями из Жития святых, легендами, проникнутой простодушной и искренней верой (как в главах «Праздники», «Богомольцы, странники и проезжие»).

### Список литературы

1. Дубровина К.Н. Библейские фразеологизмы в русской и европейской культуре/ [Электронный ресурс]. URL: <https://culture.wikireading.ru/57426>. (5.04.2019)
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М.: Сретенский монастырь, 2011. 703 с.
3. Бушмин А. С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. [Электронный доступ]. URL: <https://www.litmir.me/br/>. (23.04.2019)
4. История русской литературы XIX века. Часть 2. 1840–1860 годы/ Учебное пособие/ Под ред. Н.Н. Прокофьевой [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/12078> (14.04.2019)
5. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 1. М.: Правда, 1988. 542 с.
6. Фразеологический словарь русского литературного языка. [Электронный ресурс]. URL: <https://phraseology.academic.ru> (23.04.2019)
7. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов/ К.Н.Дубровина. М.: Флинта: Наука, 2010. 808 с.

## ЕСТЕСТВЕННОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ НАИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*К.С. Лашина, студентка 1 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».*

*Научный руководитель: М.Л. Логунов – к. филол. н., доц., зав. кафедрой фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** *в данной статье рассматривается феномен «наивной» литературы, а также «естественность» как одна из основных категорий, присущая наивному автору.*

**Ключевые слова:** *наивная литература, наивный автор, примитив, наивное искусство, фольклор, наивный художник, наивная концептуальность.*

В настоящее время исследователи, занимающиеся народной культурой, современным фольклором все чаще сталкиваются с письменными текстами, которые явно нельзя отнести ни к литературным произведениям, ни к текстам фольклора. С.Ю. Неклюдов назвал данный феномен «наивная литература» [1, с. 6], указывая, что несмотря на схожие черты с письменным фольклором, наивная литература имеет и особые характеристики. Прежде всего, это ориентированность на литературную традицию и выраженное авторское начало.

Несмотря на то, что существует немалое количество работ, посвященных наивной литературе, четких критериев отнесения текстов к данной группе не выработано. Нет единого мнения о том, относить ли подобный текст к непрофессиональной литературе или же стоит говорить об определенной стратегии автора, направленной на разрушение канонов литературного письма. Одной из причин этого является недостаточно разработанная терминологическая база, с помощью которой можно было бы описать данное явление.

Наше рабочее определение наивной литературы следующее: наивная литература – особая группа текстов, занимающая промежуточное положение на стыке литературы и фольклора.

Ключевым понятием при исследовании подобных текстов является понятие «наивность». Одним из первых наивность как значимую эстетическую категорию описал Фридрих Шиллер в работе «О наивной и сентиментальной поэзии». Наивность становится одним из показателей отношения автора к природе. «Чтобы возникло наивное, требуется, чтобы природа торжествовала над искусством ... как внутренняя необходимость» [2, с. 392]. Подобная победа произойдет либо помимо нашего сознания (наивное нечаянного) или же путем авторского осознания происходящего (наивное образа мыслей). Наивное берет верх над ложным приличием, оно естественно и чисто. Интересна мысль Ф. Шиллера о нашем отношении к наивному человеку. Он «пренебрег

в своих суждениях искусственными и предвзятыми мнениями и верен лишь одной простой природе. Мы ждем от него все, к чему может прийти здоровая натура...Наивность мышления не может быть свойством испорченных людей и принадлежит лишь детям и по-детски мыслящим людям» [2, с. 393–394]. Таким образом, понятие «наивность» имеет такие дефиниции как честность, нравственная чистота.

В.И. Даль толкует наивность как простодушие и милую прямоту. Наивный – прямой и невинный, простодушный, простосердечный, милый за простоту, привлекательно простой и ребячески прямой [3, с. 428]. Однако другое находим в словаре С.И. Ожегова, где наивный – это простодушный, обнаруживающий неопытность, неосведомленность человек [4, с. 382]. Наивность становится близка к чему-то смешному, а в просторечии появляется слово «наивняк» – наивный, непрактичный человек, носящее отрицательную коннотацию.

Наивная литература зачастую понимается как литература примитивная. И если одни исследователи (например, Д. Давыдов) разводят наивную литературу и примитивизм, отмечая ее самобытность, то другие задаются вопросом стоит ли считать подобное творчество искусством. Л.З. Письман отмечает, что далеко не каждый текст наивной литературы стоит считать искусством, так как исполнителя данной работы нельзя в полной степени считать художником. Слишком сильно влияние (не всегда осознанное) канонических текстов на творчество подобных авторов. С точки зрения исследователя, наив – завершающая фаза примитива, а продукт наивного творчества практически не обладает художественностью, поэтому вписаться в современное ему эстетическое поле не может [5, с. 24].

Однако известно, что наивное искусство оказало немалое влияние на творчество поэтов и художников начала XX века. Коллекции галерей и музеев приобретали картины наивных художников, поэты пытались подражать наивным авторам. С нашей точки зрения подобные факты говорят о том, что нельзя пренебрегать творчеством наивных авторов и подтверждают то, что такие произведения претендуют на художественную ценность.

С одной стороны, термин «наивное искусство» противоречив. Так, понятие «наивный» происходит от фр. *naif*, которое восходит к лат. *nativus* «природный», «естественный». Слово «искусство», напротив, указывает на нечто искусственное, на продукт человеческого труда. Произведение искусства несет в себе некий культурный код, однако в случае наивной литературы культурный код стремится к нулю. При

этом за счет расширения культурного слоя, авторский слой истончается. Из чего можем сделать вывод, что наивный автор создает в какой-то степени более «авторское» произведение, продуцируя себя в художественное пространство [6, с. 119].

Наивный автор не включен в литературный процесс, он не стремится за богатством и славой. Он не знаком с литературной ситуацией, а его стремление к каноническим текстам не преднамеренное. Письмо для такого автора – частное, приватное дело [7, с. 122]. Данную мысль продолжает М.Л. Лурье, отмечая, «наивным писателем является не читатель». Исследователь выделяет три категории наивных сочинителей: дети; в силу каких-либо причин некомпетентный взрослый (напр. малограмотные крестьяне); представитель субкультурной среды [8, с. 20]. Стоит отметить, что некоторые другие исследователи не относят произведения субкультуры к наивным текстам, а данный список продолжают упоминанием не только детей, но и людей пожилого возраста. К тому же сам М. Л. Лурье не настаивает на полноте своего списка.

Несмотря на то, что авторы наивного текста зачастую не связаны друг с другом, из-за чего нельзя говорить о какой-либо наивной традиции, можно найти общие черты, свойственные наивным авторам и их текстам. Наивные авторы ориентированы на воспроизведение реальных событий, а не на художественный вымысел. Так их личный опыт оказывается вписан в контекст культурной среды. Важной становится категория памяти. Наивный автор старается сделать свой текст важным для потомков. Так проявляется установка на будущего, далекого читателя, а сам автор приобретает значимость тем, что доносит этот текст. М.Л. Лурье связывает такую установку с тем, что наивный автор не видит способного оценить его труд читателя в своем окружении, поэтому делает упор на возможного читателя [8, с. 25].

Такой автор не будет лгать читателю, а представит текст на его суд. В своей неопытности он естественен. В данном случае мы говорим о естественности как о синониме безыскусственности. Важным фактором создания наивного текста является передача эмоционального состояния автора. Впечатление от увиденного, прочитанного приводит его к созданию текста как способу выражения себя, своих мыслей, переживаний, фантазий, отношения к окружающей действительности. Данный подход не является ключевым в художественной литературе, где автору важно выразить свою идею, замысел, а не эмоцию от чего-либо. Автор литературного произведения создает ряд условностей, чтобы передать идею более точно. Наивный автор с такой потребно-

стью не сталкивается. Таким образом, естественность наивного автора выходит на первый план при изучении его текстов и может являться отличительной категорией подобной литературы. Интерес к изучению наивной литературы не угасает. В 2001 г. вышел сборник «Философия наивности», составителем которого является Н.С. Мигунов. На страницах книги крупнейшие ученые – философы, культурологи, искусствоведы делятся своими идеями о наивности. Недостаточная изученность темы открывает возможность для разного рода дискуссий и более глубокого исследования вопроса.

### Список литературы

1. «Наивная литература»: Исследования и тексты / Сост. С.Ю. Неклюдов. М., 2001. 248 с.
2. Фридрих Шиллер. Собрание сочинений. Статьи по эстетике. Рецензии, предисловия, критические заметки. Т. 6. М., 1957. 792 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1881. 808 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2006. 944 с.
5. Письман Л.З. «Картина мира» и наивная картина: Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: история, практика, перспективы. Материалы научной конференции. М., 2007. С. 18–25.
6. Вархотов Т. Интерпретация, психоанализ и наивное искусство: Философия наивности / Сост. А. С. Мигунов. М., 2001. С. 117–121.
7. Давыдов Д. Концептуальный примитивизм и «наивная концептуальность»: Философия наивности/ Сост. А. С. Мигунов. М., 2001. С. 122–127.
8. Лурье М. Л. О феномене наивного сочинительства: «Наивная литература»: исследования и тексты / Сост. С. Ю. Неклюдов. М., 2001. С. 15–28.

## ХРИСТИАНСТВО И КОНФУЦИАНСТВО ВО «ФРЕГАТЕ “ПАЛЛАДА”» ГОНЧАРОВА

*Ли Цун, аспирант 1 курса, специальность под-  
готовки «Русская литература».*

*Научный руководитель: С. А. Васильева – д. фило-  
л. н., проф. кафедры истории и теории лите-  
ратуры ТвГУ.*



**Аннотация:** в статье рассматривается взгляд Гончарова на Китай во «Фрегате “Паллада”», анализируется отношение автора к христианству и конфуцианству.

**Ключевые слова:** христианство, конфуцианство, И.А. Гончаров, «Фрегат “Паллада”», Шанхай, восстание Тайпинов.

В XIX веке начинается диалог между Китаем и Россией, в русской литературе появляются описания Китая, все более ясные и реалистичные. Среди них книга «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова, одно из первых русских произведений, в котором описан Китай середины XIX века.

Гончаров был секретарем во время экспедиции на фрегате «Паллада» в 1852–1855 годах. Стоит отметить, что цель экспедиции заключалась в том, чтобы подписать торговый договор с Японией. Интерес автора к Японии был гораздо больше, чем к Китаю. Е.А. Краснощекова в своей монографии пишет: «Гончаров прочел много книг о Японии на нескольких языках, имел представление о духовных истоках японской ментальности, знал, что она формировалась под влиянием сложной амальгамы древних учений (заповеди Конфуция и его учеников, буддизм) и пантеистических верований (синтоизм)» [1, с. 198]. Несмотря на то, что до прибытия Гончарова в Шанхай он тоже изучал литературу о Китае, прочитал книгу первого русского китаеведа Иакинфа (Бичурина) «Статистическое описание Китайской империи», его понимание Китая было неполным.

Во многом оценка Китая Гончаровым строилась на его религиозных взглядах. 5 декабря 1853 года фрегат «Паллада» прибыл в устье реки Янцзы, Гончаров пожаловался на то, что цена на услуги буксира под названием «Конфуций» был слишком дорогой. Он пишет: «Есть в Шанхае и пароход, “Конфуций”, но он берет четыреста долларов за то, чтоб ввести судно в Шанхай. Что сказал бы добродетельный философ, если б предвидел, что его соименник будет драть по столько с приходящих судов? проклял бы пришельцев, конечно. А кто знает: если б у него были акции на это предприятие, так, может быть, сам брал бы вдвое» [3, с. 396]. Заметно, что конфуцианство (официальная идеология тогдашнего Китая) – объект иронии писателя. По мнению Гончарова, конфуцианство сковывало мысль и парализовывало творческий потенциал китайского народа, он пишет: «Между тем китайский ученый не смеет даже выразить свою мысль живым, употребительным языком: это запрещено; он должен выражаться, как показано в книгах» [3, с. 355]. В последующих главах автор повторяет: «Ученость покоя века одна и та же; истины написаны раз, выучены и не изменяются никогда. У ученых перемололся язык...» [3, с. 603].

Кроме того, Гончаров считал, что сама китайская цивилизация являлась главным виновником отсталости стран Восточной Азии, находилась в глубочайшем и безнадежном упадке: «Китайцы — старшие братья в этой семье; они наделили цивилизацией младших. Вы знаете, что такое эта цивилизация, на чем она остановилась, как одряхла и разошлась с жизнью и парализует до сих пор все силы огромного народонаселения юго-восточной части азиатского материка с японскими островами» [3, с. 601], — пишет Гончаров. Китайские историки и философы расходятся в своих мнениях о конфуцианстве. Учёные полагают, что важное социальное влияние конфуцианства состоит в том, что оно создало целый набор теоретических идеологических систем для феодального правящего класса, чтобы управлять страной и обществом. Идеи Конфуция прекрасно вписывались в систему мировоззренческих взглядов китайцев на социальный порядок, гармонию и культ поклонения предкам. Суть конфуцианства заключается не в ее теории управления страной, а в ее социально-этической идеологии.

Однако здесь следует отметить, что содержание конфуцианства в рамках феодальной системы династии Цин вырождалось. Конфуцианство в Китае в период правления династии Цин было преобразовано в политическую идеологию, и окончательный, истинный смысл конфуцианства рассматривался как привилегия императора. Оно было политическим инструментом для удовлетворения власти. В феодальной конституции, чтобы централизовать власть и усилить ее влияние, политическая верхушка использовала конфуцианство для ограничения свободомыслия. Конфуцианство было использовано феодальными правителями династии Цин для укрепления самодержавного правления и препятствовало социальному прогрессу Китая.

Когда Гончаров прибыл в Шанхай, в Китае происходило восстание Тайпинов. Гончаров пишет: «Инсургенты уже идут тучей восстанавливать старую, законную династию, называют себя христианами, очень сомнительными, конечно, какими-то эклектиками; но наконец поняли они, что успех возможен для них не иначе как под знаменем христианской цивилизации, — и то много значит. Они захватили христианство, и с востока и с запада, от католических монахов, и от протестантов, и от бродяг, пробравшихся чрез азиатский материк» [3, с. 603].

Однако Гончаров неправильно понял суть восстания. Тайпинское восстание — крестьянская война против феодального господства династии Цин и иностранных колонизаторов, которая ускорила развал феодального общества и задержала процесс колонизации Китая. Инсургенты не хотели восстанавливать прошлую династию, а свергли

правительство Цин и создали идеальное Небесное Царство «Тайпин». Однако некоторые китайские ученые считают, что восставшие только использовали религиозные формы в качестве оружия для начала восстания. Лидер Тайпинского восстания Хун Сюцюань находился под влиянием китайской традиционной культуры и западного христианства, создавая новую религию, чтобы вдохновить повстанцев на борьбу против династии Цин. Он изменил учение христиан до неузнаваемости. Представление Хун Сюцюаня о спасении и понимании Троиственного Бога довольно расплывчато и запутанно. Хотя сам Хун Сюцюань утверждал, что он христианин, на самом деле он только заимствовал название христианства, а Небесное Царство Тайпин только приняло форму религии, но не имело ее духа и сущности.

Гончаров как христианин и иностранец, который пробыл в Шанхае только 22 дня, безусловно, не мог полностью понять все тонкости религиозных воззрений восставших. Тем не менее «Фрегат “Паллада”» имеет как литературное, так и практическое значение, это чрезвычайно важное произведение для изучения Китая.

### Список литературы

1. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 496 с.
2. Бичурин Н.Я. Статистическое описание Китайской империи (в двух частях). М.: Восточный Дом, 2002.
3. Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 2: Фрегат «Паллада». СПб.: Наука, 1997. 748 с.

## ЧИТАТЕЛЬ И.С. ТУРГЕНЕВА СЕГОДНЯ

***В.Ф. Логунова**, студентка 1 курса магистратуры, программа подготовки «Отечественная филология в междисциплинарном контексте». Научный руководитель: С.А. Васильева – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье анализируются информационные и культурные потребности читающего населения г. Твери на базе Тверской областной универсальной научной библиотеки им. А.М. Горького.*

***Ключевые слова:** И.С. Тургенев, читатель, проблемы художественного восприятия.*

Социологические исследования являются незаменимым источником информации, позволяющим учесть образовательные, информационные и культурные потребности населения [1]. В преддверии 200-летия со дня рождения И.С. Тургенева было проведено социологическое исследование читающего населения г. Твери на базе Тверской областной универсальной научной библиотеки им. А.М. Горького.

«Данное исследование помогло решить несколько важных задач. Во-первых, обобщить опыт проведения социологических исследований в библиотеке, выявить новые направления и проблемы библиотечной социологии, обусловленные изменениями в российском обществе. Во-вторых, изложить новые представления о методологии социологических исследований библиотечного дела, связанные с изменениями социальных функций библиотек, изменениями в читательских аудиториях, с необходимостью обслуживания нового читателя в новом обществе. В-третьих, показать возможности использования в библиотечной социологии «мягких», качественных методов, определяющих свою «нишу» в отечественной эмпирической социологии» [2].

В ходе изучения респондентов по возрасту и полу, а также анализ их обращений в библиотеку было выявлено, что услугами библиотеки пользуются около 76 000 человек. Надо заметить, что в г. Твери проживают на данный момент более 400 000 человек, таким образом, процент посещаемости данной библиотеки от общего числа населения города составляет 6,67 %. Было выявлено, что возраст респондентов от 15 до 30 лет составляет 67% от общего числа посетителей, которые в большинстве являются студентами вузов и школьниками старших классов. Остальное читающее население – от 30 лет и старше.

«Изучение показателей за 2017 год, характеризующих качество государственной услуги Горьковской библиотеки – «Библиотечное, библиографическое и информационное обслуживание» по абонементам, дало следующие результаты:

- количество зарегистрированных респондентов – 75 945 чел.;
- количество посещений – 376 944;
- количество предоставленных документов – 2 173 251 ед.;
- количество посещений через интернет – 1 155 672;
- количество пользователей от 15 до 30 лет – 40 000 чел.» [3]

В связи с юбилеем Тургенева особое внимание было уделено интересу читателей к его творчеству.

Из фонда библиотеки были запрошены следующие книги И.С. Тургенева:

Записки охотника // Полное собрание сочинений в 30-ти томах;

Комедия «Месяц в деревне»;  
Роман «Накануне»;  
Роман «Отцы и Дети»;  
Роман «Рудин»;  
Роман «Дворянское гнездо»;  
Повести // Полное собрание сочинений И.С. Тургенева;  
«Дым», «Новь», «Вешние воды»;  
«Странная история»;  
Стихотворения в прозе.

Как мы видим из заявленного и прочитанного, большим спросом пользуется проза И.С. Тургенева, которая входит в школьную программу. Поэтому можно сделать вывод, что наибольший процент респондентов – студенты первых курсов и учащиеся старших классов.

При рассмотрении заказанных из книжного фонда библиотеки произведений, в том числе статей, воспоминаний об И.С. Тургеневе, можно обнаружить, что данную литературу использовали респонденты более старшего возраста. Возможно, как научный материал для написания выпускных квалификационных работ, научных статей или диссертаций по его творчеству. Их процент от общего посещения библиотеки составил не более 10%.

Таким образом, книги Тургенева до сих пор востребованы читателем. И это не только произведения школьной программы, а все творчество в целом. Однако опрос показал, что молодые люди от 15 до 30 лет прочитали в среднем лишь 2,17 тыс. книг за 2017 год. Главной причиной низкого спроса на чтение и книги является предпочтение социальных сетей и Интернета как источников информации для подрастающего поколения. Среди опрошенных респондентов большинство предпочитают романы о любви – 13%, далее предпочтения разделяются между детективами и классической литературой.

### Список литературы

1. Васильев И.Г. Социологические исследования в библиотеках: практ. пособ. / И.Г. Васильев, М. Е. Илле, Д. К. Равинский. СПб: Профессия, 2003. С.176.
2. Социологические исследования в библиотеках / И.Г. Васильев, М.Е. Илле, Д.К. Равинский // Учебные материалы. [Электронный ресурс]. URL: <https://works.doklad.ru/view/UiTLZcNf8mw/all.html> (дата обращения: 28.11.2018).
3. Отчеты, планы финансово-хозяйственной деятельности – сайт Тверской областной библиотеки <http://www.tverlib.ru/> (дата обращения: 28.11.2018).

РУСАЛКА В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»  
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

*А.А. Мирзаханян, студентка 4курса, направление «Филология».*

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

**Аннотация:** статья посвящена рассмотрению образа русалки в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Сопоставляются именованные «русалка» и «ундина», используемые автором в исследуемом произведении. При этом образ лермонтовской русалки анализируется в контексте творчества писателя, русской и мировой литературы.

**Ключевые слова:** ундина, русалка, образ, фольклор, творчество М.Ю. Лермонтова, роман «Герой нашего времени».

В творчестве М.Ю.Лермонтова не раз фигурирует образ русалки. В романе «Герой нашего времени» много водных образов, таких как: парус, море, волна и т.д. Но именно образ представительницы водной стихии, который упоминается в главе «Тамань», является самым ярким. Упоминается образ русалки 5 раз, из них 3 раза – в именовании «ундина», 2 раза – в именовании «русалка».

Первый раз слово «ундина» употребляется во время знакомства главного героя с представительней водной стихии: «И вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина» [1, с. 255]. Второй раз слово упоминается главным героем, который вновь встречает ундину: «Легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, – то была она, моя ундина» [1, с. 257]. И третий раз, когда ундина покидает Тамань: «Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою» [1, с. 259].

Обратимся к славянскому фольклору. В энциклопедическом словаре «Славянские древности» русалка – это «персонаж восточнославянской мифологии, вредоносный дух, появляющийся в летнее время в виде длинноволосой женщины в злаковом поле, в лесу, у воды, способный защекотать человека насмерть или утопить в воде» [3, с. 495].

По народным поверьям русалками становились:

- 1) утопленницы;
- 2) умершие до брака девушки;
- 3) девушки, которые купались без креста;
- 4) пропавшие из-за проклятья матери девушки.

Существуют разные представления об образе русалок. Одни го-

ворят, что это прекрасные девушки с венками на головах, в нарядной одежде, другие, что это страшные старухи. По славянским представлениям, русалки мало чем отличались от людей. В отличие от ундины.

Ундина – это водный дух, который предстает в образе женщины. Ундины являются обитателями водной стихии. В переводе с латинского языка «ундина» волна. Это прекрасные девушки с длинными волосами и рыбьим хвостом. По мифологическому словарю Щеглова, Арчера, «ундины могут обрести человеческую душу, полюбив и родив на земле ребенка. В средневековой алхимии ундины – духи водной стихии, подобно тому, как саламандры – духи огня, сильфы – воздуха, гномы – подземного мира» [4, с. 156]. Так, например, по одной европейской легенде, ундина реки Рейн, Лорелея – это красивая девушка, которая своим пением зазывала корабельщиков и рыбаков на неминуемую гибель. Лорелея является символом равнодушной и губительной красоты.

Рассмотрим главу «Тамань» романа «Герой нашего времени». Стоит отметить, что ундина является единственным женским персонажем, который безразличен по отношению к Печорину, хотя тот, увлечен ею, чему свидетельствует частое использование выражения «моя ундина», когда Печорин говорит о девушке: «Уж я доканчивал второй стакан чая, как вдруг дверь скрипнула, лёгкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, – то была она, моя ундина!» [1, с. 257]; «...И вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина...» [1, с. 255]; «...Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою...» [1, с. 259].

Как и Лорелея, героиня главы Тамань, заманила Печорина своим пением. Обратимся к песни ундины:

«Как по вольной волюшке –  
По зелену морю,  
Ходят всё кораблики  
Белопарусники.  
Промеж тех корабликов  
Моя лодочка,  
Лодка неснащёная,  
Двухвёсельная.  
Буря ль разыграется –  
Старые кораблики  
Приподымут крылышки,  
По морю размечутся.  
Стану морю кланяться

Я низёхонько:  
«Уж не тронь ты, злое море,  
Мою лодочку:  
Везёт моя лодочка  
Вещи драгоценные,  
Правит ею в темну ночь  
Буйная головушка» [1, с. 255].

Песня выступает в качестве предупреждения, ведь девушка была контрабандисткой, которую за своим промыслом застал главный герой. Ундина предполагала, что Печорин «донесет» и решила от него избавиться. Последнее четверостишие песни говорит об этом.

Подобно русалке, героиня повести соблазняет Печорина, чтобы сохранить свой покой. Она проводит с Григорием Александровичем свидание на лодке и признается в любви, после чего пытается сбросить его в воду и утопить. Внешность героини особенно схожа с фольклорным образом. Как и у русалки, у нее длинные волосы, красивая фигура: «Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» [1, с. 259]. Таким образом, героиня повести «Тамань» имеет характерные черты сходства с русалкой, а именно: равнодушие, соблазнительность, опасность.

Как ранее упоминалось, образ русалки не раз появляется в творчестве автора. В стихотворении «Русалка» 1832 г. автор опровергает миф о демонических силах водных представительниц. Здесь русалка, заполучив жертву, испытывает тоску, она не может спасти витязя:

«Но к страстным лобзаньям, не зная зачем,  
Остается он хладен и нем;  
Он спит – и, склонившись на перси ко мне,  
Он не дышит, не шепчет во сне!» [2, с. 66].

В данном произведении русалка несчастна, она испытывает одиночество, в ней нет хладнокровия, она хочет обрести счастье с жертвами, которых получает. Но трагизм в том, что это невозможно, поэтому она обречена на одиночество.

Традиция изображения ундин широко распространена в западноевропейской литературе, в частности, в немецкой литературе до лермонтовского романа появилась повесть Фридриха Фуке «Ундина», написанная в 1811 г. В 1837 году В.А. Жуковский перевел произведение на русский язык. Сюжет повести заключается в том, что обитательницу морской пучины отправили жить в человеческий мир. Но у Ундины не было души:



«Нам души не дано; пока продолжается наше  
Здесь бытие, нам стихии покорны; когда ж умираем,  
В их переходим мы власть, и они нас вмиг истребляют» [5, с. 32].

Чтобы обрести душу, девушке нужно было влюбиться в мужчину и выйти за него замуж. Ундина встречает рыцаря, в которого влюбляется и выходит замуж. Заполучив человеческую душу, из веселого, шаловливого ребенка она превращается в кроткую жену. Но вскоре рыцарь влюбляется в другую, тем самым причиняет боль Ундине.

Образ Ундины у Фуке связан с «ангельскими», «небесными» началами [6]. Ее дядюшка Струй не способен чувствовать и сопереживать своей племяннице, ведь он является частью водной стихии, у которой нет души. Ундина наивна, что отличает ее от фольклорного образа русалки или образа русалки в «Герое нашего времени». Также она не равнодушна и не имеет никаких меркантильных умыслов, в отличие от «русалки Печорина», которая соблазняет, чтобы избавиться от него.

Стоит отметить, что при знакомстве с М.Ю. Лермонтовым В.А. Жуковский подарил писателю подписанный экземпляр «Ундины». Возможно, это явилось творческим импульсом для создания образа ундины в «Герое нашего времени». Ведь, несмотря на все различия между ундиной Фуке–Жуковского и ундиной Лермонтова, они обе наделены очарованием и соблазнительностью, которые привлекают мужчин. Но получив душу, немецкая ундина теряет эту привлекательность. ундина Печорина абсолютно безразлична к Печорину и хладнокровна, будто бы и вовсе у нее нет души. Вследствие чего можно сделать вывод, что очарование русалок является признаком их «нечеловечности».

#### Список литературы

1. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. Том 6. Проза. М.: АН СССР, 1954. 900 с.
2. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. Том 2. Стихотворения. М.: АН СССР, 1954. 388 с.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 4: Р (Русалка). М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
4. Щеглов Г., Арчер В. Мифологический словарь. М.: Издательства: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006. 368 с.
5. Жуковский В.А. Ундина. М.: Май, 1994. 224 с.
6. Кашафудинова З.М. Особенности романтической поэтики в повести Фуке «Ундина» и поэтическом переводе В.А. Жуковского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология». № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://rfp.psu.ru/rfp2.2009.htm>.

**МЕМУАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И ПРЕОДОЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО БЕСПАМЯТСТВА**

*А.Л. Морозова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».*

*Научный руководитель: Н.В. Волкова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в статье дана оценка значению мемуаров как жанра литературы. Приводится краткая информация о начале изучения мемуаров как исторических источников, о так называемых «мемуарных всплесках», их причинах, об особенностях современного бытования мемуаров.

**Ключевые слова:** мемуарные издания, память, мемуары, воспоминания.

Память – одно из важнейших свойств бытия, любого бытия: материального, духовного, человеческого. *Д.С. Лихачев*

Сегодня на книжном рынке представлен большой ассортимент изданий разных жанров. Какие-то из них становятся все популярнее в один временной период, какие-то – в другой. Однако мемуарные издания всегда были, остаются и будут интересны читателю, потому что являются невымышленным сюжетом, это подлинные истории людей.

Под мемуарным изданием понимаются воспоминания или записки о прошлом, написанные участниками или современниками каких-либо событий, имеющими с точки зрения автора определенную познавательную культурологическую ценность и/или социально-политическую значимость [1, с. 126]. Само слово «мемуары» происходит от латинского слова «memoria» – память [2, с.64].

Научное изучение мемуаров как исторических источников началось на рубеже XIX–XX вв. Впервые определение мемуарам было дано в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона» в 1896 году. В статье мемуарам была дана высокая оценка: «разъясняется иногда то, что остается темным в целых фолиантах дипломатических нот и официальных бумаг» [3, с.70].

Современный русский человек в большинстве своем не знает своих корней, не знает он и народной культуры, отчужден от нее. Она ему не

интересна, несмотря на то что роль ее в нравственном воспитании, в определении своего места и своей роли в мире столь велика.

Мемуарная литература помогает читателю дополнить историю происходящего, сделать ее «живой». Именно мемуарные издания возрождают в нас память – как о конкретном человеке, так и историческую, тем самым даруя нам некую связь с предыдущими поколениями.

Так, например, изучение мемуарной литературы XX века дает русскому человеку возможность глубокого осмысления того, что произошло с традиционной культурой России, почему он ее потерял и как может ее возродить.

«Всплески» отечественной мемуарной литературы приходились на непростые страницы истории: Отечественную войну 1812 года, революции 1905 и 1917 года, первые годы после Великой Отечественной войны. Последний из таких «всплесков» произошел в конце XX – начале XXI века. В России одна из причин тому – падение советского режима и вместе с ним жесткой цензуры. Во всем мире – глобализация информационного пространства, а также рост количества издательств и удешевление процесса печати. В XXI веке при наличии необходимых средств мемуары может выпустить любой желающий. Эпистолярный жанр со страниц бумажных тетрадей перешел на виртуальные площадки, среди которых Facebook, Livejournal, ВКонтакте, Одноклассники, Twitter, Instagram и другие. Таким образом, личные дневники становятся открытыми. Воспоминания – сиюминутными, в том смысле, что события фиксируются в ту же секунду и часто представлены в виде фотографии.

Другая причина – эпоха постмодернизма, для которой характерен кризис творчества как процесса создания чего-то принципиально нового. Ко всему прочему – рационализм мышления в обществе, низкая духовность привели к кризису литературы как высокого вида искусства.

Все эти тенденции, которые исследователям еще предстоит изучить, безусловно, меняют бытование мемуаров в литературе, их значение и оценку.

Так или иначе, мемуары способны возрождать в человеке память, которая есть понятие духовное. Дмитрий Лихачев писал: «Память – преодоление времени, преодоление смерти. В этом величайшее нравственное значение памяти» [4, с. 231].

### Список литературы

1. Георгиева Н.Г. Мемуары как феномен культуры и исторический источник // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2012. С. 126–138.

2. БСЭ. М., 1974. Т. 16. 616 с.
3. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. СПб, 1896. Т. XIX. 566 с.
4. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М.: Альпина Паблишер, 2017. 288 с.

## ЕВРЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

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

*Научный руководитель: А.Ю. Сорочан – д. филол. н., проф. кафедры истории русской литературы.*

**Аннотация:** в данной статье сравниваются характеристики еврейских образов на разных этапах творчества И.С. Тургенева. Подробно рассмотрены два произведения – «Жид» (1847) и «Несчастная» (1869) Временной отрезок длиной в двадцать лет позволяет понять, как менялось восприятие писателем этого колоритного персонажа.

**Ключевые слова:** творчество И.С. Тургенева, иудаизм, женский образ, образ еврея в русской литературе, русская литература 1860-х, кровавый навет

В произведениях Тургенева еврейские образы встречаются довольно часто. Это персонажи второго плана и главные герои, разные характеры и непохожие роли. Живя бок о бок с еврейским народом, Тургенев, как и большинство писателей, не мог не интересоваться им. Свою возлюбленную – Полину Виардо – Тургенев называл испанкой. Авдотья Панаева – мемуаристка и гражданская жена Некрасова, писала: «Тургенев клялся всем, что она – испанка, но жадность Виардо к деньгам выдавала ее происхождение» (1, с. 102). Виардо прекратила общение с Рихардом Вагнером после того, как он опубликовал книгу «Еврейство и музыка». Текст был антисемитский. Певица общалась с композиторами евреями – Мейербером, Галеви, Мендельсоном. Интерес Тургенева к народу Израиля нашел отражение в творчестве писателя. Цель моего доклада – проанализировать еврейские образы и их эволюцию в творчестве Тургенева – от «Жида» (1847) до «Несчастной» (1869)

Русская интеллигенция судила о евреях по западноевропейской литературе. Армия впервые близко знакомится с этим народом во время

войны с Наполеоном и дальнейших походов через Европу. Не случайно русская литература прежде всего знакомится с подлинными евреями шпионами, ведь это – неизменный герой военных рассказов и анекдотов. После образ переходит в литературу в виде некоего фактора, не брезгающего никаким видом товара, и шпиона. Таков герой рассказа Тургенева «Жид» – Гиршель. Он обладает все теми же характерными чертами, Гиршель алчный шпион, который не брезгует никаким товаром, даже честью своей дочери. Последняя тоже не вызывает никакой симпатии. Владимир Жаботинский писал о рассказе «Жид» в журнале «Рассвет»: «Рассказ неправдоподобный до наивности: читая, видишь ясно, что автор нигде ничего подобного не подсмотрел и не мог подсмотреть, а выдумал, как выдумывал сказки о призраках <...> еврей для него был такой же абстракцией, как для подавляющего большинства его современников. Отсюда тяготение автора к красотам, вроде «проклятия Дафана и Авирона» (2, 118). Жаботинский прав. Тургенев заимствует сложившийся этностереотип, наделенный определенными чертами. Так, в ранних редакциях рассказа «Жид» есть эпизод ограбления семьи евреев русскими солдатами: «Еврейка тянула из рук солдата своего поросенка» (2, Т. 4, с. 118). Тургеневу указали на то, что евреи не едят свинину, и писатель внес коррективы: «Кирасиры тащат кур и уток, не считая другой добычи». Рассказ «Жид» на протяжении столетий считается «козырем» против нации в антисемитских кругах. Один из постоянных авторов газеты «Завтра», Владимир Бушин в 1980 году писал: «Вчера получил 4-й том Тургенева – там рассказ “Жид”, который не печатался с 1880 года. 100 лет! И что особенно любопытно – Некрасову приходилось за этот рассказ вести борьбу с цензурой» (5). Однако в собрании сочинений Тургенева 1960 года рассказ «Жид» имеется. Бушин или солгал, или ошибся. Советская цензура, как и царская, не выступила против публикации произведения. Для И.С. Тургенева конца 1840-х годов еврей является экзотической фигурой вроде цыгана, в его образе нет ничего личного. Много лет спустя Тургенев сообщил писателю Г. Богрову: «В течение всей своей жизни не только не имел никаких предубеждений против вашего племени, но, напротив, всегда питал и питаю живое сочувствие к евреям – и прежде имел, и теперь имею близких друзей среди них» (3, Т. 13, Кн.1, с. 268, 543).

Эпизодические персонажи еврейской национальности появляются во многих произведениях Тургенева. Иудаизм всегда был окружен «кровавыми» мифами и домыслами. Навет нашел отражение в творчестве Тургенева. В рассказе «Конец Чертопханова» крестьяне забивают на улице прохожего еврея. Далее следует диалог между Чертопхановым и

старой крестьянкой: «– Слышно, наши ребята жида бьют. – Как жида? Какого жида? – А Господь его ведаёт, батюшка. Проявился у нас жид какой-то <...> – Как бьют? За что? – А не знаю, батюшка. Стало за дело. Да и как не бить? Ведь он, батюшка, Христа распял!» (3, Т. 3, с. 97). Крестьяне били еврея за то, что у них начала помирать скотина. Классический пример «массового» представления о евреях находим в романе «Отцы и дети» Мать Базарова, богомольная Арина Власьевна, свято верила, что «у всякого жида на груди – кровавое пятнышко» (8, с. 104). Не случайно герои, говорящие о таких вещах, а точнее – слепо повторяющие за другими, не наделены особым авторитетом и способностями к размышлению. Мать Базарова имеет немало общего со старой крестьянкой из «Конца Чертопанова». Арина Власьевна малообразованная, суеверная и набожная женщина, которая «должна была родиться лет двести назад» (там же). Вполне возможно, что Тургенев таким образом выразил собственное отношение к кровавому навету. Он имел много друзей еврейской национальности, среди которых скульптор Марк Антокольский и литератор Иосиф Сорокин. Писатель мог негативно относиться к подобным рассказам и обвинениям, считая их вопиющей глупостью, способной зародиться только в умах необразованных людей. В конце рассказа «Конец Чертопанова» главный герой произносит: «– Лейба, ты хотя еврей, а душа у тебя лучше иной христианской!» (7, Т. 3, с. 115).

Спустя двадцать два года после написания рассказа «Жид» из-под пера Тургенева выходит повесть «Несчастливая» Главная героиня повести – Сусанна Ивановна. Героиня не только главная, она положительная, а ее судьба трагична. Это новый образ женщины для русской литературы. Прежде, встречались еврейки распутные, как Сара из «Жида», хозяйки публичных домов. Такой, как Сусанна, еще не было. Культурный контекст, в который помещена героиня повести, заслуживает отдельного внимания.

Экспрессией многих высказываний Сусанна напоминает Ревекку из романа Вальтера Скотта «Айвенго». Именно эту книгу героиня читает своему возлюбленному. Сусанна – гордая и сильная девушка, она способна противостоять своему обидчику в лице отчима – Ратча – и до конца бороться за любовь. Прослеживается параллель и с Татьяной Лариной Пушкина. Эта героиня ассоциируется с кротостью и вечной женственностью. Вот как описывает первую встречу с Сусанной рассказчик: «Она бросила на меня быстрый неровный взгляд и, опутив свои чёрные ресницы, села близ окна» (3, Т. 5, с. 53). Такое сравнение идеала русской женщины с героиней-еврейкой было ново и необычно. В России повесть

«Несчастливая» получила неоднозначные оценки читателей и критиков, возможно, из-за посягательства на «святое» в образе Татьяны. Находим в повести и отражение библейских мотивов – темы «Сусанны и старцев» (4, С. 326). Два старца хотят склонить богобоязненную Сусанну к блуду, когда девушка решительно отказывается, на нее обрушивается клевета. Так и в тургеневской повести – два старца и девушка, которая страдает из-за них. Отец героини – помещик Котловский – не принял незаконно-рожденную дочь, а после смерти не оставил бедной девушке практически ничего. Судьба Сусанны оказалась в руках дяди, но тот в свою очередь попытался ее соблазнить. Помогает ему отчим героини – Иван Демьяныч Ратч. Он распускает слухи о девушке и делает это сознательно: когда Сусанна выйдет замуж, Ратч перестанет получать на нее пенсию, назначенную Котловским. Запятнанная репутация и слухи об утрате невинности отпугивают всех кавалеров от Сусанны. Ратч не только злодей, он еще и антисемит. Когда рассказчик посетил семью Ратча, завязался разговор о музыке: «Что такое? “Роберт-Дьявол” Мейербера! – возопил подошедший к нам Иван Демьяныч, – пари держу, что вещь отличная! Он жид, а все жида, так же, как и чехи, урождённые музыканты! особенно жида. Не правда ли, Сусанна Ивановна? Ась? Ха-ха-ха-ха!» (там же). Ратч специально оскорбляет падчерицу при постороннем. Библейскую Сусанну спасает пророк Даниил. Тургеневскую Сусанну не спасает никто. Не выдержав того, что возлюбленный поверил клевете, девушка умирает то ли от обострившейся болезни сердца, то ли наложив на себя руки. «О, бедное, бедное моё племя, племя вечных странников, проклятие лежит на тебе!» (Та же) – с горечью произносит Сусанна. Название повести – «Несчастливая» – в этом контексте становится понятным. Героиня – часть вечно гонимого племени, обреченного на страдания.

За пределами России «Несчастную» оценили высоко. Проспер Мери-ре писал: «За исключением некоторого излишества в подробностях, этот рассказ кажется мне превосходным» (9, Т. 8, с. 114). Ги де Мопассан считал повесть шедевром, а Гюстав Флобер отметил, что считает эту вещь возвышенной. Семён Дубнов – публицист и историк – вспоминал, какое воздействие оказала на него повесть в молодые годы: «Я уткнулся лицом в подушку и заплакал. Я понял, что нельзя так резко разграничивать области разума и эмоции, и истинно художественное произведение, даже без определенной идейной подкладки, может служить таким же источником глубоких размышлений, как хороший философский трактат» (Там же).

Что побудило Тургенева к созданию «Несчастной»? Возможно, сказались годы, которые писатель прожил в Европе. Новые взгляды, при-

обретённые за границей, помогли избавиться от мистификации образа еврея и включить этого персонажа в общечеловеческий контекст. Несмотря на то, что еврейский образ в творчестве Тургенева постоянно меняется и избавляется от негативной окраски, не верно было бы утверждать, что писатель был ярким борцом за права этой нации. Просьба Марка Антокольского о публикации коллективного воззвания в защиту еврейского народа и против кровавых погромов, прокатившихся по черте оседлости после гибели императора Александра II, была отклонена Тургеневым. Похожие просьбы исходили и от литературных деятелей. Литератор Иосиф Соркин писал Тургеневу: «Россия вас любит и глубоко уважает. Два поколения воспитывались на ваших превосходных произведениях. Уверен, что одно слово ваше, одна маленькая статья, сочувственно относящаяся к безвыходному положению ограбленных и избитых евреев, произведет на всех сильное впечатление и заставит многих призадуматься. Позволю себе высказать свое глубокое убеждение, что страшная судьба русских евреев найдет в вашем честном сердце сочувствие и вы не откажетесь им помочь своим могучим словом. Вас по справедливости называют “лучшим из русских людей”, – и поэтому было бы грешно лучшему русскому человеку не возвысить хотя один раз своего голоса в пользу униженных и оскорбленных евреев, во имя права и безусловной справедливости!» (6, Т. 3, Кн. 1, с. 307). Однако голоса Тургенев не возвысил.

Еврейская проблема для русской литературы 1860-х, именно как проблема, была необычна. Конечно, писатели и критики выступили против антисемитских публикаций газеты «Голос». Но все это относится к разряду коллективной публицистики. В художественной литературе проблема была осмыслена Тургеневым, который смог оторваться от шаблонного изображения и вдохнуть жизнь в свою Сусанну.

### Список литературы

1. Панаева А.Я. Воспоминания М.: Директ-Медиа, 2014.
2. Жаботинский В.Е. наброски без заглавия // Рассвет, 1909. № 13–14.
3. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 10 т. М.: Гослитиздат, 1961.
4. Библия: Книги Ветхого и Нового завета. М.: Синод. Тип., 2011.
5. Алексеев А. Тургеневский жид// Алексеев А. // Jewish.ru Глобальный еврейский онлайн центр [Электронный ресурс] URL: <https://jewish.ru/ru/stories/literature/185905/>.
6. ПССиП в 30-ти томах. Письма. М, 1982.
7. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Л.: Наука, 1979.



8. Тургенев И.С. Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. М., «Художественная литература», 1971.
9. Тургенев И.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. Повести и рассказы 1868–1872. М.: Наука, 1981.

## СИМВОЛИКА ФЛОРЫ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

*И.Д. Петрушенко, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*  
*Научный руководитель: О.С. Карандашова – к.ф.н., доцент, зав. кафедрой истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются семантика и функции символических образов флоры в русской романтической повести начала XIX века.

**Ключевые слова:** история русской литературы, русская романтическая повесть, символ, художественное произведение, образы флоры.

В повести К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836) Вальтер признаётся возлюбленной Цецилии, что «каждый цветок имеет соответствие с каким-нибудь человеком и заключает в себе ту же жизнь, какая и в нём...» [1, с. 498]. Героиня с ним единогласна: «Я согласна с вами <...> спишите же мой портрет между цветами...» [1, с. 498]. Данная мысль актуальна не только для произведения Аксакова, но и для русского романтизма в целом, поэтому нам представляется возможным исследовать символические образы флоры в русской романтической повести первой трети XIX века и выявить семантику и функции символов.

Чаще всего в произведениях в качестве символов выступают образы цветов. Так, например, в повестях А. А. Бестужева–Марлинского «Испытание» (1830) и «Лейтенант Белозор» (1830), В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» (1834) и «Сильфида» (1837), Е. А. Ган «Идеал» (1837), В. Н. Олина «Станный бал» (1838) появляется роза. Одним из первых русских исследователей, кто начал изучать её символический смысл в культуре и литературе, стал А. Н. Веселовский. Она, как утверждает учёный, по одному из своих многочисленных значений может означать «смерть» [2, с. 134], и поэтому в «Станном бале» розы, присутствующие на одеждах некоторых женщин («К каштановым волосам её приколота роза <...>». Как мила эта пышная роза на груди этой молодой италийской

садовницы...» [3, с. 336]), становятся знаком того, что перед генералом находятся умершие существа, которые в двенадцать часов воскресли и стали оказывать своё демоническое влияние на героя. Искусственные розы в произведении Е. А. Ган «Идеал», вероятно, означают увядание и старение: «...каждое утро уносит новую красоту и дарит (дамам–И. П.) в замену новые, увы! искусственные розы» [1, с. 532]. Находящиеся рядом роза и соловей, по мнению Н. А. Шабановой, «воплощают гармонию трёх чувств: чарующего звука, приятного запаха и прекрасного зримого образа» [4, с. 163]. Это созвучие отражено в романсе, исполняемом Ольгой (А. А. Бестужев–Марлинский «Испытание»): «Скажите мне: зачем пылают розы/ Эфирною душою, по весне <...> И соловей, пленительно тоскуя,/О чём поёт во мгле и тишине?» [1, с. 114–115]. Н. М. Ильченко, интерпретируя розу в «Сильфиде» В. Ф. Одоевского, приходит к выводу, что она является «символом тайны и эзотерического знания» [5, с. 94], обладает привораживающим действием [5, с. 94]. Однако, опираясь на «Энциклопедию символов» Дж. Купера, можно добавить, что роза в данной повести имеет также и значение «совершенства» [6, с. 276], не случайно Сильфида, появляющаяся из этого цветка, открывает Михаилу Платоновичу мир красоты, безупречности.

Помимо этого, роза является символом любви [6, с. 276], поэтому её цветы, увиденные Виктором («Лейтенант Белозор») в саду Жанны, предвещают любовь героев. Нераспустившиеся розы в волосах Лизы («Насмешка мертвеца»): «...блестящая перевязка струилась между её чёрными локонами и перевивалась с нераспустившимися розами...» [7, с. 247] предположительно имеют обратное значение: отсутствие любви к супругу.

Кроме розы, в романтических произведениях появляются и другие цветы. Астра [6, с. 16] и тюльпан [8, с. 117], возникающие в «Лейтенанте Белозоре», имеют сходную семантику с розой, так как тоже могут символизировать чувство любви. Так, данные цветы, растущие в саду Жанны, аналогичным образом предвещают будущие любовные отношения между героиней и Виктором Ильичом. Стоит отметить, что тюльпан–символ государства Нидерланды [9, с. 26], поэтому не случайно в Голландии, которая входит в состав Нидерландов, старик Саарвайерзен («Лейтенант Белозор») выращивает этот красивый цветок. В произведении В. А. Жуковского «Марьяна роца» (1809) читатель замечает ландыш. Он, по словам Дж. Купера, олицетворяет собой «девственность» [6, с. 173], поэтому Усад, зная, что его бывшая возлюбленная Мария уже ею не обладает, так как вышла замуж за Рогдая, избавляется от него («...снял с груди пучок засохших ландышей, перевязанных волосами Марии <...> бросил

его в реку...» [7, с. 45]). Нарцисс, который в произведении К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» срывает Цецилия, означает самовлюблённость и эгоизм [6, с. 214]. Данные качества соотносятся с самой героиней, так как она не желает понимать Вальтера, не любит его, причиняя ему зло, в финале повести пытается заставить Вальтера уничтожить его картину: «Вальтер, выбирай: или их, или меня; если ты не исполнишь просьбы моей, ты меня никогда больше не увидишь...» [1, с. 513].

На страницах повестей первой трети XIX века встречаются также и немало деревьев. Так, например, в произведениях В. А. Жуковского «Марьяна роща», А. А. Бестужева–Марлинского «Роман и Ольга» (1823) появляется липа. В этнолингвистическом словаре трактуется, что это дерево традиционно сажали на кладбищах и рядом с домом (о.–слав.) [10, т. 3, с. 112], нередко она связана с воспоминаниями о прошлом [11, с. 72], поэтому Ольга («Марьяна роща») из деревьев именно липу сажает на могиле матери Марии («Бедная мать её умерла с печали <...> я посадила на могиле её шиповник и молодую липу» [7, с. 51]). Также по древним поверьям это дерево способно приносить счастье [10, т. 3, с. 112], и в повести «Роман и Ольга» терем, изготовленный из липы («В высоком липовом своём тереме...» [7, с. 77]), в котором живёт Ольга и мечтает о Романе, предвещает для неё скорую свадьбу. Другое дерево, возникающее в произведениях, – ель – является вместилищем демонических сил [10, т. 2, с. 184], поэтому не случайно герой, оказавшись у нечистого Чёрного озера, видит её (А. А. Бестужев–Марлинский «Страшное гаданье» (1831)). Помимо елей, берёзы также могут служить местообитанием нечисти [10, т. 1, с. 156], вследствие чего рядом с ними Улад видит дух умершей возлюбленной (В. А. Жуковский «Марьяна роща»): «...он видит...перед собою Марию – светлый, воздушный призрак <...> вдруг видит реку <...> развесившихся берёз и мрачных елей...» [7, с. 52–53]. В повести К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» Н. М. Ильченко рассматривает берёзу только как «символ женского начала» [12, с. 98], полагая, что с ней ассоциируется сама Цецилия, однако здесь берёзовая роща, куда увлекает героиня Вальтера, исходя из трактовки словаря «Славянские древности», связана с местом нечистой силы. Подобную символику имеет тополь [10, т. 5, с. 283], вследствие чего в «Белом привидении» (1834) М. Н. Загоскина, где он упоминается («Я обернулся: карета стояла у самого въезда в тенистую аллею из пирамидальных тополей...» [7, с. 401]), неподалёку находится, по словам синьора Фразелини, дух умершего садовника Паоло. Осина служит «инструментом демонической деятельности» [10, т. 3, с. 571], в результате чего колдун Ермолай (О. М. Сомов «Оборотень»

(1829)) трижды обходит осиновый пенёк для того, чтобы превратиться в волка. Также колдуньи используют дрова из этого дерева, чтобы сжечь Катрусю (О. М. Сомов «Киевские ведьмы» (1833)). С символикой осины сходен клён. Так, молодые мужчины, после того как их «проклинает недоброжелатель» [8, с. 99] в лице демона-Цецилии («Вальтер Эйзенберг»), превращаются в клёновую рощу, которую видит Вальтер. Вероятно, с этой же целью заманивает Цецилия в рощу и Эйзенберга.

Данным демоническим деревьям противопоставлены рябины. Так, рядом с домом Маши (А. Погорельский «Лафертовская маковница» (1825)) было посажено несколько рябин: «Перед домом <...> поднимались две или три рябины...» [7, с. 56]. Они, по мнению Дж. Купера, обеспечивают «защиту от колдовства» [6, с. 284], вероятно, поэтому старуха, задумывая совершить магический обряд над Машей, делает это не в её доме, а зовёт к себе. Вполне возможно утверждать, что отец Антона Фёдоровича Кольчугина (М. Н. Загоскин «Нежданные гости» (1834)) смог выжить после встречи с потусторонней силой благодаря рябиновке, которая хранилась в погребе его дома.

В произведениях «Уединённый домик на Васильевском» А. С. Пушкина, В. П. Титова (1828) и «Барон Рейхман» М. С. Жуковой (1836) появляются миртовые деревья. Они означают «радость», «счастье», «победу» [6, с. 206], вследствие чего в комнате, где они находятся («Миртовые деревья, расставленные вдоль стен...» [1, с. 169]), тактика Павла («Уединённый домик на Васильевском») имеет успех: графиня И. назначает ему свидание. На балу («Барон Рейхман») лестница декорирована миртами («...по лестнице, украшенной миртами...» [1, с. 525]), и здесь они предвещают радость светских людей от проведённого вечера. Кроме мирта, победу символизируют оливковые деревья [13, с. 391] и лавр [6, с. 172]. Так, в произведении М. Н. Загоскина «Белое привидение» оливы способствуют успеху Алексея Заруцкого, благодаря которому из флигеля изгнаны привидения и теперь там снова могут жить люди. В финале повести В. А. Соллогуба «История двух калаш» (1839) Генриетта в воображении Карла Шульца наградила его лавровым венком («Вдруг показалось ему, что <...> от имени всех Генриетта <...> подаёт ему венок лавровый...» [1, с. 595]), даря ему надежду на победу, однако победу персонаж так и не одерживает: вследствие того, что Карл окончательно потерял любовь и не стал великим музыкантом, он умирает.

Довольно часто из деревьев присутствуют дуб и яблоня. Дубы являются олицетворением «долговечности» [6, с. 82], поэтому закономерно, что в произведениях из этого дерева изготовлены стол колдуньи (А. Погорельский «Лафертовская маковница»): «...дубовый стол стоял

на старом месте...» [7, с. 63], половинки ворот (А. А. Бестужев–Марлинский «Замок Эйзен» (1825)): «...дубовые половинки усажены были гвоздями...» [7, с. 107], дверной запор (А. А. Бестужев–Марлинский «Страшное гаданье»). В произведении Е. П. Ростопчиной «Поединок» (1838) сосна имеет сходную семантику: «...цвет сирени живёт только неделю, а сосны и ели не знают увядания...» [3, с. 410]. В свадебном обряде яблоня играет важную роль по трактовке этнолингвистического словаря «Славянские древности» [10, т. 5, с. 612], поэтому мать Жанны расстраивается из-за того, что на свадьбе дочери не было яблочного пирожного (А. А. Бестужев–Марлинский «Лейтенант Белозор»). Яблони, растущие в деревенском саду Михаила Платоновича (В. Ф. Одоевский «Сильфида»): «...перед глазами у меня вид не очень великолепный: огород, две-три яблони...» [7, с. 284], предвещают его скорую женитьбу. Бросание яблока является «знаком любви» [14, с. 306], вследствие чего Эдвин (А. А. Бестужев–Марлинский «Ревельский турнир» (1825)), сочиняя прощальное письмо Минне, в котором признаётся в своих чувствах, мечет любовное послание девушке с яблоком: «...метнул он через улицу яблоко, к которому было привязано письмо...» [1, с. 61]. С брачным обрядом связана и берёза, и, согласно славянским преданиям, в четверг перед Троицей девушки завивали берёзку, прося у неё жениха [15, с. 125]. Этот же обычай проводит Ольга (А. А. Бестужев–Марлинский «Роман и Ольга»): «...с ним завивала берёзку и, когда Волхов умчал гадательный веноч её, в глазах Романовых хотела прочесть будущую свою участь» [7, с. 77].

В русской романтической повести первой трети XIX века присутствуют и другие фруктовые плоды. Так, груша упоминается в «Трактирной лестнице» Н. А. Бестужева (1826) и «Сильфиде» В. Ф. Одоевского. Г. Бидерманн полагает, что она обладает «сексуальным значением» [14, с. 65], поэтому солдат-инвалид («Трактирная лестница»), у которого растёт это дерево («Прекрасная женщина вынесла...на тарелке пару больших груш...» [7, с. 418]), ощущает любовь жены Берты. Купер добавляет, что груша может символизировать «здоровье» [6, с. 65], и в финале «Сильфиды» этот плод, висящий на дереве, является знаком того, что Михаил Платонович выздоровел, и теперь «здоровье у него прекрасное, румянец во всю щёку и препорядочное брюшко» [7, с. 300]. В «Чёрной курице, или Подземных жителей» А. Погорельского (1829) на столе, который видит Алёша, множество плодов. Так, там находятся бергамоты (сорт груши), яблоки, грецкие орехи. Яблоки олицетворяют «радость», «смерть», «обманчивость» [6, с. 394], грецкие орехи – «эгоизм» [6, с. 62], груши, кроме здоровья, – «надежду» [6, с. 65]. Расшифровывается это следую-

щим образом: когда Алёше подарили конопляное семечко, он радовался, так как теперь можно не учить уроки, но при этом всё знать. Он превращается в эгоистичного и гордого по отношению к своим товарищам. Курица не теряет надежды перевоспитать мальчика, но после того, как Алёша лишился семечка и оказался наказанным учителем, он заболевает. В итоге злой Алёша «умирает», и вновь возрождается добрый мальчик.

Из других фруктовых плодов встречаются также виноград и гранат. Так, в повести А.А. Бестужева–Марлинского «Ревельский турнир» на рыцарском турнире рядом с Минной сидит гермейстер, на рукояти меча которого висели гранатовые чётки. Сам плод символизирует «любовь и брак» [15, с. 139], следовательно, здесь он является знаменем того, что Минна по истечении данного турнира найдёт свою любовь. С гранатом подобен в своей символике лимон («знак верной любви» [6, с. 182]), следовательно, это лимонные деревья предвещают любовь Жанни и Виктора Ильича (А. А. Бестужев–Марлинский «Лейтенант Белозор»). В «Блаженстве безумия» Н. А. Полевого Антиох говорит, что в утопической стране Италии растёт виноград («...на горячем пепле огнедышащих гор растёт багряный виноград» [7, с. 322]). Он является «символом жизни» [10, т. 1, с. 374] у славян, поэтому именно в этой стране через этот образ изображена радостная жизнь человека, без горя и страданий. В других городах лишь одни несчастья и беды, человек не живёт, а страдает, им владеют демоны. Таким образом, Н. Г. Морозова справедливо отмечает, что идеальная Италия, изображённая в произведениях писателей-романтиков, является попыткой «воплощения лукаса бесконечного прекрасного, гармоничного, близкого романтической душе...», [16, с. 98] далёкого, отчасти недостижимого.

На страницах романтических повестей первой трети XIX века встречается также и множество кустарников. Так, куст акации возникает в произведениях М. Н. Загоскина «Белое привидение» и К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг». По одному из толкований он означает «моральный образ жизни» [6, с. 11] и оттого, где рядом с домом хозяина и его жены встречается этот кустарник («Белое привидение»): «...проглядывал сквозь <...> густых кустов благовонной акации одноэтажный дом...» [7, с. 401–402], герои представлены гостеприимными и хорошими людьми по отношению к приезжему Заруцкому. Вальтер («Вальтер Эйзенберг») вспоминает, что в детстве у него была аллея из акаций и, возможно, поэтому он вырос таким благочестивым человеком, не похожим на холодное общество. Ивы, появляющиеся в «Идеале» Е. А. Ган («Настала ранняя весна. Ивы зеленели...» [1, с. 452]), также соотносятся с самой героиней. Так, по мнению Дж. Купера, они наделены стойкостью: могут пережить

бурю и не сломаться из-за ветра, «возвращаются затем в прежнее состояние и остаются целы» [6, с. 119], вследствие чего наблюдается соответствие их с Ольгой: после пережитого разочарования с Анатолием Борисовичем она заболевает, но затем вновь возрождается к жизни.

Следующий кустарник – шиповник – у славянских народов является символом «красоты, молодости, любви» [17, с. 255], поэтому не случайно он присутствует рядом с влюблёнными Марией и Усладом (В. А. Жуковский «Марьяна роща»: «...лёгкие струйки источника <...> сливали нежное своё плескание с <...> трепетанием цветущего шиповника...» [7, с. 41]). Другое растение – папоротник – имеет волшебную символику: наделяет человека магическим зрением, которое позволяет ему увидеть то, чего не видят другие [10, т. 3, с. 629], потому колдун Боровик (О. М. Сомов «Русалка» (1829)) советует Фенне найти поляну с этими кустами, чтобы увидеть умершую Горпинку («...отыщи там полянку между чащею <...> вокруг разрослись большие кусты папоротника <...> ты всматривайся пристально и... заметишь свою дочь...» [7, с. 168]). Однако, кроме этого, Г. П. Козубовская, В. А. Левшенкова справедливо полагают, что папоротник в данном произведении может символизировать «одиночество, искренность и покорность» [18, с. 71] матери Горпинки. В повести «Оборотень» (1829) этого же писателя орешник, за которым прячется Артём, когда следит за отцом Ермолаем, является символом «изобилия» [15, с. 142] и свидетельствует о плодородности данного селения.

Таким образом, русская романтическая литература первой трети XIX века вбирает и отражает «язык цветов» в своих аллегорическо-эмблематических формах. Расшифровка символических образов флоры способствует более глубокой интерпретации художественных произведений, выявлению их смыслового спектра. Нередко символы служат ключом к дальнейшему развитию сюжета повестей, особенно ярко это проявляется в «Романе и Ольге», «Ревельском турнире», «Лейтенанте Белозоре» А.А. Бестужева-Марлинского. Часто фруктовые плоды деревьев в произведениях выступают символами соединения двух миров, так, например, через виноград в «Блаженстве безумия» Н.А. Полевого отображается романтическое двоимирие: идеал (радостная жизнь человека, без горя и страданий) и реальность, в которой герои не живут, а страдают, их одолевают демоны. Высказывания аксаковских героев («Вальтер Эйзенберг») подтверждаются: нередко цветы и даже деревья имеют соответствие с человеком. Так, например, Цецилия («Вальтер Эйзенберг») имеет подобие с нарциссом, Ольга (Е. А. Ган «Идеал») – с ивой, хозяйин с женой Аурелией (М. Н. Загоскин «Белое привидение») и Вальтер Эйзенберг – с акацией, злой Алёша (А. Погорельский «Чёрная

кураца, или Подземные жители») – с грецкими орехами, старая мать Горпинки (О. М. Сомов «Русалка») – с папоротником.

**Список литературы**

1. Русская романтическая повесть /Сост., вступ. статья и примеч. В.И. Сахарова. М.: Советская Россия, 1980. 672 с.
2. Веселовский А.Н. Из поэтики розы //Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939. С.132–139.
3. Русская романтическая повесть писателей 20–40-х годов XIX века /Сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Сахарова. М.: Пресса, 1992. 464 с.
4. Шабанова Н. А. Традиционный символ «роза» в культурологическом аспекте //Евразийское научное объединение. –М.: Изд-во: Орлов Максим Юрьевич, 2017. Т.2. №1(23). С. 161–163.
5. Ильченко Н.М. Русская романтическая повесть как источник знаний о «языке цветов» дворянской культуры //Studia rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Том 22. pod redakcia Lidii Mazur–Mierzwy. Wydawbictwo. Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Kielce, 2014. С. 89–96.
6. Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга 4. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995. 401 с.
7. Русская романтическая повесть (первая треть XIX века) / Сост., вступ. статья и примеч. В. А. Грихина. М.: Изд-во Московского университета, 1983. 480 с.
8. Баешко Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов /Под ред. О.В. Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007. 304 с.
9. Новейший энциклопедический справочник. Страны мира /Авт.-сост. Д.О. Хвостова. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. 224 с.
10. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 томах / Под общ. ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. 2012.
11. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
12. Ильченко Н.М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков //Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2012. Выпуск 18. С. 92–103.
13. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 1997. 512 с.
14. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
15. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.
16. Морозова Н.Г. Поэтика итальянского пейзажа в русской романтической прозе //Образы Италии в русской словесности XVIII–XX



вв.: Сборник статей. Томск: Изд-во Томского университета, 2009. С. 90–98.

17. Мартянова Л.М. Легенды и мифы о растениях. Легенды Древнего Востока, языческие мифы, античные предания, библейские истории. М.: Центрполиграф, 2014. 511 с.
18. Козубовская Г.П., Левшенкова В. А. Мифопоэтика О. Сомова (повесть «Русалка») //Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2011. №8. С. 68–78.

### ТУРГЕНЕВСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

*Е. Г. Подгорная, студентка 2 курса магистратуры, программа подготовки «Отечественная филология в междисциплинарном контексте». Научный руководитель: С. А. Васильева – д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье анализируется влияние, которое оказало на А.П. Чехова тургеневское творчество, проводятся параллели между повестью И.С. Тургенева «Ася» и рассказом А.П. Чехова «Дом с мезонином».

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, И.С. Тургенев, герой, художник, характер, талант, критик, бездействие.

Тургеневские мотивы довольно часто встречаются в рассказах Чехова, а связь писателей носит характер литературной преемственности [1]. Известно, что Чехов был хорошо знаком с произведениями Тургенева, хотя далеко не все в творчестве своего предшественника принимал. В письме к Н.А. Лейкину 19 сентября 1983 года, спустя несколько недель после смерти Тургенева, Чехов отмечает: «Посылаю Вам “В ландо”, где дело идет о Тургеневе» [2, т. 1, с. 86]. В этом рассказе Чехов саркастически высмеивает реакцию ограниченной и самодовольной публики, не способной даже правильно запомнить название книги и путающей имена писателей, на по-настоящему самобытное творчество Тургенева. Один из героев рассказа, барон Дронкель, рассуждает так: «Тургенев хороший писатель, я не отрицаю, но не признаю за ним способности творить чудеса, как о нем кричат» [2, т. 2, с. 243]. И только провинциальная девушка Марфуша, еще не успевшая заразиться в столице суетностью и глупым самодовольством, гневно обрывает своих собеседников.

В 1893 году в письме к А.С. Суворину Чехов очень хвалил роман «Отцы и дети» и признавался в том, что, читая о тяжелой болезни Базарова, он и сам почувствовал себя совершенно ослабевшим. Однако в этом же письме Чехов очень критически отзывается о героинях Тургенева и отмечает деланность и фальшивость их характеров: «Лиза, Елена – это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, избилующие претензиями не по чину» [2, т. 5, с. 174]. И, наконец, в 1902 году в письме к жене он словно бы с сожалением говорит о том, что «после этого писателя останется 1/8 или 1/10 из того, что он написал, все же остальное через 25–35 лет уйдет в архив» [2, т. 10, с. 194].

Цель этой статьи – сравнить чеховского художника из рассказа «Дом с мезонином» с двумя героями повести Тургенева «Ася» — господином Н.Н. и Ганиным. В «Доме с мезонином» (1896 г.) повествование ведется от лица самого художника. Перед нами человек серьезный, чуткий, восприимчивый, который ведет размеренную, созерцательную жизнь, но при этом чувствует себя одиноким и страдает от скуки: «Обреченный судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего. По целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал всё, что привозили мне с почты, спал. Иногда я уходил из дому и до позднего вечера бродил где-нибудь» [2, т. 9, с. 174]. Путешествующий без всякой цели Н.Н. точно так же проводит свои дни в бездействии и наслаждается полной свободой, но он, в отличие от чеховского героя, постоянно находится в обществе, ему нравится наблюдать за другими людьми, слушать их разговоры и смех. И пейзажист, и Н. Н. вспоминают о давно прошедших событиях, и если чеховский герой говорит о них серьезно, то Н.Н. о своих старых увлечениях отзывается несколько снисходительно: «Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный» [3, т. 5, с. 149]. Тургеневский герой в то время жил без оглядки и процветал, не зная сильных разочарований, а чеховский, несмотря на свою молодость, являлся вполне зрелым человеком с уже сформировавшимися убеждениями. Он сам говорит о себе так: «Я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело» [2, т. 9, с. 182].

Исследователь В.Б. Катаев подчеркивает, что в расставании художника и Мисюсь виноваты не какие-либо внешние причины и не эгоизм и черствость Лидии Волчаниновой [4, с. 228]. Герои сами были готовы с легкостью покориться судьбе и отказаться от возможности изменить свою жизнь. В финале художник признается, что он уже начинает забывать о доме с мезонином, хотя эта история так и осталась для него

одним из самых светлых и печальных воспоминаний. Как чуткий человек, он догадывается о том, что Женя, судьба которой ему неизвестна, тоже порой думает о нем, скучает и ждет встречи. Чеховский герой не сомневался в своей любви к Мисюсь, но их совместная жизнь с ней вряд ли была бы счастливой, так как все равно не избавила бы героя от мучительного недовольства собой и окружающими.

Тургеневский Н.Н. не сразу сумел разобраться в чувствах, которые внушила ему Ася: «Сама Ася, с ее огненной головой, с ее прошедшим, с ее воспитанием, это привлекательное, но странное существо – признаюсь, она меня пугала» [3, т. 5, с. 185]. Герой влюблен в Асю, но не уверен в том, что сумеет взять на себя ответственность за ее судьбу, что брак с ней не сделает их обоих несчастными. После расставания он пытался разыскать девушку, но вскоре смирился и даже признал, что судьба правильно распорядилась, не дав им соединиться.

«До завтра!» [2, т. 9, с. 189] – шепчет Женя, в последний раз прощаясь с художником. «Завтра я буду счастлив!» [3, т. 5, с. 191] – мечтает Н.Н., но у счастья нет и не может быть завтрашнего дня. Женя вынуждена уехать после разговора с сестрой, воле которой она не смеет перечить, Ася сама принимает решение расстаться с Н.Н., который оскорбил ее своей нерешительностью, холодностью и недоверием.

О своих героях Тургенев пишет с сочувствием и живым участием, тогда как Чехов старается соблюдать объективность. Даже при изображении конфликта художника и Лидии писатель использует «принцип равномерности» – каждый из спорящих свято уверен в своей правоте, автор же убеждает читателя в том, что ни одна из этих позиций не может претендовать на статус единственной и непреложной истины [4, с. 230]. Художник становится повествователем лишь потому, что он способен дать событиям объективную оценку, попытаться понять и принять точку зрения другого человека.

Интересно, что о творчестве художника в рассказе «Дом с мезонином» почти ничего не говорится – он работает, пишет этюды, которые восхищают Мисюсь, но более подробных описаний Чехов не дает. На первом месте стоит личность человека, его взгляды на жизнь и отношение к окружающим: «Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, – они ищут правды, смысла жизни, ищут Бога, душу» [2, т. 9, с. 186]. Здесь следует вспомнить Ганина, одного из героев повести «Ася». Н.Н. так говорит о картинах Ганина: «В его этюдах было много жизни и правды, что-то сво-

бодное и широкое; но ни один из них не был окончен, и рисунок показался мне небрежен и неверен» [3, т. 5, с. 157]. Добродушный и мечтательный Ганин не находит в себе достаточно упорства для того, чтобы усердно учиться, однако все еще не теряет надежды стать хорошим художником. Ганин не способен к горькому и изнурительному труду художника, он не пытается, подобно чеховскому художнику, задать себе вопрос – для чего нужны этюды, если множество людей живет в ужасных условиях, и все равно никогда не сможет оценить их красоту. Оба живописца по сути бездействуют, но у их бездействия разные причины.

Критик А.М. Скабичевский назвал главного героя «Дома с мезонином» мистиком и декадентом, который ничего не понимает в реальной жизни. Затронутые в рассказе философские вопросы, а также тревогу художника о самоистреблении людей и о подчинении человека «потребностям тела» критик не заметил и не услышал [5, с. 435]. Подобные упреки получил от современников и главный герой повести «Ася» – Д.И. Писарев назвал Н.Н. «ходячей теорией», слабым и безвольным человеком, не способным ни на благородство, ни на подлость [6]. Н.Г. Чернышевский в своей статье «Русский человек на rendez-vous» осудил Н.Н. за его грубость по отношению к любимой девушке, но отметил что в случившемся виноват не столько сам герой, сколько та среда, в которой он жил и воспитывался: «Пошлость, которую он сделал, была бы сделана очень многими другими, так называемыми порядочными людьми или лучшими людьми нашего общества; стало быть, это не иное что, как симптом эпидемической болезни, укоренившейся в нашем обществе»[7]. Спасение от этой пошлости Чернышевский видит в активной гражданской деятельности. «Ася» была написана в 1857 году, а «Дом с мезонином» – в 1896. Однако герой новой эпохи тоже не пытается уйти в общественные дела, и скептически относится к словам Лидии о том, что служение ближним – долг всякого культурного человека. Художник думает, что в атмосфере рабства и угнетения работа и творчество будут бессмысленны: «Его отказ от работы, его истерический срыв вызван не равнодушием, а, напротив, ощущением кричащих противоречий действительности» [8]. Он не находит в себе сил бороться с этими противоречиями, но уже осознает их.

Можно сделать вывод, что у чеховского художника есть некие общие черты с героями повести «Ася», однако образ, созданный Чеховым, не копирует уже известное ранее, а представляет собой новый, самостоятельный и самобытный характер.

**Список литературы**

1. Тюхова Е. В. Тургенев и Чехов: преемственные и типологические связи [электронный ресурс]. URL: <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/tuhova.htm> (дата обращения: 17. 01. 2019.)
2. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Письма в 12 т. М.: «Наука», 1974–1988.
3. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Соч. в 12 т. Письма в 18 т. М.: Наука, 1978–2014.
4. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.
5. Кузичева А.П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». М.: Молодая гвардия, 2012. 848 с.
6. Писарев Д.И. Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова [электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/p/pisarew\\_d/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0080.shtml) (дата обращения: 17. 01. 2019).
7. Н. Г. Чернышевский Русский человек на rendez-vous [электронный ресурс]. Режим доступа: [http://az.lib.ru/c/chernyshewskij\\_n\\_g/text\\_0260.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0260.shtml) (дата обращения: 17. 01. 2019.=)
8. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова [электронный ресурс]. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml> (дата обращения: 17.01.2019).

**ИСТОКИ НИГИЛИЗМА В ПОВЕСТИ  
«ЛЕОНИД СТЕПАНОВИЧ И ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА»  
А.П. ГЛИНКИ**

*В. Соколовский, студент 4 курса, направление  
«Отечественная филология».  
Научный руководитель: С.А. Васильева – д.фи-  
лол.н., проф. кафедры истории и теории лите-  
ратуры.*

**Аннотация:** в статье анализируется повесть А.П. Глинки «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна», в которой впервые в русской литературе появляется образ героя-нигилиста, предшественника Базарова.

**Ключевые слова:** А.П. Глинка, нигилизм, И.С. Тургенев.

Повесть «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна» Авдотьи Павловны Глинки была опубликована в 1856 г. Интересна она тем, что это

одно из первых произведений в русской литературе, в центре которого стоит герой-нигилист. самого слова «нигилист» в повести нет, но мировоззрение главного героя сходно со взглядами, которыми позднее наделит Тургенев Базарова в романе «Отцы и дети» (подробнее см.: 3).

Главное в позиции главного героя Леонида Степановича – отрицание: отрицание достижений прошлого, мировоззрения старшего поколения, прежней науки, литературы. По сути, он отрицает все: «Да, все должно измениться, язык, понятия, взгляды, верования», «прочь все что было – и возникнет другое» (1, с. 66). На это направлена и пропаганда, которую ведут он и его единомышленники: «Мы призваны разоблачить перед человечеством то, что казалось велико, и наконец, чтоб начать новую эпоху цивилизации, надобно стрясти с ног и самый прах прежнего» (1, с. 56).

Леонид приехал в провинцию навестить родителей. За год до этого он окончил обучение, но домой не вернулся и на службу не поступил: «ни служить, ни делать, ни быть как другие не хочет» (1, с. 8). По словам матери, он попал под влияние каких-то людей, которые «книг русских не вовсе читают», в письмах твердит: «запад да запад», «пишет редко и больно темно» (1, с. 9). А самое главное, эти люди хотят, по выражению его матери, «завести новую веру» (1, с. 9).

Взгляды родителей Леониду кажутся устаревшими. Точку зрения матери он называет «закоренелыми предрассудками», а ее веру в Бога «староверческими понятиями» (1, с. 148). Очень часто герой произносит набор громких звучных слов, в которых нет смысла. Леонид, «не умел рассуждать сам или выводить заключение из того, что он сам чувствовал и видел. У него только были слова без мыслей, одни фразы, читанные или слышанные и затверженные памятью <...> А когда дело доходило до собственного здравого смысла, он отвечал чужою пошлостью, и часто некстати» (1, с. 165–166); «он похож был на паштет, начиненный всем, но не имеющий ничего собственного» (1, с. 62).

Значительное место в повести занимают разговоры о литературе. Художественную литературу Леонид принимает, но считает ее «царством духа, где вполне выражается самостоятельная деятельность, выросшая на всеобщей разумности. И мы теперь в литературе увидели ясно сперва борьбу, потом победу сокровеннейших порывов науки» (1, с. 52). А вот поэзия, по его мнению, не отвечает требованиям дня, она «давно уже не на первом плане, ее «фантастическим образам» нет места в «разумной реальности» (1, с. 53). Оценивая предшествующую литературу, Сумарокова он называет «грязным помелом, которое нужно

было для метения улиц» (1, с. 55), Ломоносова не поэтом, а чиновником (1, с. 56). В этом же ряду оказываются Державин, Карамзин, Дмитриев (1, с. 58). Леонид перечисляет писателей, творчество которых высоко оценивала сама Глинка. Ссылаясь на слова одного из критиков о «преданиях прошлого золотого века», она пишет: «Если это век Державина, Карамзина, Жуковского и Батюшкова, то и я скажу, что это был золотой век и готова оставаться ему навсегда верною, как верна и преданна всему истинному, высокому и прекрасному» (2, с. 4).

Глинка в повести предсказывает основное направление, в русле которого будет развиваться литература в последующие годы; этот «прогноз» дает Леонид Степанович: «Какое ж могут иметь значение стихи при современных грандиозных идеях? Это все одни пустые грезы прошлых людей, туманный сон, в котором бредили что-то мелкие головы прежней генерации. Это пустые звуки изнеженных барышень. Тогда все воспевали луну, звезды, море леса, какую-то грусть, неслыханную любовь <...> Вся эта мелочная фабрикация отпета, и приняты уже меры, чтоб и не смела являться эта поэзия, игрушка пошлых и прошлых грез» (1, с. 54). Современная литература ставит перед собой другие цели: «Теперь все вошло в реальность – идеального нет!.. Нынешняя литература взялась за настоящее: она разрабатывает быты и положение людей в обществе, и она открыла уже его глубокие язвы <...>» (1, с. 59).

Представления о народе у Леонида весьма расплывчаты. На слова, что пастух Фомка – «дурак, к тому же лентяй и злой», а садовник, пьяница Мирошка, просто противен, Леонид важно отвечает: «вы не привыкли уважать такие личности; ваш детский взгляд любит только то, что блестит <...> А я желал бы познакомиться с этими интересными субъектами» (1, с. 60). Незнание Леонидом народа сразу бросается в глаза соседям. Мать Людмилы называет своих крестьян неразумными детьми. Когда попытки объяснить крестьянам их собственные выгоды ни к чему не приводят, она просто отдает распоряжение в их пользу. Леонид же, возражая ей, предполагает в народе способность к принятию разумных решений: «Почему ж вы не представили, например, им свободы действовать самим? тогда они поймут свою самостоятельность и будут рассматривать свои интересы» (1, с. 78). Правда, ни единой попытки познакомиться с кем-то из крестьян поближе он так и не сделал.

У Леонида, как и будущих нигилистов Базарова и Волохова, нет никакой конкретной программы. Леонид говорит, что он не любит мелочей ни в каком роде, что «заниматься можно сюжетами или гуманными, или универсальными» (1, с. 188). Он произносит какие-то громкие

фразы, не наполненные содержанием, а иногда бессмысленные, так что его можно назвать предшественником даже и не Базарова, а Ситникова и Кукшиной. Суммируя все высказывания Леонида, Людмила говорит: «Много странных слов, без иностранного языка; нападки и гонения на все прежнее, и наконец, какие-то утопии для будущего, неизвестные, в чем они будут состоять» (1, с. 153).

В повести Глинки понимание истинного и ложного, вечного и временного соотносится провинциальным дворянством с православием. Только церковь может «разрешить все узлы недоумения и вопросы наши» (1, с. 159), – говорит Нефед Тимофеевич, сосед Леонида, а «западных утопий и прогресса, чего-то необъяснимого, вне Евангелия, никогда не приложишь к нашей почве» (1, с. 160). Тот же герой утверждает: «одни и есть истины те, которые согласны с Священным Писанием, потому что в нем все истина» (1, с. 64).

Людмила предсказывает Леониду, что его увлечение новыми идеями временно: «Вы увлеклись новизною, мыслию играть роль преобразователя. Вы поиграете такую игрушкой, пока найдете порядочного человека, который вам протолкует настоящее дело — вы и перестанете» (1, с. 171).

Расстаться с новыми идеями в повести Глинки Леониду помогает любовь Людмиле. Позднее и в романе «Отцы и дети» именно любовь станет серьезным испытанием для защитников нового мировоззрения: испытания любовью не пройдет Базаров, а Аркадию Кирсанову она поможет обрести счастье

Сведений о том, что Тургенев был знаком с повестью Глинки нет, однако сходство взглядов Леонида Степовича и Евгения Базарова очевидно, и это позволяет предположить, что Леонид Степанович является литературным предшественником Базарова.

#### Список литературы:

1. [Глинка А.П.] Леонид Степанович и Людмила Сергеевна. Повесть А.П. Глинки. СПб.: в тип. Э. Беймара, 1856. 262 с.
2. Глинка А.П. Мысли и замечания при чтении (в апрельской книге Современника и в С.-Петербургских ведомостях от 21 апреля № 85) двух критических статей на мою повесть, под заглавием «Графиня Полина» // ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 971.
3. Герой времени в повести А.П. Глинки «Леонид Степанович и Людмила Сергеевна» // Настоящее как сюжет: Материалы международной научной конференции. Тверь: Изд-во М.Ю. Батасовой, 2013. С. 227–232.



# Русская литература XX–XXI веков

## ЗАПАХИ В ЛИРИКЕ О. МАНДЕЛЬШАМА

*И.М. Авдеева, студентка 2 курса, направления «Отечественная филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы ТвГУ.*

**Аннотация:** в работе говорится о восприятии мира, окружающего героя, с помощью фактора запаха. Речь идет о повторяемости запахов и о запахе как детали, характеризующей лирического субъекта и мир, в котором он живет.

**Ключевые слова:** мотив, запах, вонь, смысл, сильная позиция, лирика, Мандельштам, лирический субъект.

Поэзия акмеиста Осипа Мандельштама насыщена деталями, подчеркивающими пир жизни. Одним из таких маркеров жизненной полноты становится в лирике Мандельштама запах.

Из всех искусств (исключая парковое искусство, а также обряд, карнавальные действия и театральные эксперименты) только словесное искусство использует запах как полноценный художественный материал. По замечанию Ежи Фарыно, «в отличие от многих других проявлений внешнего мира запахи почти не обладают в нашей культуре самостоятельной отчетливой семантикой (или символиккой). Свои более или менее распространенные смыслы они получают, как правило, за счет носителя или источника запаха и дифференцируются на ценностной и семантической осях в соответствии с дифференциацией источников.

Самостоятельная дифференциация объемлет запахи главным образом по отношению к их интенсивности: сильный запах может считаться признаком неумеренности, дурного вкуса, а тонкий – высокой культуры, изысканности и т. д.» [1, с. 336].

Устойчивый смыслнаблюдается в случае членения на вонь и запах. С точки зрения Фарыно, вонь соотносится с внекультурной сферой, тогда как запахи принадлежат культуре и данной культурой специаль-

но поддерживаются, вырабатываются и часто служат как элиминаторы внекультурных запахов.

В литературных произведениях запахи осмысляются двояко: как носители тех же смыслов, что и их источники, и как выразители интенсивности бытия. В произведениях Осипа Мандельштама мы можем с легкостью найти эту двоякость, рассматривая некоторые произведения, «пахнущие» по-разному.

Так, стихотворение «Актер и рабочий» пропитано запахом недавно срубленных деревьев, запахом моря.

### **Актер и рабочий**

Здесь, на твердой площадке яхт-клуба,  
Где высокая мачта и спасательный круг,  
У южного моря, под сенью Юга  
*Деревянный пахучий строился сруб!*

Это игра воздвигает здесь стены!  
Разве работать – не значит играть?  
По свежим доскам широкой сцены  
Какая радость впервые шагать!

Актер – корабельщик на палубе мира!  
И дом актера стоит на волнах!  
Никогда, никогда не боялась лира  
Тяжелого молота в братских руках!

Что сказал художник, сказал и работник:  
«Воистину, правда у нас одна!»  
*Единым духом жив и плотник,*  
И поэт, вкусивший святого вина!

А вам спасибо! И дни, и ночи  
Мы строим вместе – и наш дом готов!  
Под маской суровости скрывает рабочий  
Высокую нежность грядущих веков!

*Веселые стружки пахнут морем,*  
Корабль оснащен – в добрый путь!  
Плывите же вместе к грядущим зорям,  
Актер и рабочий, вам нельзя отдохнуть![2]

Запах может становиться отправной точкой ассоциаций поэта и стоять в сильной позиции – в начале стихотворения:

В морозном воздухе растаял легкий дым,  
И я, печальной свободой томим,  
Хотел бы вознестись в холодном, тихом гимне,  
Исчезнуть навсегда, но суждено идти мне

По снежной улице, в вечерний этот час  
Собачий слышен лай и запад не погас,  
И попадаютя прохожие навстречу.  
Не говори со мной! Что я тебе отвечу?

Вообще отметим, что запахи в стихах О. Мандельштама обозначаются ближе к началу текста, именно они формируют общий настрой стихотворения.

Вечер нежный. Сумрак важный.  
Гул за гулом. Вал за валом.  
И в лицо нам ветер влажный  
Бьет соленым покрывалом... [2]

Здесь мы видим синтетический образ: *запах* моря смешан с его соленым *вкусом*, *осязательными* ассоциациями (бьет... покрывалом), *визуальными* (вечер нежный... вал за валом) и звуковыми (гул валов).

Если же мир не идеален, то запах становится характеристикой гармоничного мира, рая, где время не бежит. Именно этот райский воздух надо вдыхать полной грудью, и именно об этом утраченном рае вздыхает поэт:

Вот дароносица, как солнце золотое,  
Повисла в воздухе – великолепный миг.  
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:  
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,  
Свет в круглой храмине под куполом в июле,  
*Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули*  
О луговине той, где время не бежит.

И евхаристия, как вечный полдень, длится –  
Все причащаются, играют и поют,  
И на виду у всех божественный сосуд  
Неисчерпаемым веселием струится. [2]

Детали, свидетельствующие о гармонии мира, у Мандельштама часто – детали запаховые. Это и соленый запах моря (как в предыдущем стихотворении), и запах кофейных зерен («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...»).

Однако сладким «райским» запахам гармоничного быта противопоставляются другие запахи – смрад гниющих тел и железа, вонь города, от которой не хочется дышать ни буквально, ни метафорически:

### **Змей**

Осенний сумрак – ржавое железо  
Скрипит, поет и разьедает плоть...  
Что весь соблазн и все богатства Креза  
Пред лезвием твоей тоски, господь!

Я как змеёй танцующей измучен  
И перед ней, тоскуя, трепещу,  
Я не хочу души своей излучин,  
И разума, и музыки не хочу.

Достаточно лукавых отрицаний  
Распутывать извилистый клубок;  
Нет стройных слов для жалоб и признаний,  
И кубок мой тяжел и неглубок.

К чему дышать? На жестких камнях пляшет  
Больной удав, свиваясь и клубясь,  
Качается, и тело опояшет,  
И падает, внезапно утомясь.

И бесполезно, накануне казни,  
Видением и пенем потрясен,  
Я слушаю, как узник, без боязни  
Железа визг и ветра темный стон! [2]

Запах смерти в лирике XX века (характерный и для других поэтов этого времени, например, Пастернака: «А в наши дни и воздух пахнет смертью»), у Мандельштама детализируется:

Как по улицам Киева-Вия  
Ищет мужа не знаю чья жинка,  
И на щеки ее восковые  
Ни одна не скатилась слезинка.

Не гадают цыганочки кралям,  
Не играют в купеческом скрипки,  
На Крещатике лошади пали,  
*Пахнут смертью* господские Липки... [2]

Отдельно стоит сказать о мотиве отсутствия воздуха и невозможности вдохнуть, который соотносится с болезнью:

Пусть *в душной комнате*, где клочья серой ваты  
И склянки с кислотой, часы хрипят и бьют,—  
Гигантские шаги, с которых петли сняты,—  
В туманной памяти виденья оживут.

И лихорадочный больной, тоской распятый,  
Худыми пальцами свивая тонкий жгут,  
Сжимает свой платок, как талисман крылатый,  
И с отвращением глядит на круг минут... [2]

Мотив воздуха как отравы, притягательной смерти возникает у Мандельштама не раз:

Мы с тобой на кухне посидим,  
*Сладко пахнет белый керосин;*

Острый нож да хлеба каравай...  
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери  
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал. [2]

Казалось бы, стихотворение начинается с идиллии. В доме пахнет керосином, на котором раньше работал примус, т.е. показана счастливая семейная жизнь. Но далее мы понимаем, что это вовсе не запах уюта. Бегство представляется и то не таким страшным, как этот запах керосина, грозящий мукой и смертью.

Таким образом, мотивы запаха в лирике Мандельштама делятся на две устойчивые группы: запахи уюта и райского места (море, кофе, мед) и запахи смерти (железо, отбросы, гниль и керосин). Такое разделение свидетельствует о двойственности мира вокруг лирического субъекта, а также о богатстве ольфакторных маркеров поэзии О.Мандельштама.

**Список литературы**

1. Фарино Е. Введение в литературоведении. Учебное пособие. СПб.: «Издательство РГПУ им. А. И. Герцена», 2004. 639 с.
2. Мандельштам О.Э. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://rupoem.ru> (дата обращения 29.04.2019)

**ВИЗУАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ И ЭКФРАСИС:  
ВЗАИМОСВЯЗЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ И СЛОВА  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

*О.В. Андреева, студентка 2 курса магистратуры,  
программа «Теоретическая культурология».  
Научный руководитель: Н.В. Семенова – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье рассмотрены проблемы теории визуального нарратива и повествовательности в изобразительном искусстве. Определяется объем понятия «экфрасис» в искусствоведении.*

***Ключевые слова:** визуальный нарратив, экфрасис, изобразительное искусство.*

Восприятие произведения искусства и понимание смысла, заложенного в него автором, – одна из проблем научных изысканий в искусствоведении и литературоведении, которая становится весьма актуальной вследствие повышенного интереса к изобразительному искусству в современном культурном мире.

Семиотический подход к изучению изобразительного искусства в отечественной науке, весьма востребованный в современных исследованиях искусства и культуры, появился во второй половине XX века и получил признание благодаря трудам Б.А. Успенского, Л.Ф. Жегина, Ю.М. Лотмана, Вяч.Вс. Иванова и др. В основе его лежит понимание произведения искусства «в качестве единого пространства смыслов, которые реализуют свои значения системно на различных уровнях организации целого» [1, с. 7]. Дополнительно возник вопрос о визуальном повествовании, т.е. о том, могут ли живописное полотно или скульптура не только содержать в себе смыслы, заложенные в них автором и считываемые зрителем, но и рассказывать свою историю, т.е. быть нарративными?

Теория визуального нарратива – достаточно молодая теоретическая дисциплина, возникающая на стыке таких областей научного знания, как

визуальная семиотика и нарратология. На Западе уже в течение нескольких десятилетий она активна развивается, в России же исследования в данном направлении ведутся с начала XXI века и сосредоточены на изучении природы повествовательности и изображений не только художественных, но и существующих в системе коммуникации (реклама, логотип и пр.). Можно выделить две основных линии, по которым ведутся современные научные изыскания в данной области – семиотическая и лингвистическая. Семиотическое направление сосредотачивается на различении конвенционального, индексального и иконического знаков, и сложность применения этой модели к визуальному «тексту» состоит в том, что каждый вид знака одновременно может быть и другим, из чего следует полисемичность сообщения [1, с. 18]. В лингвистическом направлении опорными точками служат рассуждения о том, «что есть и чего нет в языке по сравнению с изображением», под которыми подразумевается выявление грамматики, синтактики и семантики в изображении [1, с. 18].

Чтобы восполнить «немоту зримо» [2, с. 7], которую часто испытывает человек при посещении художественных музеев и выставок, оказываясь тет-а-тет с произведениями искусства и с собственной рефлексией, делаются попытки «нащупать возможные способы истолкования механизмов изобразительности, заимствуя аппарат филологии, понять зрительные образы сквозь призму слова, непосредственно участвующего в формировании зрительного образа» [2, с. 7].

Одним из таких «слов» является экфрасис (экфраза), диапазон определений которого весьма широк: от трактовки экфрасиса как одного из литературных жанров, чьей задачей является описание произведения изобразительного искусства, соотносимое преимущественно со стихотворным произведением, до понимания его как описания любого изображения, неважно, реально существующего или же фиктивного. [3, с. 181]. Современные литературоведческие исследования экфрасиса зачастую фокусируются на структуре литературного художественного произведения и месте в ней экфразы, а также поиске экфрастических описаний, которые способствуют выявлению скрытых мотивов и смыслов литературных текстов. Так как произведение изобразительного искусства в семиотическом понимании тоже является текстом, только не словесным, а визуальным, экфрасис как средство выявления скрытых смыслов вполне приемлем при анализе картины, скульптуры или инсталляции.

Н.В. Злыднева, анализируя природу визуального повествования в живописных произведениях, выделяет в изобразительном сообщении

имплицитную и эксплицитную вербальность. В варианте имплицитной вербальности, которая определяется как «чреватость изображения словом», визуальный нарратив рассматривается в широком и узком смысле: в первом случае любое изображение может быть исследовано с точки зрения внутреннего сценария, драматургии и значимых персонажей; во втором случае рассматриваются только те изображения, которые имеют выраженный временной план и определенный сюжет, и, как следствие, «область узко понимаемого нарратива строго ограничена произведением искусства, сюжет которого может быть пересказан словами, то есть переложен в вербальный нарратив». [1, с. 18] В варианте эксплицитной вербальности рассматривается визуальное соотношение изображения и слова, одним из вариантов которого становится их взаимодействие, выраженное в 1.) соотнесении изображения произведения (картины) и его названия, 2.) иллюстрации текста и 3.) в экфрасисе [1, с. 19] Все эти приемы являются, по сути, вспомогательными средствами развертывания визуального повествования.

По мнению Р. Бобрыка, исследовавшего научные тексты о живописи, экфрасис возникает тогда, когда существует произведение изобразительного искусства и составляется его описание, которое в свою очередь стремится воспроизвести мир (изображенные предметы) этого произведения, его эмоциональную нагрузку и экспрессию и, заменив собой это произведение в качестве дублера, становится независимым от него, забыв, что это «изображение изображения» и преподнося его как самостоятельную реальность [3, с. 181]. Также он отмечает, что экфрасис в повседневной жизни встречается чаще, нежели в литературе, так как «для литературы некое иное произведение с его описанием является не основным, а лишь одним из ряда многих <...> описание художественного текста нужно <...> в первую очередь в искусствоведении, тогда как в самой литературе оно появляется не так уж и часто – литературные тексты такого типа приходится специально выискивать» [3, с. 182].

Так как экфрасис, по мнению Н.В. Брагинской, является «переводом» с языка изобразительного на язык словесный», где «изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне «словесного» смысла» [4, с. 263], для конкретного произведения искусства он может стать одним из важных инструментов передачи созерцающему субъекту смыслового и нарративного поля визуального текста. Так, в публикуемых в СМИ обзорах выставок произведений изобразительного искусства, а также в каталогах, монографиях и научных исследованиях, им посвященных, экфрасис яв-



ляется важным элементом художественного текста, способствующим пониманию визуального повествования. Р.Бобрык, выделяя в этих текстах «три субтекста» – иллюстрацию как «визуальную» цитату произведения, словесное описание и словесный анализ – пишет о том, что вербальное описание исследующий за ним словесный анализ играют главную роль по отношению к «визуальной» цитате, вследствие чего иллюстрация может отсутствовать в тексте, замененная экфрасисом [3, с. 185].

Как практика словесного описания произведения искусства экфрасис весьма часто используется сотрудниками музеев и галерей даже несмотря на то, что посетители находятся «лицом к лицу» с обозначенным произведением. При этом экскурсовод, являющийся по сути нарратором, часто «переходит на «трансляцию» «происходящего» на картине и создает ее эмоциональную ауру» [3, с. 181], трансформируя визуальный текст в вербальный, т.е. рассказывает зрителю историю, развертывающуюся в визуальном поле произведения искусства.

#### Список литературы

3. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: «Индрик», 2013. 360 с.
4. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: «Индрик», 2008. 304 с.
5. Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С.180–189.
6. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М., 1977. С. 259–283.

### МОТИВ НЕБА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ А.А. БЛОКА

*А.С. Базлова, студентка 3 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

*Аннотация: в статье рассматривается мотив небав поэзии А. Блока в контексте двух ранних циклов: «Ante Lucet» и «Стихи о Пре-*

*красной Даме». Выявляется видовая классификация данного мотива, определяется его своеобразие и роль в структуре художественного мира поэта.*

**Ключевые слова:** *художественный мир, пространство, небо, Блок, -мотив, земля, Прекрасная Дама, лирический герой.*

Бескрайняя лазурь, озаренная глубина, пылающая бездна, «небесный свод, горящий лавой звездной», «жемчужная чаша», наполненная «лазурным вином» – всё это небо – вечный источник вдохновения поэтов и писателей. Небосвод в литературе является особой категорией и чаще всего представлен в связи с мотивом земли. Эта традиционная антитеза НЕБО-ЗЕМЛЯ противопоставляет духовное и материальное, горнее и дольнее, свободу и юдоль, жизнь и смерть, мечту и реальность, вечность души и бренность человеческого тела. Но отношения земли и неба весьма специфичны: во многих культурах разных народов наблюдаются мотивы как отделения земли от неба, так и их брака (например, в египетской мифологии бог земли Геб состоит в браке с богиней неба Нут).

Особенно любили этот мотив романтики, мировосприятие которых раскрывается через призму ДВОЕМИРИЯ. Данный принцип перенимается символистами. Таким образом, оппозиция земля-небо, расширившись и обогатившись, вновь предстает перед читателем, но уже в новом свете.

Целью нашего доклада является анализ мотива неба и выявление его своеобразия в поэзии А. Блока, а конкретнее – в контексте его двух ранних циклов: «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме». Подобный анализ провела З.Г. Минц относительно всей лирики поэта.

Для Блока небо играет особую роль, ведь он придерживался философской концепции Вл. Соловьёва о существовании Божественной Софии – Души мира, которая гласит о том, что Вечная Женственность должна сойти с небес в облике земной женщины и спасти мир, примирить землю и небо. При рассмотрении образа неба будут задействованы такие лексемы, как «лазурь», «там», «облака», «высь», «верх» и т.д., выступающие контекстуальными синонимами «неба».

В ранней лирике Блока выделяются три основных семантических аспекта мотива неба:

1. Небо как идеальный мир лирического героя.
2. Небо – место, где пребывает Прекрасная Дама.
3. Небесный облик героини, её образ у А. Блока.

Есть стихотворения, в которых преобладает один из перечисленных подвидов мотива, но чаще при анализе мы сталкиваемся с произведе-

ниями, где наблюдается их синкретичность, они сопряжены и составляют единое художественное семантическое целое.

### 1. Небо как идеальный мир лирического героя

Прежде, чем мы рассмотрим пример стихотворения, где небо выступает как идеальный мир, обратимся к высказыванию В. Брюсова о ранней поэтике Блока: «В стихах о «Прекрасной Даме» как бы совсем нет ничего реального, – все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир». Действительно, идеальный мир у Блока = небесный мир.

Идеал всегда недостижим, как и небесная глубина, но лирический герой неустанно стремится к нему, ощущает непреодолимый порыв к идеалу. Показательно в этом отношении стихотворение «Там жили все мои надежды...». В нем явлена мысль об утрате небесного рая, где лирический герой, заброшенный из звёздного края в океан житейской юдоли, тоскует, и лишь теплит и лелеет в своей душе память о прежних мирах. Тот светлый очарованный мир, о котором он вспоминает, был когда-то хранилищем надежд и мечтаний, о чём говорит первая строка.

Там жили все мои надежды,  
Там мне пылал огонь земной, [2, с. 118]

Но стихотворение проникнуто настроениями трагизма и разочарования, ведь наступает осознание, что прорыв к идеалу невозможен, герой смиряется.

Но душу осенил покой, –  
Смежились дремлющие вежды.  
Где грозовые тучи шли,  
Слеза последняя иссохла.  
Душа смирилась и заглохла  
В убогом рубище земли. [2, с. 118]

Последняя строка данного фрагмента выявляет острую антитезу земли и неба. Счастье возможно лишь «там» на небе, но никогда на земле, которая высасывает все душевные соки. (Сравните: Я чувствовал вверху незыблемое счастье, Вокруг себя безжалостную ночь) Но наш герой опять предается мыслям о прошлой вечности:

А прежде – небом ночи звездной  
Она росла, стремилась вдаль,  
И та заветная печаль  
Плыла, казалось, лунной бездной. [2, с. 118]

Также «Небесное» и «лазурное» являются собой мотив сокрытого смысла жизни, тайн Вселенной. Постигание всего и вся может осуще-

ствиться только чрез небесное откровение, а откровение такое даётся лишь избранным, постичь его может только душа Поэта:

Небесное умом не измеримо,  
Лазурное сокрыто от умов.  
Лишь изредка приносят серафимы  
Священный сон избранникам миров. [2, с. 141]

К.И. Чуковский отмечал: «Весь мир был разделён для него пополам: на чёрную половину и белую. В чёрной помещалась юдоль со всеми её людьми и делами, а в светлой – неземное, нездешнее» [6, с. 87]. Действительно, земля для Блока место тьмы, что-то враждебное, холодное, юдоль, наполненная «суетными мирскими делами», обитель страдания, где счастья не обрести:

Я жить хочу, хоть здесь и счастья нет,  
И нечем сердцу веселиться,  
Но всё вперед влечет какой-то свет,  
И будто им могу светиться!  
Пусть призрак он, желанный свет вдали!  
Пускай надежды все напрасны!  
Но там, – далёко суетной земли, –  
Его лучи горят прекрасно! [2, с. 74]

## 2. Небо – место, где пребывает Прекрасная Дама

Вечная Весна Блока, Вечно Юная Прекрасная Дама для лирического героя Блока – всегда непостижимое таинственное божество, обитающее на неземных, небесных высотах. Данный мотив является продолжением дуалистической концепции мира Блока. В земном мире обретается его юноша, а в небесном мире пребывает Она. Показательно, что о ней Блок всё время пишет «сошла»: «Я знал часы, когда сойдет Она – и с нею отблеск шаткий» [2, с. 233], или «Ты снизойдешь из чистоты...» [2, с. 115], или «Ты сошла, коснулась и вздохнула...», «Она сошла на землю не впервые...» [2, с. 141]

З.Г. Минц писала: «Земля» и «небо» – крайние точки, между которыми развёртывается действие цикла, и центральные персонажи характеризуются именно своим отношением к этим основным образам». [5, с. 20] Вспомним стихотворение «Вечереющий сумрак, поверь...» [2, с. 174]. Именно в нем мы можем заметить взаимопроникновение двух мотивов: небо как идеального мира и неба в качестве места пребывания Прекрасной Дамы. Последнее доказывают следующие строки:

И отрывки неведомых слов,  
Словно отклики прежних миров,

Где жила ты и, бледная, шла,  
Под ресницами сумрак тая... [2, с. 174]

Очевидно, что Дева – воплощение «Божества» пребывала в иных мирах, таких же загадочных и таинственных, как и она сама. Проанализируем стихотворение: «Она росла за дальними горами» [2, с. 146], в котором представлены небесная природа Прекрасной Дамы и описание её существования в небесной родине.

Она росла за дальними горами.  
Пустынный дол – ей родина была  
Никто из вас горящими глазами  
Ее не зрел – она одна росла. [2, с. 146],

Поэтическая мысль данного катрена переносит нас в высший мир. «За дальними горами» – то есть в сфере небесного. Вершины гор растворяются в небесах, поэтому топоним «за горами» необходимо рассматривать в вертикальной, а не в горизонтальной проекции. Она росла одна, вдали от народного шума и суеты, незримая людским голодным взором. «Пустынный дол» является символом уединения и покоя, безоблачного, небесного простора. Единственное, что способно наблюдать этот таинственный образ – «лик бессмертного светила» – солнце, в лучах которого она расцветает.

И только лик бессмертного светила –  
Что день – смотрел на девственный расцвет,  
И, влажный знак, она к нему всходила,  
Она в себе хранила тайный след. [2, с. 146],

Вечно Юная создана не для земной юдоли, а для «иной дали», её дух обитает в вышине (Вспомним: – Ты уходишь от земной юдоли... – Ты безоблачно светла, не лишь в бессмертии, не в юдоли).

И в смерть ушла, желая и тоскуя.  
Никто из вас не видел здешний прах...  
Вдруг расцвела, в лазури торжествуя,  
В иной дали и в неземных горах.  
Прекрасная Дама окружена облаками:  
И ныне вся овеея снегами. [2, с. 146],

...

Она недосыгаема и непостижна для всех:  
Кто белый храм, безумцы, посетил? [2, с. 146],

В последних двух строках автор ещё раз напоминает читателю, что его Небесная Возлюбленная вечно недоступна, она за чертой человеческого познания:

Она цвела за дальними горами,  
Она течет в ряду иных светил. [2, с. 146],

3. Небесный облик героини, её образ у А. Блока

Казалось бы, Прекрасная Дама – это «земная», реальная женщина – Л.Д. Менделеева. Но не стоит делать поспешных выводов. Вспоминая о ранних годах, Блок записал в Дневнике: «Она продолжает медленно принимать неземные черты». Неземная природа блоковской «Девы, Зари, Купины» непрерывно отмечается автором. Небесное проявляется даже в том, что поэт пишет её имя (и местоимения, относящиеся к ней) всегда с прописной буквы. К.И. Чуковский обратил внимание на очень важную деталь: «Соловьёв считал величайшим грехом приписывать какой-нибудь женщине здешнего мира несвойственные ей небесные черты, а Блок поступал именно так» [6, с. 99]. Она – яркая звезда, живущая на небесах, небесный маяк: «Ты горишь над высокой горою, Недоступна в Своем терему» [2, с. 156]. В стихотворении «Прозрачные, неведомые тени...» [2, с. 148] сплетены все три мотива неба.

Небо как идеальный, тайный мир, в котором обитает Она (1 и 2 мотив):

В объятия лазурных сновидений,  
Невнятных нам, – Себя Ты отдаешь. [2, с. 148]

И яркое противопоставление: земная, грязная природа героя.

А здесь, внизу, в пыли, в уничиженьи,  
Узрев на миг бессмертные черты,  
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,  
Тебя поет. Его не знаешь Ты... [2, с. 148]

«Бессмертные черты» – характеристика третьего мотива, где «небесность» – характерная черта героини. Далее мы вновь видим противопоставление её божественной исключительности повседневной толпе, среди которой герой, ничем не отличающийся от других, закован в своем земном теле.

Не отличишь его в толпе народной,  
Не наградишь улыбкою его,  
Когда вослед взирает, несвободный,  
Вкусив на миг бессмертья Твоего. [2, с. 148 ]

Рассмотренные нами стихотворения циклов «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме» пропитаны туманностью, ощущением сна, загадочностью, неизведанностью, дремотной смутностью, дымчатостью. Категория «неба» позволяет выстроить структуру художественного мира, подчеркнуть специфику образов и уточнить пространственные детали, создающие неповторимый мир лирики Блока.

**Список литературы:**

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1898–1906, М., 1980. 512 с.
3. Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока / В. М. Жирмунский. СПб: Серебряный век, 1998. 132 с.
4. Крук И.Т. Поэзия Александра Блока. М.: Просвещение, 1970. 263 с.
5. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. С.-Петербург: «Искусство-СПб», 1999. 727 с.
6. Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. М.: Русский путь, 2010. 192 с.

**МИНИАТЮРА И. С. СОКОЛОВАМИКИТОВА «ВОЙ»:  
ФОЛЬКЛОРНЫЕ, МИФОЛОГИЧЕСКИЕ  
И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

*Е.Д. Бокарева, студентка 1 курса, направление  
«Издательское дело».*

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

**Аннотация:** в статье приводится анализ произведения И.С. Соколова-Микитова с целью выявления в нём указанных источников. Для выявления в миниатюре литературных источников приводится сопоставительный анализ с текстом Л.Н. Андреева «Проклятие зверя».

**Ключевые слова:** И.С. Соколов-Микитов, Л.Н. Андреев, мифологема, образ, антитеза, эпический пафос, фольклорная традиция, интертекстуальность, реминисценция.

Лирическая миниатюра И.С. Соколова-Микитова «Вой» была создана в ранний период творчества (приблизительно 1920–1921 гг.). В этом тексте писатель говорит о переменах, происходящих с человеком с течением времени, то есть на протяжении его жизни. Автор обращается к теме существования человека и человечества во времени, в вечности: «Когда-то я был не человек.Моя душа была проста ипервична, как земноедыхание.Вместо рук я имел обросшие темно-серой шерстью крепкие и сухие лапы, вместо человеческого лица – звериное лицо и вместо человеческих глаз – глаза,с ветящимисяв темноте» [1, с. 70]. Ав-

тор противопоставляет молодость человека и годы его зрелости. Молодость кажется ему расцветом физического и духовного в человеке, временем, когда он силён, деятелен, верен своим взглядам. Старость отождествляется у автора с приобретением опыта и достижений, с потерей физического здоровья, со снижением социальной активности. Человеческая жизнь ограничена, но она длится в той бесконечности, в которой существует всё человечество. Поэтому Соколов-Микитов рассматривает в тексте и отношение человека к вечности в разные периоды жизни. Автор уверен, что в зрелые годы к человеку приходит осознание того, что вечность нельзя понять и с ней невозможно взаимодействовать – остаётся лишь возможность созерцания: «Язнаюмногим думаю, что всемогущ. Нопочему же теперь звезды, как иногда, заставляют сжиматься мое сердце?» [1, с. 70]. Также «молодость» и «старость» можно рассматривать как этапы эволюции человечества. В тексте различимы основные мотивы, поддерживающие и организовывающие авторский замысел: прохождение пути, трансформация и невербальное, скрытое обращение.

Рассмотрим формальную организацию текста. Слово в заглавии идентично последнему слову текста – «вой»: «Теперь яне вою – глядяна звезды, молчу безумно. А молчанимое – как вой» [1, с. 70]. Возможно, «вой» – это попытки взаимодействия людей с вечностью. Другая форма этого слова употреблена в одном из абзацев, где оно является элементом антитезы, вторая часть которой находится в предпоследнем абзаце. Эти повторы подтверждают значимость данного мотива для автора. Текст разделён на девять абзацев. Первый абзац описывает морфологические свойства персонажа, второй – его физические способности и реалии его места обитания, третий – духовный мир. Эти абзацы отвечают за постепенное усложнение образа. Четвёртый абзац введён автором как начало обращения к взаимодействию «человек – вечность». Пятый абзац обнажает антитезу, которая является одним из основных средств выразительности этого текста. Завершают все противопоставления и подводят читателя к пониманию прочитанного последние четыре абзаца, которые, фактически, состоят из одного предложения (автор использует прием парцелляции). Эта деталь говорит об изменении ритма речи в конце текста. В начале чтения речь звучит чётко и гармонично, повествование конкретно. С четвёртого абзаца речь как бы сбивается, становится слышимым появление эмоций у лирического героя. Можно предположить, что его психологическое состояние меняется с приподнятого, горделивого настроения на ощущение уязвимости и чувство со-



жаления. В тексте использованы два основных образа: молодой зверь, видимо, волк, и пожилой человек, старик. Эти образы отражают двойственность героя. Возможно, здесь использована мифологема оборотня, человека, который превращается в зверя и обратно. Этот приём поддерживает все противопоставления текста, а также придаёт отдельным частям текста схожесть с мифологическим повествованием, что интересно оформляет его и вновь обращает к тематике времени и вечности. Также присутствует вспомогательный образ – звёзды как недостижимая и непоколебимая часть природы, как константа окружающего мира, которая и играет роль посредника между человечеством и вечностью.

Обратимся к средствам выразительности, применённым в данном тексте. Повествование ведётся от первого лица, что создаёт эффект доверительной связи между автором и читателем, облегчает понимание авторского замысла, усиливает настроения текста и их влияние на читателя. Повествование построено на приёме антитезы: противопоставляются молодость и старость, зверь и человек. Стилистика большей части текста архаична, тяготеет к сказочной. Это проявляется в использовании устойчивых эпитетов, к примеру, в словосочетаниях: «быстрые реки», «широкие поля», «тёмный лес», «чёрная земля». Эпический пафос, ощущение героической торжественности поддерживается такими метафорами, как «безобразие смерти», «радость погони», «захват борьбы». Используется общеупотребительная лексика, что облегчает восприятие текста. Автор избегает высокопарных выражений, минуя их, приближает читателя к пониманию собственной идеи. Примерами этого приёма являются слова «человек», «душа», «друг», «недруг», «правда», «голод», «смерть», «любовь» и т.д. Пронзительность тексту придают и другие средства. Интересно второе предложение. Выражение «душа была проста и первична» является оксюмороном, так как понятие души явно нельзя охарактеризовать подобными автором эпитетами. Предложение составляет сравнение: «душа была первична, как земное дыхание». Словосочетание «земное дыхание» изображает что-то несуществующее, неуловимое – это придаёт тексту поэтичность. Используются менее крупные антитезы: «...вместо человеческого лица – звериное лицо...», «...вместо человеческих глаз – глаза, светящиеся в темноте», «...был верен своим и беспощаден к чужому», что выстраивает образную архитектуру текста, украшая его обманным элементом логики – противопоставлением вещей, которые интуитивно воспринимаются как очевидно противоположные. Применены и эпитеты другого порядка в словосочетаниях: «умирать одиноко и скрыт-

но», «открыто творить», «истинно счастлив», «затихших деревьев», «завороженно смотрела». Они помогают менять ритм речи, переходя от повествования, подчинённого некоторым условностям к повествованию, подчинённому переживаниям героя. Глагол «хоронюсь» в значении «прячусь» является архаизмом. Использованный в части текста, где раскрывается тема старости человека, он уместно звучит из уст героя-повествователя. Здесь же использована развёрнутая метафора: «победил зверя и обогнал птицу», которая подразумевает достижения человека как представителя человечества на текущем этапе своего развития. В четвёртом и седьмом абзацах содержатся риторические вопросы, которые являются своеобразным условием проверки изменений, происходящих с героем и необходимы для построения антитезы в тексте. Данные риторические вопросы являются одновременно и повтором, так как содержание и смысл двух предложений схожи. Шестое и седьмое предложения, а также восьмое и девятое являются примерами парцелляции, что обусловлено полным изменением ритма речи и настроения героя к концу текста. Художественные средства и приёмы, изобилующие в данном произведении, особенно сильно влияют на читателя, раскрывая для него идейное содержание текста.

Исключительный интерес составляет миниатюра Соколова-Микитова в сравнении с произведением его современников. Например, приблизительно восемью годами ранее Л. Н. Андреевым была написана повесть «Проклятие зверя». Сходства между двумя этими текстами удивительны, однако доподлинно неизвестно, можно ли считать «Проклятие зверя» произведением, вдохновившим Соколова-Микитова на создание «Воя» и рассматривать «Вой» как своеобразную переработку повести Андреева. Тем не менее, обнаруженные сходства и тот факт, что оба произведения были созданы друг за другом в течение краткого временного промежутка, дают основание для сопоставительного анализа.

Темой произведения Андреева можно назвать взаимодействие человека с двумя составляющими своей личности: биологической сущностью и сущностью, наделённой социальными качествами. Это взаимодействие для героя – мучительная борьба с собой, затруднительное и болезненное восприятие нового для него ареала, с присущими этому ареалу социумом и социальными правилами. Тема же текста «Вой» подразумевает взаимодействие человека и времени. Однако в «Проклятии зверя» содержатся фразы, которые позволяют поместить тематику текстов в одну плоскость: «Когда я родился, земля уже была такую; такую же останется она, когда я умру. Ведь так коротка и бессильна моя

жизнь» и далее: «И наступит время, когда ни одного города не останется на земле. Быть может, не останется человека» [2]. Произнося эти реплики, главный герой находится под сильнейшим впечатлением от городской среды, свои духовные силы он пытается восстановить в лесу, в естественных, по мнению автора, буквально целебных для человека условиях. Именно природа является проводником между человеком и вечностью, по мнению Соколова-Микитова. Рассмотрим ещё одну фразу, касающуюся темы времени у Андреев: «И это была не только совершеннейшая красота, это была мысль, огромная, загадочная мысль, великая и светлая тайна, которую читаю я в небесах, когда тёмной ночью сквозь стекло телескопа бросаю мой взор в глубину Млечного Пути, в мириады сверкающих миров» [2]. Обнаруживается сразу два сходства с миниатюрой «Вой». Здесь главный герой размышляет так, глядя на маленькую девочку, ребёнка. Здесь, как и у Соколова-Микитова, недостижимость вечности и непостижимость природы связаны с образом молодости, по-видимому, как с периодом, когда их совместные творения наиболее совершенны. Другой интертекстуальный элемент, заключённый в этих предложениях, – образ звёзд. Звёзды у Соколова-Микитова показаны как природная константа, которая служит проводником между человеком и вечностью. Таким образом, подтверждается схожая тематика произведений и выявляется идентичность некоторых образов. Обращаясь к идеям в двух рассматриваемых текстах, можно отметить, что в повести «Проклятие зверя» герой напуган человеческой средой и человечеством: «Одно я знаю: оно охватило меня, и, как сон, овладело мною оно; и душу мою оно истерзало; и ещё более одинокой и дикой стала она; и там, где глаза мои видели «шоколад и какао», там нашла она новую, ещё более горькую тайну. Ибо тайной этой стал я сам: единый и множественный, растворённый и нерастворимый, человек и человечество» [2]. В миниатюре «Вой» герой в человечестве разочаровывается: «Теперь я человек – седой зверь, я победил зверя и обогнал птицу. Мои ноги уже не быстры, мои глаза тупы и обоняние ничтожно» [1, с. 70]. Соколов-Микитов подразумевает здесь негативное влияние технического прогресса на человечество. Это подтверждает сходство произведений.

Формальная организация текстов различна. Однако интересен анализ средств выразительности, применённых авторами. В обоих произведениях ярко выражен образ автора-повествователя. Для обоих текстов, несомненно, характерна антитеза. Так же, как и у Соколова-Микитова, в повести Андреева содержатся повторы, к примеру: «Я боюсь города, я люблю пустынное море и лес» в первом предложении и «Я боюсь горо-

да, его каменных стен и людей его...» в следующем абзаце [2]. В тексте «Проклятие зверя» так же, как и в более позднем произведении другого автора, есть включения, взятые из мифологии: «Посмотри: вот над морем идут облака. Это хоронят умершего героя. Ты видишь титанов в багряных плащах, шагающих так важно? Их волосы разметались, лица их суровы и грозны, и нет на них печали. Они хоронят умершего героя» [2]. Так спутница героя описывает закат среди облаков, однако читатель может распознать описанное как сцену из мифа. Кроме того, синтаксически и ритмически приведённая реплика перекликается с фольклорной традицией, которая выражена и в миниатюре у Соколова-Микитова. В повести Андреева распространены риторические восклицания, к примеру, «Город! Город! Город!» и риторические вопросы, например: «Почему же я стою и рассматриваю жадно?» Последние присутствуют и в миниатюре «Вой».

Сопоставим образы, созданные в этих произведениях. У Соколова-Микитова центральным образом является зверь, наделённый разумом, рассуждающий, анализирующий и трансформирующийся с течением времени. В тексте Андреева главный герой – человек, однако его образ имеет звериные черты: в городе он кажется чужаком, которому приходится привыкать к новой обстановке, он старается быть осторожным и внимательным, но, несмотря на это, многое продолжает его пугать. Примечательно то, как описывается реакция героя на встречу с другими людьми: «В лесу, или на берегу моря, людей всегда видишь издали, а здесь мы, незнакомые, так близки, что лица кажутся огромными, особенно носы. Странно подумать, что и у меня должно быть такое же огромное, носатое лицо» [2]. Обнаруживается то же, что мы встречаем и в миниатюре «Вой» – двойственный образ человека-зверя.

Подводя итоги, стоит отметить, что, несмотря на свой малый объём, произведение И. С. Соколова-Микитова явилось необычайно содержательным материалом для анализа. Удивительно, насколько интересным оно является, учитывая связи с мифологической и литературной традициями прошлого, содержащиеся в нём, и литературные реминисценции, которые оно вызывает у читателя в сравнении с произведением эпохи его создания.

### Список литературы

1. Соколов-Микитов И.С. Возвращение. М.: «Художественная литература», 2010. 840 с.
2. Андреев Л.Н. Проклятье зверя [Электронный ресурс] / Знаменитые люди Орловской губернии: Леонид Андреев. URL: <http://andreev.org.ru/biblio/Rasskazi/Proklatie1.html> (дата обращения: 05.05.2019).

«ЖИВОЙ МАЯКОВСКИЙ» В РУССКОМ РОКЕ

**О.К. Борисова**, студентка 3 курса, направление «Филология».

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

**Аннотация:** работа посвящена изучению рок-альбома как аналога лирического цикла. Объектом нашего исследования является сборник-посвящение Владимиру Маяковскому «Живой Маяковский». В работе анализируются заголовочный комплекс, композиция альбома, пространственно-временной континуум.

**Ключевые слова:** русский рок, поэзия, В. В. Маяковский, рок-альбом, циклизация, лирический цикл, трибьют.

В настоящее время некоторые музыканты используют тексты известных поэтов для своих песен. Стихи А. С. Пушкина мы можем обнаружить в творчестве группы «Монгол Шуудан», поэзию Сергея Есенина – у группы «Кукрыниксы», стихотворения Анны Ахматовой и Марины Цветаевой – в творчестве Светланы Сургановой и Земфиры и др. Исключением не стала и поэзия В. Маяковского, которому посвящен целый проект под названием «Живой Маяковский». Экспериментальный проект-трибьют был запущен в январе 2005 года. В основу проекта легла идея создания сборника музыкальных произведений на стихи В. Маяковского, созданных современными музыкантами – как известными, так и малоизвестными исполнителями. «Живое радио» и студия «Антроп» предложили музыкантам погрузиться в эпоху Маяковского, оживить своей музыкой его стихи, тем самым доказать, что настоящая поэзия живёт во все времена. В эксперименте приняли участие более 100 исполнителей. Первая часть вышла 14 апреля 2005 года к 75-летию со дня смерти поэта, вторая часть – 19 июля 2008 года в 115-й день рождения В. В. Маяковского.

Как цикл, сборник «Живой Маяковский», по классификации Ю. В. Доманского, относится к разделу «нетрадиционных способов циклизации». «Это тип «чужих» альбомов – когда автор пишет музыку к «чужим» стихам» [1, С. 232]. Следуя этой логике, «Живого Маяковского» можно обозначить как альбом, составленный из песен на стихи одного автора, исполняемых несколькими исполнителями.

Исходя из определения цикла как «группы произведений сознательно объединённых автором» [2, С. 492], одной из главных задач при

анализе какого-либо цикла является определение его автора, что также подразумевает детальный анализ заголовочного комплекса и композиции альбома.

Начнём с рассмотрения заголовочного комплекса. «Часто в рок-культуре альбом озаглавляется одной из композиций (эта композиция таким образом может считаться ключевой). Но есть и нередкие исключения – когда название альбома не соотносится с каким-либо конкретным треком, а являет собой нечто объединяющее» [3, С. 101]. И. В. Фоменко отмечает, что заглавие может относиться ко всем стихотворениям сразу и тем самым объединять их в единое целое. С этой точки зрения он выделяет две группы: «заглавия, воплощающие основной пафос цикла/книги, и заглавия, формулирующие тему или проблематику целостности» [4, С. 32]. Именно к этому типу относится заглавие «Живой Маяковский».

Чтобы более полно понять тему, отразившуюся в заглавие, рассмотрим структуру альбома. Напомним, что стихи, на которые создавались песни, исполнители выбирали сами.

Первая часть состоит из следующих песен:

1. «Блэк энд Уайт» – Евгений Гузеев (в основе – стихотворение В. Маяковского «Блек энд уайт» из цикла « Стихи об Америки», 1925 г.)

2. Отрывок из поэмы «Любить» – «Запрещенные Барабанщики» (в основе – «Взрослое» из поэмы «Люблю», 1922 г.)

3-5. «Маруся отравилась» – «Дочь Монро и Кеннеди» (в основе песни одноимённое стихотворение Владимира Владимировича, 1927 г.)

6. «Товарищ Иванов» – «Сестрички» (взято стихотворение «Товарищ Иванов», 1927 г.).

7. «Про это» – Ч.Ч. (композиция представляет собою компиляцию из отрывков из нескольких произведений: поэм «Про это», 1923 г. и «Облако в штанах», 1914 – 1915 гг. и стихотворений «Лиличка! Вместо письма», 1916 г. и «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», 1928 г.)

8. «Письмо Татьяне Яковлевой» – «Сансара» (в основе – «Письмо Татьяне Яковлевой», 1928 г.)

9. «Порт / Флейта-позвоночник» – «Дельта» (исполнитель взял за основу сразу два произведения В. Маяковского – стихотворение «Порт», 1912 г. и поэму «Флейта-позвоночник», 1915 г., что и отразилось в названии композиции).

10. «Кадет» – «Новая земля» (музыканты за основу песни берут «Сказку о красной шапочке» (1917 г.) Маяковского, однако в название песни выводят главного героя-кадета).

11. «Санплакат» – «Абвиотура» («Санплакат» – лозунги В. Маяковского, датируются 1929 г.)
12. «Военно-морская любовь» – «Разные Люди» (в песне используется без изменения текст одноимённого стихотворения 1915 года).
13. «Ночь» – «Лобо» (в основе текст стихотворение «Ночь» 1912 года).
14. «Несколько слов о моей жене» – «БОЛО BAND» (текст одноимённого стихотворения В. Маяковского 1913 года).
15. «Париж» – «Оптимальный Вариант» (в основе – цикл «Париж», 1925 г. Исполнитель объединяет строчки из разных стихотворений цикла в одно произведение).
16. «За женщиной» – «ОКСИ-РОКС» (в основе – стихотворение, датированное 1913 г. «За женщиной»).
17. «Уличное» – «Ворон Кутха» (процитировано стихотворение В. Маяковского «Уличное», 1913 г.)
18. «Кибальчиш» – «Мамульки Vend» (в основе лежит стихотворение «Возьмём винтовки новые», 1927 г., однако «новый» автор изменил название).
19. «Наш марш» – «Инки» (написано на стихотворение «Наш марш» 1917 года).
20. «Вам!» – «Последние Танки в Париже» (музыканты взяли в основу песни стихотворение «Вам!» 1915 года).
21. «Штык, браунинг, бомба» – «Облачный Край» (в основе песни – строчки поэмы «150 000 000», 1919 – 1920 гг.)
22. Отрывок из пьесы «Клоп» – «Катран» (название песни говорит само за себя, пьеса В. Маяковского написана в 1928 – 1929 гг.)
23. «Ночь» – «Ниже Нуля» (ещё одна песня, написанная на стихотворение «Ночь»).
24. «Мужик и баба» – «Женя Глюкк и группа прикрытия» (в песне используется без изменения текст стихотворение «Схема смеха» 1923 года написания, однако в название музыканты выводят героев – бабу и мужика).
25. «Крупная философия на мелких местах» – «Зерна» (в основе стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах» 1925 года, однако исполнители в названии заменили прилагательные антонимами).
26. «Кофта фата» – «Мата Харри» (в основе – одноимённое стихотворение 1914 года).
27. «Лиличка!» – «Фронт & Рейд» (в основе – лирическое стихотворение «Лиличка! Вместо письма», 1916 г.).

Желающих поучаствовать в проекте «Живой Маяковский» оказалось много, вследствие чего была создана вторая часть трибьюта, в которую вошли следующие песни:

1. «Нате» – Астахов (в основе – стихотворение 1913 года «Нате!»)
2. «Кoftа фата» – «Исток» (ещё одна песня (предыдущая вошла в первую часть проекта), в основе которой одноимённое стихотворение 1914 года)
3. «Партия» – «Ультиматум» (в основе «Разговор с товарищем Лениным», 1929 г. и поэма «Владимир Ильич Ленин», 1924 г.)
4. «Володя» – «ORANЖ» (в основе лежат тексты писем В. Маяковского матери и сёстрам)
5. «Земля» – «Алоэ» (в основе песни лежит стихотворение «От усталости», 1913 г.)
6. «Наш марш» – «Красная Стрела» (написано на стихотворение «Наш марш» 1917 г.)
7. «Скрипка» – «Археоптерикс» (в основе – «Скрипка и немножко нервно», 1914 г.)
8. «Кошки» – «Трест» (за основу взят отрывок «Старик с кошками» из трагедии (1916 – 1917 гг.) В. Маяковского, однако изменение претерпело не только название, но и сам текст).
9. «Послушайте!» – «Тихий Джа» (песня написана на стихотворение «Послушайте!» 1914 г.)
10. «Песня гадких буржуинов» – Арт-квартет «Эti» (в основе – «Халтурщик», 1928 г.)
11. «Порт» – «BADSOUND» (песня, в основе которой лежит стихотворение «Порт» 1912 года).
12. «Несколько слов о моей жене» – «Яды» (текст одноимённого стихотворения В. Маяковского 1913 года).
13. «Красавица» – «КолЛеГа» (М. Коловский, С. Летов, О. Гаркуша) (в основе стихотворение 1929 года «Красавицы»).
14. «Маяк» – «Сплин» (одна из самых известных в настоящее время песен, написанных на стихотворение «Лиличка!» 1916 года)
15. «Ночь» – Оркестр «Зачем» (в основе – текст стихотворения «Ночь» 1912 года).
16. «Великолепные нелепости» – «Скороспилсия» (в основу легло стихотворение 1915 года «Великолепные нелепости»).
17. «Парикмахер/Наш марш» – Владимир Рекшан (текст песни представляет собой компиляцию стихотворений В. Маяковского: «Наш марш» 1917 г., «Ничего не понимают» 1913., и «Ешь ананасы...» 1917 г.)



18. «Стихи о разнице вкусов» – «Сон Лемура» (в песне процитированы «Стихи о разницы вкусов» 1928 года написания).

19. «Флейта-позвоночник» – «Дерево» (исполнитель взял за основу поэму «Флейта-позвоночник», 1915 г.)

20. «Пустяк у Оки» – «34» (лирическая песня, записанная на стихотворение В. Маяковского «Пустяк у Оки», 1915 г.)

21. «А всё-таки» – «СкитЪ» (в песне использован текст стихотворения «А всё-таки!» 1914 г.)

22. «Несколько слов о моей маме» – Астахов (завершающая песня альбома, записанная на стихотворение «Несколько слов о моей маме» 1913 года).

Таким образом, музыканты смогли отразить в созданных песнях весь период творчества В. В. Маяковского (1912 – 1930), следовательно, заглавие несёт в себе основную идею создания проекта: настоящая поэзия живёт во все времена.

В вышесказанном мы уже затронули структуру альбомов. Рассмотрим же композицию альбома как лирического цикла подробнее. В цикле «последовательность особенно важна, потому что это главный и, в сущности, единственный способ композиционного строения цикла/книги» [4, С. 37]. Какова последовательность данного цикла? Можно было бы предположить, что составитель собрал воедино песни на стихи В. Маяковского в последовательности написания их поэтом, однако это не так: первую часть открывает песня на стихотворение «Блэк энд Уайт» 1925 года. Далее песни на стихи двух периодов чередуются, а завершает альбом – «Лиличка! Вместо письма» 1916 года. С какой же целью нарушается хронология? И почему именно этими произведениями начинается и заканчивается альбом?

В стихотворении «Блэк энд Уайт» поэт сатирически изображает жизнь Америки XX в. и противопоставляет капиталистический и социалистический режимы – т. е. оно отражает взгляды самого поэта. А стихотворение «Лиличка! Вместо письма» является последним криком отчаяния и прощанием с любимой, которое пропитано горечью поэта. Он говорит о том, что не выдержит расставания с любимой, страдает. Рассмотрев начальную и конечную композиции, можно сделать вывод, что альбом построен по формуле «общее – частное»: от общих взглядов поэта двигаемся к личной жизни его. В альбоме есть и другие песни на стихи любовной тематики В. Маяковского, однако логика построения от общего к частному не нарушается: в этих произведениях излагают общие взгляды поэта о любви.

Такая же логика построения прослеживается и во второй части проекта. Альбом начинается исполнитель «Астахов» песней на стихотворение 1913 года «Нате!», в котором противопоставляется поэт и толпа. Поэт объявляет себя глашатаем новых истин и сталкивается с отчуждением окружающих его людей. Мир в стихотворении бесчеловечен, жесток и духовно убог. Можно смело предполагать, что этот альбом посвящён дореволюционному периоду творчества В. Маяковского: большая часть песен написана на стихотворения именно этого периода, исключения составляют лишь композиции 3, 10 и 18. Кроме того, композиция этого альбома ещё и кольцевая. Завершающей является песня исполнителя «Астахов» на стихотворение «Несколько слов о моей маме» 1913 года (как и начальная песня альбома). Стихотворение о родном человеке.

На композицию альбомов можно посмотреть и с точки зрения тематики взятых за основу произведений. Однако выделить логику последовательности напрямую определить сложно. Здесь отразились основные темы творчества поэта: темы отрицания буржуазного образа жизни, любви и собственного одиночества (дореволюционный период) и революционная, гражданско-патриотическая и антимещанская темы (послереволюционный период). Песни на такие стихи чередуются, иногда произведения одной темы могут следовать друг за другом (например, №№ 5 и 6 в первой части сборника).

Как мы видим, авторы трибьюта и нарушают хронологию творчества поэта, и перемешивают тематику произведений В. Маяковского. Таким образом, составители альбома знакомят слушателя с творчеством поэта в целом, отражая основные темы его произведений, дают некую информацию о самом поэте, о его взглядах и личных переживаниях.

Следующий аспект рассмотрения альбома как лирического цикла – пространственно-временной континуум. Как же он реализуется в рамках данного цикла? В «Живом Маяковском» пространственно-временной континуум разнороден: действия происходят и днём, и ночью, и вечером, в комнате («Лиличка!»), переулке, в городе, на площади, упоминается и океан (из цикла «Стихи об Америке»), что свидетельствует о значительном расширении пространства. Такое разнообразие даёт достаточно полное представление о многогранности бытия, в особенности бытия той эпохи, того времени, в котором жил В. В. Маяковский.

Возвращаясь к определению цикла В. А. Сапоговым, следует определить автора всего альбома: чьей концепции подчинён состав, выбор материала для сборника, порядок следования композиций в альбоме. В данном случае проект «Живой Маяковский» был запущен командой «Живого радио». На просторах Интернета нами была обнаружена

афиша [5] следующего содержания: «Мы предлагаем вам совершить необычный творческий эксперимент: погрузиться в эпоху Маяковского, стать его соавторами, оживить своей музыкой его стихи. Сравнить наше мироощущение с мироощущением поэта, жившего и творившего несколькими поколениями раньше нас. Найти точки пересечения двух эпох, доказать, что настоящая поэзия остается жить во все времена». После этого текста в афише содержится информация об условиях участия, а затем указаны контактные лица. Отталкиваясь от идеи создания трибьюта, был проведён конкурсный отбор, по результатам которого были определены участники и записаны диски.

Таким образом, цель проекта была достигнута. Музыканты создали разножанровые композиции на стихи В. В. Маяковского: здесь присутствуют романс, регги, французский шансон, панк-рок, хардкор и др. Именно использование разных жанров сделало альбом «живым»: музыка усиливает текст, помогает передать смысл того или иного стихотворения, понять его в более доступной форме. Кроме того, обращение к такому поэту как В. Маяковский свидетельствует о том, что его творчество остаётся популярным и в наше время.

#### Список литературы

1. Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке// Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. 269 с.
2. Сапогов В.А. Цикл // Литературный энциклопедический словарь. М., 1982. 752 с.
3. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке// Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000. 230 с.
4. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984. 79 с.
5. «Маяковский живой»: Экспериментальный трибют-проект [электронный ресурс] / Аудио театр. Режим доступа: <http://ateatr.pro/txt/pr/mayak.htm> (дата обращения 13.04.2019).

### **ЮРОДСТВУЮЩИЕ ГЕРОИ В НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П. БАСИНСКОГО, А. ВАРЛАМОВА, С. ШАРГУНОВА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ**

*Е.Ю. Вихрова, аспирантка кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью.  
Научный руководитель: И.А. Казанцева – д. филол. н., проф.*

*Аннотация:* в статье проанализирована модель поведения юродивого, по-разному отразившаяся в произведениях неореалистов первой (П. Басинский, А. Варламов) и третьей волны (С. Шаргунов).

**Ключевые слова:** жанр, миф, неореализм, сказка, фольклор, художественная стратегия, юродская парадигма.

Тема частого заимствования литературой модели поведения юродивого как в персонажной, так и в авторской сфере, подробно изучена И.В. Мотеюнайте на материале писателей творчества XIX – XX веков. Исследовательница уделяет внимание увеличению числа научных работ о юродствующих героях в творчестве Ф.М. Достоевского, А.М. Ремизова, А.П. Платонова, В.В. Розанова, Д. Хармса, Н. Рубцова и прочих. Помимо того, она обращается к мифам, которые создали сами писатели о себе, позволяющим провести некие параллели с древнерусским юродивым. А также рассматривает особенности авторского стиля и мировоззрения.

В XXI веке неореалистическая художественная стратегия стала одной из ведущих. На наш взгляд, её содержательная и формальная специфика может быть детально изучена через призму юродской парадигмы.

Попытаемся проследить, как неореалисты разных волн воплощают в своих произведениях образы юродствующих героев. Центральным героем в биографической прозе П. Басинского становится крупный писатель Л.Н. Толстой. Описывая судьбу литературного гения, автор обращается к архивным материалам. Он выступает в роли исследователя, стороннего наблюдателя, чья задача – установить истину, но в то же время стремится к детективной увлекательности сюжета («Лев Толстой. Бегство из рая»). Роман А. Варламова «Лох» посвящен уже обыкновенному человеку Сане Тезкину, причем его герой не имеет реальных исторических прототипов. Позиция автора – всеведение: он знает мысли, сны, душевные движения и переживания героя, естественно, неизвестные окружению Сани. Совершенно иная линия прослеживается в книге «Свои» С. Шаргунова. Здесь главных действующих лиц – много. Автором подчеркивается, что каждый герой – один из тысячи, из миллиона себе подобных. Сам автор становится одним из героев книги.

Важной характеристикой юродивого является его готовность к страданию. По словам А.М. Панченко, юродивый «безмолвно и даже благодарно сносит побои толпы. Исполненное тягот, страданий и поношений юродство в древнерусских источниках уподобляется крестному пути Иисуса Христа» [4].

П. Басинский вписывает своего героя в ситуации, позволяющие показать осознанное стремление смертельно больного писателя к преодолению

нию непосильных трудностей: «Маковицкий предложил Л.Н. подостлать под него плед. Толстой отказался. „Он в эту поездку особенно неохотно принимал услуги, которыми раньше пользовался”» [1]. Помимо физических неудобств, писатель после «духовного переворота» вынужден терпеть насмешки со стороны окружающих. Так, в среде интеллигенции сложился анекдот про писателя: «Ваше сиятельство, плуг подан к парадному! Извольте пахать?» [Там же]. Младшая же сестра жены писателя советовала ей обвинить Толстого всумасшествии, ради сохранения собственности. Даже совершенно посторонние люди позволяли себе насмеяться над гением и осуждать его. Через подобные физические и душевные испытания проходит и Саня Тезкин. С детства из-за отсутствия «практического ума» он терпит презрение взрослых: «Чисто женское презрение хорошенькой математички относилось не к тому, что он дерзнул смотреть на нее иначе, чем положено ученику, но к его нелепой и бестолковой будущности» [2]. И. Ковалевский пишет о юродивых следующее: они «отрекались от своего ума в сфере его практического применения» [5, с. 34]. У Сани Тезкина, в отличие от сознательного религиозного подвига, с рождения отсутствует склонность к постижению земных материй. В армии его заставляют чистить туалет как самого негодного солдата. В холодном сибирском климате он заболевает туберкулезом и готовится к смерти, так как армейское начальство и не думает заботиться о своих подчиненных, да и сам герой не предпринимает никаких действий для борьбы за собственную жизнь. Окружение считает Саню «дураком» и «непутевым», часто осуждает за глаза. Издевательства и насмешки за непохожесть на других испытывает герой С. Шаргунова Винцент: «Как-то стояли на плацу и играли в телеграф: по ряду вполголоса от одного к другому передавали матерное словцо. На Винценте связь закоротило. Он не мог, не то что не хотел, а не мог повторить. Его после этого начали дразнить «святой», на спине рисовали мелом крест» («Мой батюшка») [6, с. 102]. Потеряв пропуск, чувствует себя лишенным человеческого достоинства депутат Дворцов – герой рассказа «Аусвайс». Терпит надругательства пьяного актера Валентин Петрович Катаев: «Завистник, циник и подлец... – напевал непрощенный гость. <...> мочился прямо на дверь» [Там же, с. 332]. С. Шаргунов пишет не только о незаслуженной агрессии или безразличии окружающих, но и о тирании собственной памяти, мучающей самого автора за несовершенный добрый поступок: «... в 89-м, я встретил в кулинарии свою учительницу труда. <...> Незадолго до этого на уроке труда она споткнулась о чей-то ранец и упала в проходе. Она неуклюже поднималась, усаживалась на стул, тяжело, сбивчиво ды-

шала, слепо выпучив яркие глаза, не видя обомлевшего класса. Когда она упала, у меня было желание подскочить и помочь ей. Но я сидел, застыв» («Террор памяти») [Там же, с. 10]. Память мучает героя и за проявление сомнительной доброты – в детстве убил по совету соседских ребяташек изувеченную кошкой ящерицу: «А сердце обливалось кровью. Зимой в Москве, боля, в температурном бреде я видел одно и то же: ящерица дергается, а я вонзаю спицу. Вонзаю, вонзаю и вонзаю. Я стонал, раз-метавшись, а кошка мурлыкала в ногах» («Укол в сердце») [Там же, с. 152]. Таким образом, С. Шаргунов необходимый для юродивых аспект страдания расширяет, добавляя помимо агрессии, идущей из внешнего мира, внутреннюю агрессию человека на самого себя, где своеобразным психологическим палачом становится память.

А.М. Панченко вслед за Е. Трубецким отмечает близость юродивого к сказочному дураку, подчеркивая сходство мышления того и другого типа: «Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. Если в экспозиции и в начальных эпизодах сказки его противостояние миру выглядит как конфликт глупости и здравого смысла, то с течением сюжета выясняется, что глупость эта притворная или мнимая, а здравый смысл сродни плоскости и подлости» [4].

П. Басинский, говоря о совершаемых Л.Н. Толстым «глупостях», открыто сопоставляет поведение писателя с моделью поведения юродивого: «Каждый год муж преподносил ей сюрпризы: то он шьет сапоги, то пишет письмо к царю, уговаривая отпустить цареубийц, то ежедневно посещает церковь, то на глазах детей есть котлеты в пост, то пашет, то пытается копать землю лопатой под пшеницу, увлекаясь какой-то невиданной агрономией. Толстой «чудесит». Он ведет себя как юродивый» [1]. Автор, подобно агиографу, разделяет жизнь гениального писателя на два этапа: «до» и «после» «духовного переворота», прослеживает путь своего героя, полный мытарств, к одному ему известной истине. Если П. Басинский описывает, как к концу жизни Л.Н. Толстой благодаря своим неожиданным поступкам из гения превращается в глазах общественности и родственников в сумасшедшего старика, то А. Варламов, напротив, изначально проведя параллель между Тезкиным и сказочным дураком, в соответствии с сюжетом фольклорной сказки, в конце романа раскрывает гениальный ум своего героя. Не оцененный на родине, Саня встречает дружескую поддержку-восхищение за границей: «Я предлагай вас лекции в мой гимназиум о Россия. Я хочу, чтоб мой студенты знать Россия и не бояться она. Вы мне понимаете, да?

< ...> Мне не нужно профессор или, как это у вас есть так смешная штука, я никогда не мог понимать? — а, вот — кандидат наука. Мне нужен вы, я очень, очень прошу вам, Александер» [2]; «Гимназисты и гимназистки были от него без ума, не сводили крупных арийских глаз, засыпали вопросами, прилежно выполняли все его задания» [Там же]. Для того чтобы раскрыть необыкновенный ум «героя-дурака», всегда необходим второй человек, преданный последователь среди враждебного, непонимающего или безразличного окружения. Этот последователь, зачастую посторонний человек, становится герою ближе, чем родные. У Л.Н. Толстого — это секретарь Чертков: «Чертков явился к Толстому, который в то время почти не имел друзей. Когда семья рассматривала его, с его новыми взглядами, как семейную угрозу. А Чертков кладет всего себя к стопам Толстого» [1]. У Тезкина — немец Фолькер: «И лежать бы Тезкину на Домодедовском или Митинском кладбище, запихнутому между ячейками других могил, как в гигантской камере хранения, куда сданы все тела умерших до Судного Дня, когда бы не прилетевший в Москву Фолькер. Предприимчивый немец все уладил» [2].

Мотив «скрытого ума» героя прослеживается и в рассказе С. Шаргунова «Замолк скворечник». В произведении пару «юродивый — конфидент» реализуют сын и отец. В глазах отца собственный ребенок (Ваня) представляется глупым, не знающим подлинно интересных вещей: «Когда мы останавливаемся, он сразу же утыкается в планшет, чтобы вернуться в любимый ад. Его занимают бои без правил, интернет-каналы, рэп-баттлы и прочая муть. Айпад не запретишь, когда весь мир — айпад. < ...>Мы слоняемся уже полчаса, за которые я стараюсь впихнуть в него какие-то познания, например, что «балчуг» значит топи и тут самое теплое место в Москве. ...Понятно, нет? — Угу, — не без иронии» [6, с. 146–147]. Интересна лексика этого отрывка. Автор с позиции отца озвучивает символы «оглупления» подрастающего поколения: «планшет», «айпад». Виртуальный мир ребенка С. Шаргунов определяет как «любимый ад». В этом оксюмороне соединяются две точки восприятия интернет-реальности — «любимый» сына и «ад» отца. Увлечения Вани автор характеризует одним оценочным словом с негативной коннотацией — «муть». С. Шаргунов, таким образом, вводит в сам текст понятие «двоемирия»: у отца — мир земной, реальный, интересный и хорошо изученный; у ребенка — мир виртуальной реальности, недоступный взрослому для понимания. Автор поднимает вечную проблему отцов и детей, но раскрывает её оригинально, проецируя на ребенка модель поведения юродивого.

А.М. Панченко, рассматривая «театр» юродивого, комментирует: «Никто не знает, когда и в каких конкретно формах разыграется юродственное действие» [4]. То есть, чтобы чему-то научить публику, вразумить её, юродивый вынужден шокировать собравшихся.

Шокировавший отца поступок сына ломает ложные представления родителя о своем ребенке. Ваня впервые открывается отцу с совершенно новой стороны, словно сбросив с себя обличье глупости: «Окрасившись этим соком, он мгновенно стал похож на маленького юродивого.

– Размахнулся тогда Кирибеевич и ударил впервой купца Калашникова...

– Что, Ваня?

– Двоечник, а еще поэт! В школе не учился!

– А дальше?

– И ударил его посереде груди – затрещала грудь молодецкая. – Он стоит под ореховым деревом, дирижируя айпадом, и читает Лермонтова наизусть» [6, с. 149-150]. Преображение ребенка в «юродивого» выражается внешне: герой испачкался ореховым соком, изумил отца внезапной неожиданной речью, сами его действия носят театральный характер («дирижирует айпадом») и направлены на одного-единственного зрителя, а слова заключают в себе агрессию раннего подросткового бунта («Двоечник, а еще поэт! В школе не учился!»). Выбранный ребенком отрывок для цитирования содержит в себе провокацию: с одной стороны, он отражает тему противоборства отца и сына, а с другой – служит «ловушкой», Ваня упрекает отца в незнании очевидного. Неслучайно С. Шаргунов определяет Ваню именно «юродивым» – автор таким образом говорит и о двух сторонах восприятия личности: о внешней, поведенческой стороне, видимой всем, и о неизведанной внутренней жизни. Соответствуя утверждению А.М. Панченко «юродивому приходится совмещать непримиримые крайности», Ваня сочетает в себе любовь к глупым развлечениям со знанием классической литературы.

Типичный жест юродивого – уход из семьи, разрыв родственных связей, оставление собственного крова и обречение себя на нищету иррациональные мучения: «...они покидали всё мирское, порывали всякую связь с родными» [3, с. 105]. «Удаленная от мирских треволений жизнь всегда уже сопровождается скудостью и нищетой» [Там же, с. 109-110]. П. Басинский пишет: «*Стать юродивым было сокровенной мечтой Толстого. Так не пытался ли он во время ухода испытать эту модель поведения в действии?*» [1]. Л.Н. Толстой 25 лет готовился к уходу из дома, но в итоге выбрал для побега самое трудное время: «Он



ушел в тот момент, когда физически совсем не был готов к этому. Когда на дворе стоял глухой конец октября. Когда ничего не было приготовлено и даже самые горячие сторонники ухода, вроде Саши, не представляли себе, что такое оказаться в «чистом поле» старику» [3, с. 109–110]. Как Л.Н. Толстой в тайне бежит от жены, так Тезкин отказывается от свидания с самым близким человеком – невестой, из-за чего теряет её практически навсегда: «(«...повернулся к дневальному спиной и буркнул: – Скажи ей, что я болен. Или на губе»)» [2].

Главные герои произведений П. Басинского и А. Варламованного скитаются. С. Шаргунов по-разному варьирует мотив странничества и разобщенности с родственниками. Алексей Петрович Соков, герой рассказа «Полоса» С. Шаргунова, также отделяется от родных, но не уезжая из дома, а напротив, намертво закрепившись на своем участке с заброшенной полосой. Однако он, подобно странникам, терпит лишения, фактически оставаясь без крова, так как все свои силы тратит не на хозяйство, а на ухаживание за взлетной полосой: «Дом разрушался, надо было менять крышу, ставить новое крыльцо, но Соков все отчаяннее отдавал себя делу – под открытым небом» [6, с. 291]. Необычный разговор отца с сыном-«юродивым» происходит во время обыкновенной родительской прогулки с ребенком по Москве. Цитирование Ваней Лермонтова является словесной кульминацией, обозначившей трещину во взаимопонимании двух близких людей. Тема детей и родителей отсылает к другому рассказу – «Мой батюшка», где С. Шаргунов описывает собственный подростковый бунт против родительского авторитета и упоминает протест своего отца против матери: «Как?! Ты до сих пор не читал статью своего отца? – спросила у меня его помощница, розовощекая тетя Оля. <...> Они ушли на кухню ужинать, где их ждала мама, я вошел в комнату. Шагнул к окну. На подоконнике лежали журналы («Огонек», «Родина», «Наше наследие») и тот номер «Литературки», пушистая вата, коробка со спичками. Я думал о том, что оскорблен. Машинально нашарил спичку, вытащил, чиркнул» [6, с. 112–113]. Странничество героев в этом рассказе имеет разные мотивации. С. Шаргунов по причине детской любознательности воплощает модель сказочного дурачка, реализуя формулу «поди туда – не знаю куда»: «Папа почти никогда меня не бил. Всего несколько раз за жизнь, слегка и по пустякам. Даже когда шестилетним я в лесу ушел от него просто так, куда глаза глядят, и проблуждал с утра до вечера. <...> Я-то пошел бродить не из обиды – из страсти к приключениям» [Там же, с. 112]. Маленького отца Шаргунова из родительского дома гонит именно

обида: «Прошел километров тридцать, прежде чем его вернули на грузовике» [Там же]. Если автор в рассказе «Замолк скворечник» называет Ваню «юродивым» за своеобразный протест сына против всезнающего отца, то это же определение можно применить в подобных случаях и к Шаргунову-ребенку, и к его отцу. Дети, подобно юродивым («Зрелище юродства как бы обновляет «вечные истины», оживляет страсть» [4]), своим поведением обновляют забытые взрослыми истины, напоминают родителям о времени, когда они сами были детьми.

Своеобразно странничество героя рассказа «Правда и ложка». Автор-герой в своих фантазиях при помощи волшебного предмета (вымышленной родовой ложки) путешествует вглубь времени по древу своей родословной. С. Шаргунов, перенося элемент юродского странствования из мира физического в сферу психологии, открывает новый вид странствования – по просторам личной памяти и за её пределами. В самом названии рассказа есть попытка провокации: реальные факты освещаются через нереальный, сказочный образ чудо-ложки. И в тексте произведения переплетаются нереальные сказочные образы с вполне конкретными бытовыми воспоминаниями: «Словно бы дракон налетел идохнул... Первобытный ужас, как будто за этой дырой не квартира, а пещера. <...> Лестница жизни. На ней курил и целовался. В этом доме я жил двадцать лет» [6, с. 13].

В статье мы рассмотрели несколько граней, составляющих модель поведения юродивого, и проанализировали их воплощение в художественной системе неореализма ранней и поздней волны. Авторы, обращаясь к парадигме юродивого, рассматривая через эту призму своих героев, используют для воплощения собственных идей разные жанры. Если П. Басинский реализует образ юродивого героя в жанре биографического исследования, акцентирует внимание на разделении жизни писателя «до» и «после» «духовного переворота», то А. Варламов выбирает жанр романа, сопоставляя главного героя со сказочным персонажем. С. Шаргунов (представитель третьей волны) пишет уже серию рассказов с множеством действующих лиц. Его герои в определенный момент жизни «юродствуют». Автор переосмысляет многие категории, составляющие поведение юродивого, и находит новые возможности их реализации. Он открывает «юродство» в человеческой психологии, переносит это явление во внутренний мир (где агрессором может выступать собственная память), в семейные взаимоотношения, которым также необходимо постоянное обновление человеческих истин. В отличие от представителей первой волны, подчеркивающих странность своих героев, нежелание или неспособность жить в согласии с установленными социумом при-

оритетами и правилами, их исключительность, единичность, С. Шаргунов совершает переворот, разглядев черты поведения юродивого в самых обыкновенных людях. Таким образом, автор еще более секуляризирует термин, внедряя его в область семейной жизни.

#### Список литературы

1. Басинский П. Лев Толстой: Бегство из рая. [Электронный ресурс] // e-libra. URL: <http://e-libra.su/read/228509-lev-tolstoy-begstvo-iz-рая.html> (дата обращения: 17.02.2019).
2. Варламов А. Лох. [Электронный ресурс] // LIBKIN. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/183326-1-aleksey-varlamov-loh.html#book> (дата обращения: 19.02.2019).
3. Иеромонах Алексей (Кузнецов). Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. Репринт. изд. 1913 г. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2000. 416 с.
4. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. [Электронный ресурс] // litmir. URL: Режим доступа [https://www.litmir.me/br/?b=199194&p=16#section\\_8](https://www.litmir.me/br/?b=199194&p=16#section_8) (дата обращения: 14.02.2019).
5. Мотеюнайте И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Дисс. ... д.-ра филол. наук: 10.01.01. Великий Новгород, 2006. 330 с.
6. Шаргунов С. Свои. М.: АСТ, 2018. 345 с.

### ДИАЛОГ С БОГОМ В ЛИРИКЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

*Д.А. Гатаева, студентка 4 курса, направление  
«Отечественная филология»*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – канд.  
филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** В данной статье ставится вопрос о проблеме диалога в лирике, а также о том, с помощью каких приемов становится возможным построение коммуникации в лирическом произведении. Также рассматриваются особенности поэтики В.В. Маяковского, в связи с которыми далее будут выявлены признаки диалога с богом в некоторых лирических текстах автора.

**Ключевые слова:** лирика, Бог, диалог, коммуникация, лирический герой, субъект, новаторство.

В отличие от эпоса и драмы, на действительность лирического произведения читатель всегда смотрит через призму лирического героя. Действительностью же в данном случае является, как правило, некий объект – то, на что направлено внимание лирического героя. В таком случае, наличие второго субъекта ограничивается возможностью лирики отображать коммуникацию двух субъектов как столкновение двух «действительностей». С.Н. Бройтман выделял в лирике несколько субъектных форм, но подчеркивал, что они являются разными формами выражения единого авторского сознания [1; 10–35]. Таким образом, с помощью семантико-стилистических приемов в лирике действительно может создаваться коммуникация, но такую коммуникацию следует понимать как одну органичную систему, с помощью которой выражается отношение *авторского* сознания к «другому».

И если диалог в виде вопросно-ответной реплики в лирике и не осуществляется, то, по крайней мере, становится возможным из-за наличия лирического адресата. Некоторые формы выражения коммуникации позволяют нам «видеть» лирического адресата и вполне могут семантически и синтаксически организовывать диалог в лирике, на что указывает И.В. Романова: «Слова-обращения, объектные «ты» и «вы» могут называть людей – как живых (включая предполагаемого читателя), так и умерших, мифологических и литературных персонажей, Бога...подразумеваемая либо непосредственный контакт адресанта и адресата, либо дистантную коммуникацию (в случае, если адресат заведомо не может непосредственно воспринять обращенную к нему речь)» [2; 35].

Таким образом, под диалогом мы будем подразумевать не вопросно-ответные конструкции, а коммуникативную модель высказывания, у которого есть адресат. «Диалог с богом» в лирическом тексте – это коммуникативный акт, формально (синтаксически и лексически) направленный на чужое сознание, а по сути – на свое собственное.

Неслучайно для такого «самообращения» выбран именно бог, ведь это именно тот «субъект», который не способен выразиться в прямой речи, не способен отобразить собственное сознание как свое «я», но при этом он является более конкретным, самостоятельным адресатом, в отличие от, например, природы, жизни или смерти.

Эта тенденция особенно заметна в лирике М.Ю. Лермонтова (об этом мы делали доклад в прошлом году), однако проследиваться будет и В.В. Маяковского, но уже в принципиально иной, новой форме.

В творчестве В.В. Маяковского обнаруживается 25 лирических произведений, включая поэмы, в которых наличествует лексема «бог», в 5

из которых выстраиваются определенные коммуникативные связи лирического героя с богом как адресатом.

В критической литературе и литературоведении создается мнение о Маяковском как о новаторе во всех сферах языка. На основе этого можно сделать предположение, что в тех лирических произведениях Маяковского, в которых мы сможем наблюдать установление коммуникативных связей лирического героя с богом, обнаружатся иные, нежели у Лермонтова, закономерности: установка на прямой контакт и обращения, требующие отклика.

М.Л. Гаспаров выделяет следующие установки: ««Ораторско-диалогическая композиция» и «Фамильярный стиль» как два главные начала языка Маяковского – публичность и разговорность. К этому добавляется (из предыдущего раздела о слове в идиомах и метафорах) третье, невыделенное: материализация образов» [3; 363].

В первую очередь, это осуществляется с помощью определенных слов-обращений. Говоря о фигурах обращения в поэзии Маяковского, Гаспаров подмечает противопоставление «я» по отношению к враждебному «вы», а иногда, подмечает исследователь, это «вы» максимально конкретизируется, в том числе и в образе бога [3; 393].

Подобное противопоставление и новаторская тенденция выражения крайней враждебности по отношению к богу как лирическому адресату наиболее ярко выражается в поэме В.В. Маяковского «Облако в штанах».

Постепенное нарастание напряженности, связанное с четким обозначением позиции лирического героя как «я», переходит в «раздвоение» этой позиции на две противопоставленные части: «И чувствую – / «я» / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо.» [3; 179]. Появляется т. н. «небье лицо», которое «кривилось суровой гримасой» [3; 188].

Еще до лексического обозначения «бога» как субъекта возникают резкие по своей направленности, негативные настроения («глазами в сердце вьелась богоматерь»). Лирический герой постоянно апеллирует к небу, ставит себя не просто на один уровень с «вышними силами» (как наблюдается в лирике Лермонтова), но намного выше: «целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает/ моей души незабудки.» [3; 190].

Наконец, в произведении возникает сам образ бога, к которому лирический герой сразу же обращается с прямой репликой: «и скажу ему на ухо: / – Послушайте, господин бог! / Как вам не скушно / в облачный кисель / ежедневно обмакивать раздобрившие глаза?» [3; 194]. По сути,

Маяковский идет по пути, подсказанном в лермонтовской «Благодарности»: пути отказа от бога как авторитета при наличии необходимости высказать несогласие в лицо собеседнику.

Стоит отметить, что новаторство построения коммуникации с богом в лирическом произведении здесь происходит не только за счет прямой реплики, но и прямой претензии, выраженной по отношению к адресату. Это уже не преемственность традиции Лермонтова, где подобные явления были замаскированы за временными отсылками к прошлому и речевыми оборотами, а новое, ранее не употреблявшееся в подобной речевой конструкции заявление о лирическом «я», бросающем уже не романтический вызов «высшим силам», а грубый, просторечный вопрос: «Хочешь? / Не хочешь? / Мотаешь головою, кудластый? / Супишь седую бровь?» [3; 195].

Апогеем диалогических отношений лирического «я» с богом в рассматриваемой поэме становятся следующие строки: «Я думал – ты все- сильный божище, / а ты недоучка, крохотный божок», и далее, «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски!» [3; 196].

Здесь мы наблюдаем крайне необычный способ построения коммуникативной связи, который так явственно проявляется на лексическом и синтаксическом уровнях. Словообразование (божище, божок), и сама грамматика обращения (ты, тебя) в совокупности с радикальной позицией лирического героя дает новую, не использовавшуюся ранее коммуникативную картину. Это уже не та лермонтовская романтическая концепция, в которой лирический герой рефлексивирует с помощью обращения к адресату, стараясь познать мироздание и самое себя. Это радикальное, грубое отторжение т.н. «Другого», замещение его позиции своей, единственно правильной. Таким образом, ораторско-диалогическая композиция лирики поэта создает яркие, четко вычерченные отношения между героем и адресатом. О создающихся отношениях говорит и Гаспаров: «В «Облаке» почти все эти выражения противопоставляют «я» и враждебное «вы»» [4; 393]. «Поэма отчаянного бунта» – вражда против всего и всех, против мира и бога. Само собой, ответные «реплики» адресата становятся не только невозможными, – для них просто не остается места в заявленных позициях.

Интересно, что в другой поэме В.В. Маяковского, «Флейта-позвончик», датируемой приблизительно 1915 годом, т.е., написанной в тот же период, что и «Облако в штанах», лирический герой автора как бы признается в отстаивании такой радикальной позиции, вместе с тем принимая на себя роль пострадавшего: «Вот я богохулил. / Орал, что бога нет», и далее, «Бог доволен. / Под небом в круче / измученный

человек одичал и вымер. / Бог потирает ладони ручек. / Думает бог: / погоди, Владимир!» [3; 200]

Герой в данной поэме отыгрывает роль не площадного митингового оратора, а пострадавшего от вражды лирического «я» и «бога», признавая за собой поражение: «Слушай, / всевышний инквизитор! / Рот зажму. / Крик ни один им / не выпущу из искусанных губ я», и далее, «Хочешь, четвертуй. / Я сам тебе, праведный, руки вымою.» [3; 201]

В стихотворении «Надо бороться» мы наблюдаем строки, которые оказываются определяющими для всей лирической традиции Маяковского: «Бога / нельзя / обходить молчанием – / с богом пронырливым / надо / бороться!» [5; 71].

Итак, возвращаясь к теме коммуникативной природы лирики, а также к тому, с помощью каких лексических и синтаксических приемов выстраиваются отношения лирического героя с богом, следует отметить, что в поэзии В.В. Маяковского отсутствует привычная для поэтов-романтиков рефлексия персонажа с помощью выведения фигуры бога. Его новаторство заключается не только в создании целостной ораторско-диалогической композиции, но и в нестандартном словоизменении, словообразовании, фигурах обращения и т.д.

Его герою необходимо крайне враждебное противопоставление «я» и «ты», где «ты» зачастую оказывается богом. Подобный выбор адресата для своего лирического героя и нестандартно выстроенные отношения с ним не только подчеркивают ранее обоснованное новаторство языка Маяковского, но и повышают «громкость», скандальность, бунт лирических произведений, на что поэт и делает акцент. Диалог с богом у Маяковского – и декларация, и сомнение, и самописание, и самоирония, и бунт против существующей действительности.

#### Список литературы

1. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
2. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Ид-во СмолГУ, 2007. 328 с.
3. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. М.: Гослитиздат, Т. 1. 1955. 472 с.
4. Гаспаров М.Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 363–395.
5. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Гослитиздат, Т. 10. 1958. 406 с.

---

**ОБРАЗЫ ДЕТЕЙ В РОМАНЕ МАРИАМ ПЕТРОСЯН  
«ДОМ, В КОТОРОМ...»: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

*А.С. Гиптенко, студентка 4 курса, специальность «Литературное творчество».*

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

**Аннотация:** в статье прослеживается становление образа ребенка в мировой литературе, рассматривается раскрытие темы детства и особенности художественного воссоздания образов детей в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...», изучается новаторство автора.

**Ключевые слова:** Мариам Петросян, «Дом, в котором...», образ ребенка, интертекстуальность, художественный образ, эстетический идеал, культурные ценности, вымысел, типизация.

Проблематика детства занимает особое место в мировой литературе – это одна из вечных, животрепещущих тем, волнующих человека. Она представляется ему загадкой подобно таким таинствам природы, как рождение, жизнь и смерть. Данный лейтмотив является интернациональным. Вместе с тем изображение темы детства зависит от исторической эпохи, её тенденций, мировосприятия и менталитета. Образ ребёнка эволюционирует и развивается вместе с жанрами литературы, в разные временные разрезы он предстаёт в новом облике, раскрывается с другой стороны, обусловленной личным видением писателя и веяньем времени. Однако определить эпоху, в которой мотив детства становится ведущим, достаточно сложно.

Литературоведы считают, что начало нового этапа, заинтересованного отношения к детству, связано со второй половиной XVIII – началом XIX века. Эпоха Просвещения воспринимает детство как период воспитательный, начальный, необходимый для формирования полноценного человека, а потому преобладают «романы воспитания», которые должны помочь преодолеть неустойчивый мир детства [1]. Романтизм рассматривает ребёнка как цельное и невинное существо, живущие в своём собственном мире, который противопоставляется бесчестному и жестокому миру взрослых. Романтики создают поэтический образ ребёнка – «дитя-радости», которое свободно в своих суждениях, счастливо и наиболее близко к пониманию миру прекрасного [2]. С. Кольридж



подчеркивает, что ребенок может многому научить взрослого. Однако неизбежное взросление, социализация в мире взрослых загоняет «птицу, рожденную для радости» в клетку жизни. В романтизме идеализация детства и образа ребёнка принимает обобщённый символический характер, несколько отвлечённый от реального представления человеческой природы. Этот этап в жизни человека противопоставляется миру взрослых и указывает на его недостатки и несовершенство.

Подготовленный поэзией романтизма, в 1830–1840-х гг. образ детства занимает в литературе центральное место. Ребёнок становится точкой сосредоточения всех сфер социальной и культурной жизни [3]. Романтизм постепенно уступает реализму, изменяя представление темы детства. Образ невинного, безгрешного ребенка все дальше уходит в прошлое. Наиболее ярко это изменение проявляется в произведениях Ф.М. Достоевского, построенных на двойственной природе ребенка. С одной стороны, это детская невинность, имеющая божественное начало, с другой – жестокость во всех своих проявлениях [4]. В XX веке у некоторых западных писателей такая позиция М. Ф. Достоевского по отношению к ребенку заостряется в сторону антиморальности детства. Например, У. Голдинг в произведении «Повелитель мух» высказывает мысль, что ребенок легко перестает вести себя так, как его учили взрослые, и превращается в дикое, разнузданное существо [5]. Ребенок не изначально высший человек, каким его себе представляли литераторы романтизма, а некая чужеродная и даже враждебная человечеству сущность, вскрывающая его пороки. С одной стороны, он полностью зависит от взрослого, является беззащитным, с другой – по внутреннему складу он для взрослых непроницаем. Ребенок говорит на своем языке, играет в свои игры, все это остается загадкой для взрослого.

В XIX веке появляются образы несчастных, обездоленных детей, лишённых внешней опоры, подвергшейся тирании и деспотизму окружающего мира, однако не теряющих свою невинную сущность. Проблема жестокого детства находит себя в отношении взрослых к своим детям [6]. Отсюда вытекают вопросы неприятия детьми семейного родства, отказа от традиций предков и непринятия братства всемирного, заповедей основополагающих, на которых зиждется человеческое начало. Мариам Петросян продолжает традицию своих предшественников, развивая и дополняя её [7]. Образы детей в произведении многогранны и неоднозначны. Герои Петросян изначально являются «неполноценными», они обделены природой либо физически, либо психологически. Как правило, их семьи являются отражением жестокого мира, который

отказался от них. То, что является необычным во внешнем мире, является совершенно нормальным явлением в их собственном мире. Осознавая свою исключительность, дети не воспринимают её как утрату или неполноценность, напротив, они создают свою реальность, уподобляясь демиургам. Детская вселенная – малый прототип мира внешнего, который не доступен пониманию взрослых. Однако для его маленьких жителей Дом – древнее существо, которое живёт и дышит вместе с ними. Входя в дом, герои отрекаются от своего имени, принимая новое от своего крёстного, отказываясь от прошлого и принимая себя таким, какими являются изначально.

Сюжетная линия романа протекает в нескольких временных проекциях, что позволяет наблюдать эволюцию героев, их взросление, осмысление себя во внутреннем мире, который несмотря ни на что является лишь подражанием оригиналу. Как всем детям свойственно искренне верить в свою фантазию, играя в неё, так и герои Петросьян порой заигрываются и ведут себя жестоко по отношению друг к другу, устанавливая свои порядки и правила. Между тем, сказочные, мистические элементы и есть основа детского мышления – неприятие взрослого мира, желание как можно дольше жить без забот, оставаться маленьким и счастливым. Вера героев в то, что они навсегда останутся детьми, позволяет им ходить по бесконечному кругу, отрекаясь от остального мира, сохраняя свои тайны, знания и мечты. Дети делают сознательный выбор, они сами решают, что для них важнее всего. Между тем, поддержка, любовь и дружба останутся с ними навсегда.

Образ ребенка – это не просто этап углубления художественного познания детства, но и отражение чаяний и разочарований взрослых. Многомерность и разнообразие детских образов в литературе отражают не только прогресс художественного познания и различия индивидуальностей авторов, но и эволюцию общественную, смену идеалов и целых эпох [8].

### Список литературы:

1. Владовская, И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Киев: Вища шк., 1983. 180 с.
2. Блейк У. Песни невинности и опыта. М.: Азбука, 2009. 272 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 404 с.
4. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 4. М.: Правда, 1982. 783 с.
5. Голдинг У. Повелитель мух. – М.: АСТ, 2012. 352 с.
6. Диккенс Ч. Торговый дом «Домби и сын». Торговля оптом, в розницу и на экспорт // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. Т.13. М.: ГИХЛ, 1959. 534 с.

7. Петросян М. Дом, в котором... М.: Гяэтри, Livebook, 2009. 960 с.
8. Божович Л.И. Личность и её формирование в детском возрасте. М.: Просвещение, 1968. 398 с.

## РОМАН Е. ЗАМЯТИНА «МЫ» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

*А.А. Григорьева, студентка 3курса, направление «Издательское дело».*

*Научный руководитель: И.Л. Ефремова. – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в данной статье планируется обсудить иллюстрации к роману Е. Замятина «Мы» в контексте истории: какие иллюстрации помещались в издания в первые годы печати романа, и какие – сейчас. И так ли они нужны художественному произведению?

**Ключевые слова:** Е. Замятин, иллюстрации, история, антиутопия, Тынянов, конструктивизм, кубизм.

«Мы» – скандальный роман Евгения Замятина, написанный в 1920 г. Критики увидели в нем карикатуру на социалистическое государство, и роман печатать отказывались. Первое издание вышло на английском языке в Нью-Йорке в 1924 г. [1]

Замятин своим романом открывает ряд антиутопий: после него и под его влиянием будут писать Джордж Оруэлл, Олдос Хаксли, Рэй Бредбери. Их произведения были злободневны в эпоху перестройки мира, но отдельные их элементы можно видеть и в нашей современной жизни (например, видеорекамеры в общественных местах, цензура, запреты государства). Поэтому я вижу этот роман актуальным и считаю нужным его обсуждать и изучать.

Рассмотрим, как знаменитая антиутопия печаталась за границей. На Рис.1 изображена обложка, скорее всего, первого издания романа. К сожалению, точной информации по поводу года печати найти не удалось, но одно ясно точно: изображение подобрано удачно. Винты, болты и гайки вызывают ассоциацию с концепцией произведения – техническим, механическим миром, а также с сюжетобразующим мотивом – постройкой Интеграла.

На Рис. 2 представлена обложка издания на английском. На мой взгляд, она не так удачна, как первая, так как не отвечает тематике романа.

На Рис. 3 представлено Нью-Йоркское издание 1987 г., художник Гарольд Сайгель. Обложка вызывает ассоциации скорее с фантастическим романом и мотивом инопланетного вторжения, нежели с антиутопией Евгения Замятина.

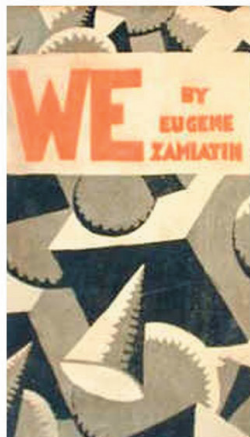


Рис.1



Рис.2

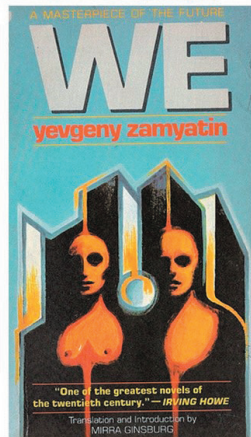


Рис.3

На Рис. 4 на обложку помещена картина Любови Поповой (1889 – 1924) – российского и советского живописца, конструктивиста и авангардиста [2]. На картине видно раздробленную обезличенную человеческую фигуру. При этом стиль изображения явно напоминает кубизм, заметно влияние Малевича, Пикассо и других художников этого направления.

Британское издательство *Penguin* также заметило сходство между концепцией романа и кубизмом – и поместило на обложку «Супрематическую композицию» Малевича. Издание вышло в 1972 г. (Рис.5).

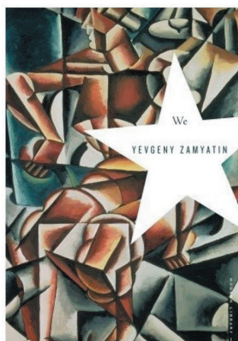


Рис.4



Рис.5

В случае с Евгением Замятиным кубизм очень удачно вписывается в мир литературного произведения. Если вспомнить геометрию в романе, то она отличается множеством резких, острых металлических углов и деталей. Это как раз и составляет основную идею данного направления живописи.

В Советском Союзе роман впервые напечатался в 1988 г. Так, издание Ростова-на-Дону было одним из первых (1988 г.) (Рис. 6). Рядом помещена обложка издательства «Молодая гвардия», 1990–91 гг., серия «Возвращение» (художник – Вадим Георгиевич Конопкин) (Рис. 7). Оба издания видятся мне удачными.



Рис. 6



Рис. 7

Внутри книг, как зарубежных, так и советских, иллюстраций не было. И тут невольно возникает вопрос: а нужны ли иллюстрации произведению художественной литературы? И если нужны, то какие именно? Этим вопросом задавался и известный литературовед Юрий Тынянов. В 1922 г. он издал статью, в которой выступал явно против иллюстрирования: «Иллюстрированная книга – плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже.» Объяснял он такую позицию в основном следующим образом. Иллюстрация и художественное произведение – это два разных вида искусства, и средства выражения у них разные. Поэтому очень сложно сохранить в неизменном виде образ, созданный средствами языка, перенося его в плоскость живописи. А если не изображение вызывает у читателя книги никаких ассоциаций, то это уже не иллюстрация, а самостоятельный рисунок [3].

Замятина иллюстрировать сложно. Этот угловатый стеклянный мир, в котором зарождается отдельно взятая личность, можно скорее почувствовать, чем изобразить.

Однако многие художники решали эту задачу и притом довольно успешно. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим современные издания романа «Мы».

Перед нами иллюстрации из книги издательства «Вита-Нова» (2017) [4]. Их автор – Валерий Мишин – популярный петербургский художник, ныне живущий.



Рис.8

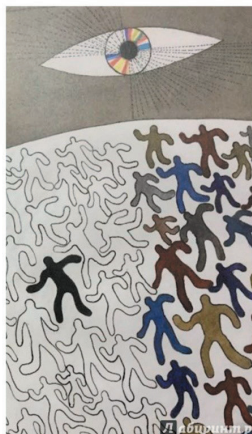


Рис.9



Рис.10

Он тонко подмечает детали произведения. Иллюстрации основываются на личных ассоциациях художника, во многом обоснованных. Так, например, он замечает аналогию между любовной линией главных героев Д-503 и I-330 и историей грехопадения Адама и Евы (Рис.8).

Он изображает два враждующих мира – старый и новый, которому главный герой становится чужим (Рис. 9). Однако некоторые иллюстрации будто связаны с личными мотивами художника. В тексте на соседней странице ничего не сказано о старении, быстротечности жизни, которые изображает Валерий Мишин (Рис. 10).

В целом художник прочувствовал текст, но стилистика кажется неподходящей для этого романа. Четко прорисованные лица героев, акцент на чувствах не совсем уместны, если мы говорим об антиутопии. В этом случае было бы лучше изображать внутреннюю борьбу, напряженные лица, холодность нового мира. При этом в книге 51 иллюстрация, что отражает стремление издателей сделать из нее красивый подарок в ущерб концепции литературного произведения.

Для сравнения познакомимся еще с одним изданием романа «Мы». Открываем сборник с романами «Мы» и «Бич Божий» издательства

«Речь» (2018) и видим иллюстрации Анатолия Повидлова, нашего современника [5].



Он изображает мрачный, обезличенный новый мир. Его манера – это именно то, что нужно роману Замятина – беспорядочные штрихи и намеки. В иллюстрации Повидлова можно долго глядеться, изучая их и погружаясь в мир, созданный писателем. Художник сумел передать настроение антиутопии и в то же время оставил загадки и недосказанности.

Подводя итоги, можно сказать, что иллюстрации для обложек романа «Мы» подбираются в основном удачно и оригинально. А что касается иллюстраций внутри, то художнику надо полностью погрузиться в атмосферу произведения, чтобы понять, как ему запечатлеть тот или иной эпизод или образ. Только в случае совпадения по настроению текста и иллюстрации получается целостное произведение книжного искусства.

#### Список литературы

1. Первая публикация в СССР антиутопии Евгения Замятина «Мы»// Блог ed-glezin [Электронный ресурс] // Lifejournal. URL: <https://ed-glezin.livejournal.com/1038906.html> (дата обращения: 29.04.2019).
2. Любовь Сергеевна Попова [Электронный ресурс] // Русский авангард. Художники-авангардисты. URL: <http://www.avangardism.ru/porova.html> (дата обращения: 30.04.2019).
3. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации [Электронный ресурс] // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/t/tynjanow\\_j\\_n/text\\_1923\\_illustratzii.shtml](http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_1923_illustratzii.shtml) (дата обращения 29.04.2019).
4. Замятин, Е.И. Мы: роман. СПб.: Вита-Нова, 2017. 456 с.: илл.
5. Замятин Е.И. Мы. Бич Божий: сборник. СПб.: Речь, 2018. 384 с.

---

**ОБРАЗ ТВЕРСКОГО БОТАНИЧЕСКОГО САДА В РОМАНЕ  
В. КРЮКОВА «ТВОРЦЫ И ПРОРОКИ»**

*Т.А. Громова, аспирантка кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

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

**Аннотация:** в статье рассматривается образ Тверского ботанического сада, отраженный в романе В. Крюкова «Творцы и пророки». Подробно рассматриваются художественный и краеведческий аспекты этого образа.

**Ключевые слова:** В.И. Крюков, производственный роман, краеведение, Тверской ботанический сад.

Советский писатель Виктор Иванович Крюков родился в Тверской области. Свое сознательное детство он провел в Затверечье. Его дом находился недалеко от берега Тверцы, напротив Ботанического сада, и сад этот, запавший в душу автора еще в школьные годы, нашел свое отражение в романе «Творцы и пророки».

«Творцы и пророки» – одна из самых успешных книг автора. Она была издана в 1961 и имела два переиздания в 1963 и в 1987. Книга относится к жанру производственного романа и основана на реальном конфликте сотрудников Тверского экскаваторного завода, свидетелем которого был писатель, работая корреспондентом в журнале «Огонек». Однако, данный конфликт – это только одна сторона романа. Сильна в нем и тема семьи. Именно ее – семью главных героев книги – автор поселил в Тверском ботаническом саду.

Тверской ботанический сад – уникальный памятник историко-культурного и природного наследия, самый северный ботанический сад с экспозицией степных растений, единственный в своем роде во всем Верхневолжье. Земля, на которой находится сад, изначально принадлежала Отроч монастырю. Там был расположен Заволжский посад Твери. Частный сад был заложен в 1879 году купцом первой гильдии Ильей Ивановичем Бобровым, и часть деревьев, посаженных в то время, сохранилась до сих пор. С 1898 года садом владел преподаватель естествознания Тверского реального училища и женской школы Максимовича Леонид Антонович Колаковский. На территории сада он собрал большую



коллекцию растений, формируя экспозицию по географическому принципу. Колаковский часто проводил в саду практические занятия со своими учениками. По завещанию Колаковского сад передали городскому отделу народного образования, и вплоть до 1938 года он функционировал как детский парк. В 1938 году сад был передан Калининскому педагогическому институту под руководство тверским биологам А.А. Лебедеву и М.Л. Невскому. К сожалению, война нарушила планы ботаников, заложивших новые посадки и начавших работы по благоустройству территории. Во время оккупации города сад сильно пострадал от бомбардировок и авианалетов, однако, сразу после войны начались восстановительные работы. Начиная с 1949 года в саду заложили новые экспозиции, пополнили коллекции растений, построили оранжерею и здание для сотрудников. В задачи сада вошли популяризация ботаники, практическая работа со студентами, эксперименты по акклиматизации растений. В 1973 году сад перешел городскому «Тресту зелёного строительства», был заброшен и функционировал, как обычный сквер и сохранился только благодаря заботе энтузиастов. В 1989 году сад вновь перешел к университету и был возрожден. В 1996 году его открыли для посещения. 1 сентября 2009 года, в год своего 130-летия, сад получил статус – «Научно-образовательный центр „Ботанический сад“» [2].

Сад, как образ, имеет в романе два аспекта: краеведческий и художественный. Краеведческий аспект особенно интересен. Виктор Крюков смотрел на сад из-за Тверцы – с противоположного берега. Возможно, что так же смотрел на него и первый владелец – купец первой гильдии, почетный гражданин города Твери, Илья Иванович Бобров.

Жилой дом купцов Бобровых до недавнего времени находился на противоположной от сада стороне реки по адресу Затверецкая набережная, 48. Он «вытянут вдоль Тверцы, выходит на красную линию набережной главным западным фасадом. Во 2-й пол. 19 в. принадлежал купцам Бобровым. В конце 19 – нач. 20 в. со двора примкнула двухэтажная пристройка» [3, с. 436]. Согласно Своду памятников архитектуры [3], дом был построен в конце 18 века, во второй половине 19 в. он принадлежал Бобровым, в начале 20 века в здании был устроен Затверецкий родильный приют, а после – больница. Дом сильно пострадал во время войны и не был впоследствии окончательно восстановлен. Увидеть его еще целым и ухоженным можно на кадрах советского фильма «Возвращение», снятого в 1940 году студией «Ленфильм». О самом купце Боброве информации встречается не так много. Известно, что он был меценатом. Например, Бобров пожертвовал Троицкой церк-

ви большой участок земли: «В этом же квартале с 1874 года Троицкая церковь владела большим участком земли, занимающим всю западную половину квартала и включающим в себя 8 стандартных дворовых мест. Его пожертвовал в пользу церкви потомственный почетный гражданин И.И. Бобров. И уже в следующем году на земле, долго пустовавшей, стараниями того же Боброва были выстроены 2 деревянных дома для священника и церковно-приходского училища. Эти одинаковые по габаритам и фасаду здания, поставленные по Троицкой улице, также были отданы церкви в безвозмездное пользование» [4, с. 77]. На территории будущего ботанического сада, полученной от Отроч монастыря, Бобров заложил усадьбу – разбил сад с системой мостов и прудов [2].

Крюков смотрит на Ботанический сад из Затверечья конца 50-х годов 20-го века. Для него главный «фасад» сада и его «парадный» вход находятся со стороны Тверцы. Сад смотрит на реку и со стороны реки встречает гостей. «На пригорке высоко над рекой стояли стройные рябины с крупными оранжевыми гроздьями. За ними виднелись какие-то деревья с фиолетовыми листьями. К самому берегу Тверцы подступал ряд огромных тополей. Все они были давно покалечены, с обломанными вершинами – следы прокатившейся войны – и теперь пустили в стороны мощные побеги». [1, с. 8] Люди часто прибывают к саду по воде. Крюков описывает находящуюся неподалеку пассажирскую пристань: «С катера на берег поднимался по-летнему одетый люд. Многие были с детьми. Проходя вдоль забора, которым был обнесен ботанический сад, люди задирали вверх головы: привлекательна была свежая, недавно развернувшаяся из почек листва» [1, с. 277]. Также автор описывает местность рядом с садом, опять же со стороны реки. «Человек расчетливый, прекрасно знавший эту местность, он помнил, что до войны между садом и Тверецким мостом построили три длинных барака на высоких кирпичных столбах. И хотя они были защищены от реки ледорезами, в половодье второго послевоенного года и ледорезы и бараки унесло» [1, с. 277]. Здесь же Крюков упоминает ручей Бухань, на основе которого была сформирована система водоемов сада. «Забор кончился, и за мостом через глубокий ручей открылась глазу зеленая травянистая низина с множеством непросыхавших ржавых луж» [1, с. 277]. «Ручей, бегущий им навстречу по дну глубокого рва, отрезал низину от ботанического сада, гордо возвышавшегося справа» [1, с. 277]. Начало научной деятельности сада связано с именем Леонида Колаквского. Оно окончил физико-математический факультет Московского государственного университета. В 1902 получил звание кандидата наук.

Как специалист широкого естественнонаучного профиля в Твери Колаковский преподавал различные дисциплины (химия, физика, география, естественная история, космография, ботаника, минералогия, геология и др.) в различных учебных заведениях города. В разное время он работал в Тверской земской учительской школе, в Тверском реальном училище, в женской школе Максимовича, в Тверском народном университете, Практическом институте сельского хозяйства и лесоводства и др. Став владельцем Ботанического сада в 1898 году, Колаковский на сравнительно небольшой территории смог собрать внушительную коллекцию древесных и кустарниковых пород. Экспозиция сада была сформирована по географическому принципу. В саду находился специальный опытный участок, где Колаковский проводил занятия со своими учениками. «Первая четверть XX в. – уникальный период, когда частновладельческий сад сочетал в себе функции семейной усадьбы, учебного заведения и питомника для научных изысканий» [6].

Леонид Антонович Колаковский послужил прообразом ботаника Булаковского, о котором рассказывается в «Творцах и пророках». Пусть этот человек существует лишь в воспоминаниях других героев, образ его ярк и конкретен. Он пронизан уважением и любовью. Такое мнение о нем однозначно. Тональность авторских слов полностью совпадает с тем, что звучит из уст различных персонажей романа. Для всех Булаковский (Колаковский) – «учитель», человек которого ценят и уважают. Возможно именно потому, что образ основателя сада получился столь наполненным, ярким и живым, фамилия реальной исторической фигуры была заменена на созвучную. Булаковский – не просто упоминание, он полноценный персонаж со своим характером и историей. Мы знакомимся с ним в самом начале романа, когда главный герой, смотритель и научный консультант Ботанического сада, Серафим Петрович Зыков, который по сюжету является учеником Булаковского, украшает цветами мемориальный камень с бюстом основателя сада. Сведений о существовании этого камня в реальности нет, и можно предположить, что таким образом автор выразил свое глубокое почтение Колаковскому. «Серафим Петрович поспешил во дворик, обнесенный забором, к большой клумбе в форме звезды и стал срезать георгины и дельфиниумы. Из их зарослей как бы вырастал прямоугольный серый камень с мраморным бюстом старика, похожего на Вольтера. На камне было высечено: «Булаковский С.С. 1850–1928 гг.». Серафим Петрович, взглянув на бюст, вдруг положил цветы на траву, носовым платком осторожно стер пыль с памятника основателю ботанического сада, взял букет и

пошел к крыльцу» [1, с. 3]. Дальше история основателя сада доносится читателю из уст разных героев. Например, сын Серафима Петровича, Алексей, по прибытии в сад рассказывает своей спутнице: «Много лет назад в город приезжает молодой учитель химии, выпускник Московского университета. На окраине города, на пустыре, он закладывает дом и ботанический сад. Он учительствует 51 год и каждую весну и осень делает посадки. Заботясь о разнообразии видов растений, он переписывается с ботаниками Италии, Канады, даже Австралии... Обучить химии сорок выпускников в гимназии, одиннадцать – в средней советской школе и оставить после себя такой памятник, – Алексей остановился и обвел взглядом сад, – это чего-то стоит! Не зря по случаю его смерти пришло столько телеграмм из Ялты, Мичуринска, Ниццы, Монтевидео, из Парижа и Неаполя, из Оттавы и Токио... Неслучайно Менделеев и Мичурин были друзьями Булаковского!» [1, с. 9].

Крюков описывает сад подробно, и многие вещи, о которых он рассказывает, вполне узнаваемы. Дом смотрителя, например, находится там же, где расположена в саду современная постройка. Герои подходят к дому со стороны берега – сначала по аллее, потом через мост над озером. В описании строения прослеживается его территориальное положение: «венетские окна выходили в сад и к Тверецкому мосту» [1, с. 13] Озеро, что в саду, также несколько раз упоминается в тексте: «Впереди виднелось озерцо, изогнутое подковой. Над водой, затянутой ряской и плавающим рдестом, возвышался мостик с жердяными перильцами» [1, с. 10]. «Побелевший пруд был кое-где перечеркнут лыжными колеями» [1, с. 51]. Упоминается в книге и ротонда, построенная еще купцом Бобровым и окончательно утерянная в 80-х годах 20-го века. «В глубине сада взметнулись ввысь исполинские тополя, тоже редких, мало встречающихся здесь видов. Там, за тополями, на берегу пруда белела в тени каменная беседка, точно такая, как в Нескучном саду в Москве. Серафим Петрович любил здесь посидеть» [1, с. 25].

Особое внимание писатель уделяет уникальной экспозиции сада, подробно описывает разнообразие растений и принципы их посадки: «Из мастерской гости отправились по широкой аллее в глубину сада. Высокие лиственницы и сосны с иглами такими длинными, каких в Заволжье нигде, кроме этого сада, не увидишь, были радостью Серафима Петровича» [1, с. 25]. «Вон там, – показывал он гостям, – уголок Сибири, у самого забора – дальневосточная растительность. Видите... вот это бархат амурский, ему еще двенадцать лет, а через три года он будет давать пробку. Ту самую пробку, что в бутылках, в спасательных кругах

на пароходах. Ее и сейчас еще ввозят из-за границы» [1, с. 25]. «Это с маньчжурского ореха, – Серафим Петрович кивнул на дерево, – а рядом – бархат сахалинский» [1, с. 25]. «На западном участке он показал гостям представителей нездешней флоры, прекрасно чувствовавших себя на заволжской земле: желтую березу, белую акацию, сумах дубильный, тсугу канадскую» [1, с. 25]. «Расположены породы и виды растений были просто: на севере – флора тундры, среднерусской полосы, на юго-востоке – растения Китая и Японии» [1, с. 25]. «Алексей распахнул калитку сада и вошел во двор. Еще недавно зеленевший коридор был залеплен снегом, из-под которого выступали бурые стволы плюща и дикого винограда. Клумба тоже была занесена снегом. И лишь бюст Булаковского, обметенный заботливой рукой, резко выделялся на белом фоне. Снег висел на раскидистых лапах длинноиглых сосен и серебристых елей, пышные шапки его увенчивали макушки деревьев» [1, с. 51].

Особое внимание автор уделяет воспоминаниям о военном времени. Крюков описывает подробности из своего собственного детства, когда в саду стояли советские зенитки. «За домом, в ботаническом саду, – Алик кивнул в сторону окон, – стояла тогда зенитная батарея. Для прикрытия Волжского и Тверецкого мостов. А мосты эти, особенно Волжский, имели тогда стратегическое значение. Батарея стояла долго, пока наши не вышли на государственную границу. Поэтому немцы, прилетая сюда, не раз пытались подавить батарею, пикировали на сад» [1, с. 21]. «Смутно помнил Алексей, как ехали они от поезда на пролетке через разрушенный город, а Серафим Петрович правил ременными вожжами и говорил, что наши пошли вперед и теперь Гитлеру их не остановить, вот только под Ржевом окопались гады и порой прилетают оттуда бомбить. Но теперь это не так уж и страшно: в саду блиндаж в три наката, да и «ястребки» их, сволочей, отгоняют» [1, с. 23]. «Валентину вспомнился ночной налет вражеских бомбардировщиков на город; в ботаническом саду ухали тогда зенитки, а с колоколен затверецких церковей строчили зенитные пулеметы, посылая в небо огненные трассы» [1, с. 125]. «Работы много, особенно в западных, освобожденных от врага районах нашей области. На полях много мин, работают женщины, дети, агрономов почти нет. Дома почти не бываю. Сад заброшен. Зенитчики вскопали много крутин, где росли лекарственные травы, сажают картофель и немного дают нам. Думаю, что скоро они уедут ближе к фронту» [1, с. 122].

Об этих же зенитках в Ботаническом саду автор напишет в своей последней повести «В подвалах тверской Лубянки», которая вышла гораздо позже «Творцов и пророков», почти полвека спустя: «На другой

стороне реки, в ботаническом саду, примыкавшем к Тверецкому мосту, лихорадочно загрохотали зенитки, и тут же за вековыми деревьями сада начали рваться бомбы» [5, с. 14]. «Воздух над городом разрывался от воя сирен. Зенитки в ботаническом саду умолкли, но дымки от разрывов снарядов продолжали вспыхивать в небе: это приняло эстафету зенитное прикрытие Волжского моста» [5, с. 14].

Художественный аспект также интересен в контексте обычно «прямолинейного», очеркового и не слишком поэтичного производственного романа. Он отвечает классическому принципу использования образа сада в литературе: это эмоциональные моменты, помогающие писателю повысить выразительность высказывания, донести до читателя идейный замысел произведения, ярче окрасить его, придать атмосферности.

Образ сада архетипичен для литературы, и, как феномен, интересует многих исследователей. Сад представляется и колыбелью человечества (Эдем, Райский сад), и лучшей средой человеческого существования (город-сад, как город мечты) и т.д. Сад выступает не только площадкой для локализации действия, но и выступает местом для воспоминаний, мечтаний, душевных терзаний и перемен настроений героев. Сад является своеобразным зеркалом человеческой души. Он отражает эмоции, чувства и переживания героев, а так же различные возрастные периоды жизни. Весеннее цветение сада ассоциируется с юностью, радостью, восторгом, влюбленностью. Осеннее увядание – со старостью, печалью, одиночеством, разочарованием.

В «Творцах и пророках» ботанический сад становится своеобразным «героем» романа, так как в тексте он не безличен. Автор, одухотворяя, называет сад «зеленым другом». «В те годы еще не котирировался «зеленый друг», как теперь» [1, с. 10]; «Поэтому немцы, прилетая сюда, не раз пытались подорвать батарею, пикировали на сад. А как только улетали, Серафим Петрович вылезал из щели, подбирал молодые покалеченные деревца и прикапывал их землей. Вот как он любил «зеленого друга!»» [1, с. 21].

Образ сада в романе используется по классическому канону. Он выражает чувства героев, их эмоции, сомнения, боль, радость. В начале романа мы видим осенний сад: он цветет, он ярк и гостеприимен, и в то же время мы понимаем, что зима не за горами. В воздухе уже витают тоска и тревога. «От сада дул осенний ветер; множество красных, серых и серебристых листьев летело в реку» [1, с. 8]. Семья главного героя, Серафима Петровича Зыкова, собирается под одной крышей. Вроде бы все хорошо, но есть некие моменты, способные разрушить

идиллию праздника: приемный сан Алексей привозит «не ту» невесту, родной сын Валентин тоже приводит нежеланную избранницу, дочь Тамара – одна, а отец прочил ей сводного брата в женихи и т.д. В конце романа, когда Зыков ссорится с детьми и остается один, автор изображает его рядом со старым упавшим тополем, символизирующим крах героя, и в то же время дающим надежду на возрождение. На павшем дереве зеленеют весенние листочки. «В этот день многие сослуживцы Валентина Зыкова видели его отца около рва, опоясывающего сад, в том месте, где упал тополь-богатырь, повалив забор» [1, с. 279]. «Впереди Николай увидел огромный, в два обхвата, тополь. Крона у него была еще зеленой, уже кто-то обламывал ветви с клейкими, глянцевыми листочками» [1, с. 277].

Серафим Петрович всю свою жизнь провел в саду. Он сроднился с этим местом, стал его частью. Зыков сросся садом настолько тесно, что не покидает его на протяжении всего романа. Сад – его среда обитания, без которой он, кажется, не способен существовать. В саду законсервировано славное прошлое – в нем Зыков по-прежнему востребован и молод, тут жив еще его учитель Булаковский. Садовый дом, в котором герой живет, также переносит нас в прошлое. Его интерьер не соответствует привычным советским реалиям конца 50-х годов (действие романа происходит именно в это время), он словно отправляет нас в самое начало 20-го века. «Они перешли в другую комнату. Ее венецианские окна выходили в сад и к Тверецкому мосту» [1, с. 13]. «Старинный диван, стоявший у стены, множество фотографий мужчин в одежде начала века и дам в роскошных шляпах со страусовыми перьями навели Иру на мысль, что на портрете изображена одна из давних обитательниц этого большого дома, где все дышало любовью к старине» [1, с. 14].

Итак, образ сада в романе многогранен и интересен как с художественной, так и с краеведческой точек зрения. Этот образ позволяет читателям заглянуть в прошлое сада, увидеть, каким он представлял в глазах автора более чем полвека назад. Роман «Творцы и пророки», изданный и переизданный крупными издательствами федерального масштаба – своего рода презентация Тверского ботанического сада, позволившая автору познакомить с ним множество людей в разных уголках большой страны.

#### Список литературы

1. Крюков В. . Творцы и пророки. М.: Моск. раб. 1987. 287 с.
2. Официальный сайт Ботанического сад Тверского госуниверситета. URL: <http://garden.tversu.ru>

3. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. Часть 1. М.: Наука. 2002. С. 436.
4. Салимова М.А. Формирование градостроительной структуры вокруг Троицкой церкви в Затьмацкой части Твери. Из истории Тверского края. Сборник статей по материалам конференции посвященной 450-летию юбилею церкви Белая Троица в Твери. Тверь: Архивный отдел Тверской области. 2014.
5. Крюков В. В подвалах тверской Лубянки. Тверь: Альфа-Пресс. 2014. 180 с.
6. Сайт биологического факультета ТвГУ. URL: <http://old.bio.tversu.ru/histor/shmperson.html>.

### МОТИВ КОТА В ЛИРИКЕ И. А. БРОДСКОГО

*Л.А. Гуляева, студентка 3 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артемова – канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы ТвГУ.*

**Аннотация:** в статье рассматривается мотив кота в поэзии И. Бродского. Как показывает анализ, мотив кота в лирике поэта не только является смыслообразующим для произведения, но и глубоко биографичен и привязан к жизни автора.

**Ключевые слова:** Бродский, мотив, кот, стихотворение, биография.

Стихи Бродского насыщены метафорическими конструкциями и детализированными образами. Автор соединяет возвышенную лексику с канцеляризмами, архаизмами, неологизмами, даже вульгаризмами. Мотивы, возникающие в лирике у писателя, подчас также парадоксальны и необычны. Одним из таких мотивов можно считать мотив кота, который и является главным объектом нашего изучения.

Всего в лирике И.А. Бродского найдено 16 стихотворений, в которых присутствует этот мотив. Казалось бы, количество их невелико, чтобы говорить о влиянии на мотивную структуру. Более того, если говорить о группах значений употребления слова кот (и однокоренных), то выделяются следующие:

- 1) звукоподражание котам, словоупотребления – 3,
- 2) описание кота – 4,
- 3) слово «кот» в составе метафоры – 4,



4) кот в пословицах и фразеологизмах – 5.

Как мы видим, самым частотным мотивом является кот в пословицах и фразеологизмах.

Например, стихотворение «Новый Жюль Верн», которое было написано в 1976, через 4 года после того, как Бродский покинул Россию. Вероятно, неслучайно именно поэтому в стихотворении отражены представления о жизни в новой реальности – в Соединенных Штатах Америки.

В стихотворении море за кормой отождествляется с прошлым героя, а курс вперед – с неизвестным будущим. Каждый человек на корабле имеет свое место, точное предписание, но лишь корабль «не отличается от корабля», он самобытен.

Безусловно, в образах, с которыми поэт сравнивает плывущий корабль, усматриваются не только литературные аллюзии (например, пушкинский образ корабля-громады в «Осени», раздвигающей волны), но и личные мотивы, присутствует неизвестность будущего и одиночество, присущее самому поэту в этот период.

В последних строках стихотворения автор говорит о том, что происходит на суше после кораблекрушения:

Что-то мелькает в газетах, толкующих так и сяк  
факты, которых, собственно, кот наплакал.  
[Здесь и далее цитируется по: 1, Т. 3. С. 121].

Языковая формула «кот наплакал», интересная нам, используется здесь в своем прямом значении. Факты, которые люди пытаются отыскать, ничтожно малы и бессмысленны. Создается образ бесполезной суеты и мнимого сочувствия.

Во всех стихотворениях этого типа фразеологизмы с котом используются в прямом значении. Эти смыслы оторваны от личных ощущений автора и, по сути, представляют собой только идиому языка без коннотаций. Но это лишь иллюзия. Контекст восприятия полностью меняется, если мы обратимся к биографическим фактам, связанных с Бродским и котами.

Сам Бродский в эссе «Полторы комнаты» пишет о матери: «Мы звали ее Маруся, Маня, Манечка (уменьшительные имена, употреблявшиеся ее сестрами и моим отцом) и Мася или Киса – мои изобретения. С годами последние два получили большее хождение, и даже отец стал обращаться к ней таким образом. ... «Не смейте называть меня так! – восклицала она сердито. – И вообще перестаньте пользоваться вашими кошачьими словами. Иначе останетесь с кошачьими мозгами!» [2]

В этом же эссе И.А. Бродский вспоминает: «Подразумевалась моя детская склонность растягивать на кошачий манер определённые слова, чьи гласные располагали к такому с ними обращению. „Мясо“ было одним из таких слов, и к моим пятнадцати годам в нашей семье стояло сплошное мяуканье. Мы с отцом стали величать и обходиться друг с другом как «большой кот» и «маленький кот». «Мяу», «мур-мяу» или «мур-мур-мяу» покрывали существенную часть нашего эмоционального спектра: одобрение, сомнение, безразличие, резиняцию, доверие»

В фильме «Прогулки с Бродским» писатель рассказывает, почему он любит котов, сравнивает их со львами. «Если вы думаете, что здесь шесть львов, то нет. Перед ними сидит ещё седьмой. Кот в Италии и Риме – это сокращенный лев. ... Когда у меня был инфаркт, я лежал в квартире своей знакомой в Нью-Йорке, и двигаться мне было нельзя. У неё была кошка, и естественно, что мне пришлось за ней наблюдать, и с большей степенью концентрации, чем это происходит обычно. Я смотрю на эту черную кошку, и мне пришло в голову, что какую бы кошка позу не принимала, чем бы она не занималась, она всё равно грациозна. И нет положения, в котором кошка была бы не грациозной. Я подумал, если мы возьмем красоту существа женского пола, например Мерлин Монро, но в каком-то положении она всё равно останется неуклюжей, ну скажем если она завязывает ботиночек. И мне пришло в голову, а откуда же наши эстетические стандарты красоты, если кошка их удовлетворяет на сто процентов, а человеческое существо на семьдесят. Что тебе кошка говорит: «Либо ты на меня обращаешь всё свое внимание, либо я пошла в другое место.» И этот взгляд, и этот кошачий абсолютизм мне нравится» [3].

Лев Лосев, близкий друг И.А. Бродского, в своих мемуарах [4, с. 25] писал: «Совсем уж своеобразное, из детских семейных привычек сохранившееся в речевых манерах, было говорить: «Такие наши кошачьи дела...» Царапать тебя ногтями по рукаву пиджака в знак симпатии» Так же автор отмечал, что Бродский «говорил «мяу» вместо «до свиданья» или как выражение сильного чувства, когда был растерян, смущен или взволнован.». Лосев даже стал свидетелем разговора по телефону: «Вначале «мяу» звучали не слишком часто, потом, по мере получения все более обескураживающих сведений с другого конца провода, его вопросы и реплики стали все чаще звучать как «Мяу? Ну, мяу...», а под конец драматической беседы слились в отчаянное: «Мяу! Мяу! Мяу!» Так коты вопят редко, только от сильного отчаяния – на приеме у ветеринара или на крыше горящего дома».

В фильме «Полтора кота» [5] Андрея Хржановского, который был создан по мотивам произведений Иосифа Бродского, приводятся слова самого поэта: «Я, как кот. Когда мне что-то нравится, я к этому принохиваюсь и облизываюсь... Вот, смотрите, кот. Коту совершенно наплевать, существует ли общество «Память». Или отдел пропаганды в ЦК КПСС. Так же, впрочем, ему безразличен президент США, его наличие или отсутствие. Чем я хуже этого кота?»

Таким образом, коты в жизни и судьбе Бродского сыграли большую роль. Многие близкие люди считали кошку «тотемным» животным Бродского, и не зря. Коты сопровождали поэта на протяжении всей его жизни. Звукоподражание этим животным, наблюдение за ними, посвященные им стихи – все это говорит о большой любви к этим созданиям. И, конечно же, мотив кота занимает отдельную нишу в творчестве писателя. Банальное «кот заплакал» становится чуть ли не автохарактеристикой.

Теперь, изучив связь Бродского с котами, обратимся к «Элегии Джону Дону» и посмотрим на мотив кота с другой стороны.

«Главным обстоятельством, подвигшим меня приняться за это стихотворение, была возможность, как мне казалось об эту пору, возможность центробежного движения стихотворения... ну, не столько центробежного... как камень падает в пруд, и постепенное расширение... прием скорее кинематографический – да, когда камера отдаляется от центра.» [6] – говорил в интервью о своем стихотворении Игорь Помранцев И.А.Бродский .

Действительно, особенностью этого произведения является расширение пространства. Сначала мы видим спальню Донна, затем постепенно появляется вид квартала, затем Лондон и так далее. В конце, как замечает сам автор, появляется «взгляд на мир из вне».

И в этой бесконечной цепочке деталей в стихотворении появляется и образ кота:

В подвалах кошки спят. Торчат их уши.

Спят мыши, люди. Лондон крепко спит. [1, Т.1. С. 231]

Сон, в который погружен весь мир, безмятежен. Чтобы передать эту атмосферу, автор использует образ кота как символ спокойствия и идиллии. Создается эффект вечного сна и мировой гармонии, где вещи, люди, животные окутаны некой дымкой. Но стоит заметить, что при упоминании о котях автор добавляет, что у этих животных во сне торчат уши. Торчащие уши у кошки – это знак того, что существо «настороже». И хоть эти существа мирно спят, но их внимание всё равно

сконцентрировано на происходящем вокруг. Сон мира гармоничен, но это временная гармония.

Итак, мотив кота персонифицирован через отношение автора к котам и позволяет найти новые грани смысла в произведении. Благодаря этому мотиву в стихотворениях проглядывает личность автора. Ну, и, конечно, видно, как любовь биографического автора к котам преобразуется в художественном тексте и становится основой каркаса художественного мира и его системы мотивов.

### Список литературы:

1. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / Под общ. ред. Я.А. Гордина. СПб., 1998–2001. (Изд. продолжается).
2. И. Бродский. Полторы комнаты [Электронный ресурс]. URL: <https://brodskiy.su/proza/poltory-komnaty/> (Дата обращения: 27.04.2019).
3. Шишков А., Якович Е. Прогулки с Бродским: документальный фильм. [Электронный ресурс]. URL: <https://alphacinema.net/movie/id472251-progulki-s-brodskim> (дата обращения: 27.04.2019).
4. Лосев Л. Меандр: Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. 430с.
5. Хржановский А. Полтора кота: документальный фильм [Электронный ресурс]. URL: <http://kino-ccsr.net/load/15-1-0-1815> (дата обращения: 27.04.2019).
6. Померанцев И. Иосиф Бродский. Хлеб поэзии в век разброда // Журнал «Арион», № 3, 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/pomerancev-brodskij-i-hleb-poezii.htm> (дата обращения: 27.04.2019).

## ПРЕДМЕТНАЯ ДЕТАЛЬ В ЗАГЛАВИИ НОВЕЛЛЫ В.Я. БРЮСОВА «В ЗЕРКАЛЕ»

*А.Ф. Гурбанова, аспирантка кафедры истории и теории литературы ТвГУ.*

*Научный руководитель: Н.В. Семенова – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются различные подходы к изучению новеллы. Выявляются сюжетобразующие признаки новеллы, в том числе роль детали в построении сюжета.

**Ключевые слова:** новелла, сюжетобразующая функция детали, центростремительность, сюжет, мотив.

Огромное влияние на теорию новеллы оказал Пауль Гейзе со своей «Теорией Сокола» («Falk Theorie»). Исходя из анализа 10-ой новеллы 3-го дня Дж. Боккаччо Гейзе вывел следующие обязательные признаки новеллы: единство действия, резкость ситуации и четкость обрисовки. При этом предметная деталь выполняет сюжетобразующую функцию [5, 10].

Развивая эту идею, И.А. Виноградов в статье «О теории новеллы» писал: «Новелла дает «а», «б» и связь между ними как нечто целое, воздействующее сразу. Но это означает вместе с тем особую сжатость, сконцентрированность противоречий внутри самой новеллы, их остроту. Начинаясь в основном, познавательном содержании новеллы, это проявляется далее и в обрисовке характеров, и в сюжете, и в языке. Отсюда проистекает, например, та особенность новеллы, что она весьма часто показывает противоречия через одну какую-то вещь (сокол в новелле Боккаччио и т.д.), через одно событие, поворачивающееся совершенно неожиданным образом, и т.п.» [3, с. 24].

М.А. Петровский в «Морфологии новеллы» и Б.М. Эйхенбаум в статье «О. Генри и теория новеллы» эти же признаки объявляют основными и характерными для новеллистического жанра. Исходным положением для обоих исследователей является то, что новелла – короткий рассказ, рассчитанный на единство и непрерывность восприятия. Именно в силу вышесказанного новелла «требует особого, своего специфического сжатого интенсивного сюжета. Чистая форма замкнутого рассказа – это повествование об одном событии...» [7, с. 35]. Сообразно с этим должны строиться композиция новеллы и ее изложение.

Заглавие «В зеркале» не только указывает на роль детали в повествовании (зеркало изменяет жизнь героини), но и особым образом организует пространство. Купленное зеркало не просто становится предметом интерьера – оно организует пространство: действие разворачивается по эту или по ту сторону зеркала; последнее известно в литературе как мотив зазеркалья.

В книге Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» автор отправляет свою любимую героиню, Алису, в сказочную страну – Зазеркалье, а по ту сторону волшебной зеркальной грани начинаются разнообразные чудеса и превращения.

Одной из книг, где этот мотив реализуется, является повесть-сказка известного детского писателя Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал» (1951). Главной героине Оле волшебное говорящее зеркало предлагает «побывать по ту сторону зеркала». С этого момента героиня

принадлежит двум пространствам – миру Предзеркалья и миру Зазеркалья. Социально-бытовой план обрамляет сказку с двух сторон. Мифологема зеркала в ней становится ключевым символом.

Но ближе всего к Федору Сологубу использование зеркала в книге Орхана Памука «Биография Стамбула», где главный герой свои отражения в зеркалах называет рабами и заставляет их подчиняться собственной воле: «В трех зеркалах отражался не только мой профиль; мне очень нравилось самодовольно смотреть, как все эти десятки и сотни Орханов, отраженные каждый немножко по-разному и поэтому отличающиеся друг от друга, все, от больших до самых маленьких, рабски повторяют любое движение моей руки. Я заставлял их совершать самые разнообразные движения, пока не убеждался, что все они – беспрекословно подчиняющиеся мне рабы» [6, с. 4]

Зеркало как явление литературы интересовало многих ученых. Символика, функции, семантика зеркала исследовались в работах М.М. Бахтина, для которого зеркало является способом самопознания героя через свое отражение. Он рассматривает его как границу: между «своим» – «чужим», «этим» – «иным», живым – мертвым мирами, между внешним – внутренним [1, с. 145].

Новелла «В зеркале» имеет подзаголовок «Из архива психиатра» и описывает клинический случай из практики врача. Героиню рассказа с детства увлекали зеркала, мир таинственного зазеркалья. Купив на аукционе большое зеркало, она вскоре понимает, что зеркальное отражение пытается загипнотизировать её и подчинить себе её сознание. Мотив зеркала в литературе метонимически представляет мотив двойника, и двойник всегда губителен для человека. Нарцисс видит себя на поверхности воды, влюбляется в собственное отражение и гибнет. В другом случае изображение принимается за Другого/Другую и сопровождается вхождением в зеркало.

В новелле Брюсова с момента покупки рокового зеркала начинаются изменения в сознании героини: она каждый день, как отважный воин, то борется со своим двойником, то, как повелитель, подчиняет себе раба. Зеркало становится сюжетобразующей деталью.

Повествование ведется от первого лица в форме дневника. Уже в самом начале новеллы определяется функция зеркальности как входа в иные миры. Множественность этих миров осознается героиней и подчеркивается автором: «Поставьте на одно и то же место, одно за другим, два зеркала и возникнут две разные вселенные» [2, с. 4].

Таким образом, сразу заявлена способность зеркал умножать миры и порождать двойников, враждебных по отношению к героине. Они стремятся освободиться, обрести самостоятельность. Все построено на переходе действительности в отражение и властной тяге последнего стать действительностью. Мотив двойничества присутствует и в новелле В. Брюсова «За себя или другую». Если проводить параллель с рассказом «В зеркале», то можно заметить, что писатель разрабатывает этот мотив по-новому. Как такового рокового предмета (зеркала) нет, как нет и мира зазеркалья, но для главного героя эта реальность становится призрачной, порождающей двойников вроде Садиковой-Свибловой. Художественный мир всех глав как бы зеркально двоится: героиня одновременно существует и в реальности, и в памяти героя. В финале возникает эффект умножения тайны, подобный взаимным отражениям зеркал, уводящих в бесконечную глубину.

Двигателем сюжета в новелле Брюсова «В зеркале. Из архива психиатра» выступает такая деталь, как зеркало. Героиня всегда любила зеркала, но одно из них стало для нее роковым. Действие начинается, когда героиня видит свое зеркальное отражение: «Когда я рассматривала это трюмо на аукционе, женщина, изображавшая в нем меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом. Я не захотела уступить ей, показать, что она испугала меня, - купила трюмо и велела поставить его у себя в будуаре» [2, с. 6]. С этого момента начинается тяжелая борьба между героиней и ее двойником.

Новелла содержит два пуанта в плане сюжета [7, с. 154]. Первый пуант – мучительный проигрыш героини своему отражению: «Все исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, - и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела перед собой свой будуар, на который смотрела из зеркала. Моя соперница стояла передо мной и хохотала» [цит. раб.: 2, с. 6]. Однако оскорбления и унижения со стороны победительницы пробудили в проигравшей героине сознание того, что ее тень отнимает у нее жизнь: «Я поняла, что моя соперница теперь живет моей жизнью» [там же]. Героиня стала нарочно доставлять своей сопернице наслаждение от издевательств, чтобы принудить ее выйти из зеркала, чтобы одержать победу. При следующей встрече она обязала себя выйти победительницей: «Мы вновь были вдвоем. Медлить было больше нельзя. Да и не могла я простить ей коварства» [там же]. Она победила благодаря своему терпению и смелости: сойдясь в поединке с соперницей, она побеждает: «Я вскрикнула громко и победно и упала здесь же, перед трюмо, ниц от изнеможения» [там же]. В финале героиня оказывается

в психиатрической лечебнице. Ее не оставляют сомнения: кто она – отражение или хозяйка зеркала. Здесь можно говорить о втором пуанте в новелле, который совпадает с развязкой.

События можно увидеть в двойном измерении; рациональная и иррациональная трактовка, как это часто бывает в новелле, существуют на равных. Декадентское влечение к смерти получает символической воплощение через систему двойников, которую продуцирует предметная деталь.

### Список литературы:

1. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. М., 2002. 445 с.
2. Брюсов Валерий. В зеркале. Советская Россия. 1983. [Электронный ресурс]. URL: [https://royallib.com/read/bryusov\\_valeriy/v\\_zerkale.html#0](https://royallib.com/read/bryusov_valeriy/v_zerkale.html#0) (дата обращения 10.11.2018).
3. Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. М.: Сов. писатель, 1972. [Электронный ресурс]. URL: <https://bookscriptor.ru/articles/97765/> (дата обращения:23.02.2019).
4. Гарт Д. Интервью: «Почерк Леонардо». [Электронный ресурс]. URL: <http://booknik.ru/today/all/dinarubina-ot-istorii-neotvertishsya0/> (дата обращения 14.02.2019).
5. Einleitung zu: Deutscher Novellenschatz. Hrsg. Von Paul Heuse und Hermann Kurz. Bd. 1. München: Oldenbourg o. J. (1871), S. V bis XXII. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.kulturtasche.de/novelle/t\\_heuse.htm](http://www.kulturtasche.de/novelle/t_heuse.htm) / (дата обращения 10.02.2019).
6. Орхан Памук. Биография Стамбула. 2003. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pamuk-orhan/biografiya-stambula> (дата обращения 24.02.2019).
7. Петровский М.А., Морфология новеллы, Сб. статей, Под редакцией М. А. Петровского, изд. ГАХН, М. [Электронный ресурс]. URL: <http://detective.gumer.info/etc/arspoetica-1.pdf> (дата обращения 18.04.2017).
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. – 357 с.
9. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: Издательство РХГА, 2008. [Электронный ресурс]. URL: [Studmed.ru\\_smirnov-ip-oliteraturennoe-vremya-gipoteoriya-literaturnyh-zhanrov\\_033ea65fdc1.pdf](http://studmed.ru_smirnov-ip-oliteraturennoe-vremya-gipoteoriya-literaturnyh-zhanrov_033ea65fdc1.pdf) (дата обращения 09.02.2019).



**ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ  
М.Г. ПЕТРОВА**

*Е.А. Дивакова, аспирантка кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

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

**Аннотация:** в статье рассматриваются видо-типологические характеристики жанра литературного портрета. Анализируются произведения М.Г. Петрова, написанные в жанре литературного портрета. Выявляются концептуальные задачи, которые ставит перед собой писатель, прибегая к этому жанру.

**Ключевые слова:** М.Г. Петров, жанр, литературный портрет, биографическая литература, эссе, очерк.

В литературной традиции представлен достаточно широкий спектр биографических прозаических жанров. Однако зачастую их границы размыты и требуют уточнения всякий раз, когда мы обращаемся к творчеству конкретного писателя или к анализу определённого произведения. В частности дифференциация может быть проведена по хронологическому принципу (современники или нет были автор и его герои), по тому, на что делается наибольший акцент (будь то упор на фактический материал или на критический анализ) и т.п.

А.Е. Маркелова в статье «Типология жанра писательской биографии как литературоведческая проблема» [3, с. 56–65] приводит целый ряд всевозможных подходов к определению биографического жанра. И в первую очередь разграничивает два аспекта понимания литературной биографии. В первом случае литературный компонент термина рассматривается как содержательный (то есть биография литературного деятеля, писателя), а во втором – как особенность формы (то есть её художественность, литературность).

Нам же наиболее продуктивным видится выделение в потоке биографической литературы более узких поджанров, которые предполагают наличие конкретных видо-типологических черт. Одним из таких поджанров является литературный портрет, канон которого закреплён в творчестве таких писателей как: Ирина Одоевцева, Владислав Хода-

севич, Максим Горький, Нина Берберова, Илья Эренбург, Александр Гольдштейн и некоторых других.

Определение литературного портрета как жанра художественной литературы дано в «Краткой литературной энциклопедии»: «Документальный очерк о писателе, художнике, выдающемся общественном деятеле и т.д., созданный на основе собеседования с «героем», или краткий мемуарный очерк о таком «герое». Литературный портрет стремится к воссозданию целостного – физического, духовного, творческого – облика героя или к раскрытию лейтмотива, пафоса его жизни, иногда – в определённый отрезок времени. В историю русской и советской литературы вошли мемуарные литературные портреты: «Лев Толстой», «А.П. Чехов», «Сергей Есенин» М. Горького, «А.В. Луначарский», «Леонид Андреев» К.И. Чуковского, «Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым)» М. Цветаевой и др.» [2, стб. 894–896].

Жанр литературного портрета был подробно изучен и описан В.С. Бараховым в книге «Литературный портрет». Автор отмечает: «Сам термин «литературный портрет» получил широкое распространение, что, безусловно, свидетельствует о его популярности, но это же обязывает нас и дать ему по возможности точное определение. Между тем приходится отметить, что в современном литературоведении до сих пор остаётся неясным, что же такое представляет собою «литературный портрет» как жанр словесного искусства. Этим термином нередко называют и мемуарно-биографический очерк, и намеченное беглыми штрихами эссе, и литературно-критическую статью и короткий репортаж, если они посвящаются характеристике конкретного реального человека, не претендующей на полноту изложения» [1, с. 8]. И далее конкретизирует: «С нашей точки зрения, «литературный портрет» обозначает особый способ эстетического познания человека и характеризует специфику этого познания» [1, с. 9].

В творчестве М.Г. Петрова квинтэссенцией обращения к жанру литературного портрета стал сборник «Мост через бездну» [4]. В книгу вошли произведения нескольких литературно-биографических жанров, таких как очерки, литературные портреты и эссе. Характерным является то, что «едва ли не всех героев книги писатель Михаил Петров знал лично, со многими пребывал в многолетней дружбе или товариществе» [6, с. 3]. Соответственно, для автора такой опыт становится, с одной стороны, возможностью описать людей, важных одновременно и лично для него, и для русской культуры, а с другой стороны, является инструментом осмысления людских характеров и судеб.

В этом смысле символично название книги. Как подчёркивает Михаил Строганов, «М. Петров называет книгу об этих людях «Мост через бездну», потому что только они удерживают страну от неизбежного обвала в бездну. <...> Устои моста погружены в бездну, большая их часть просто невидима, незаметна; но они держат мост» [5, с. 5]. В то же время эта книга – тот мост, который, независимо от времени и течения жизни, связывает автора с людьми, описанными в ней. Недаром М.Г. Петров выбирает эпиграфом к изданию строки из стихотворения «Петербург» И.Ф. Анненского: «Я не знаю, где вы и где мы, // Только знаю, что крепко мы слиты...». Тем самым он закрепляет свою связь с людьми, изображёнными в книге.

Обращаясь к жанру литературного портрета, М.Г. Петров во многом следует сложившемуся жанровому канону. Сильнее всего это заметно на содержательном уровне. Как известно, «поле наблюдения автора литературного портрета, как и у романиста или представителя другого повествовательного жанра, не ограничено необходимостью пространственного, «внешнетелесного оформления» своего замысла, гораздо шире, чем у портретиста, создающего живописный портрет, ибо в его распоряжении находятся почти все образные средства прозаика, мемуариста и литературного критика» [1, с. 31].

Такова и художественная задача М.Г. Петрова. В своих текстах он делает упор не на описание внешности героев или на факты их биографии. Он в первую очередь привлекает такие подробности, которые позволяют раскрыть внутренний мир описываемых людей, показать их своеобразие, представить читателю «творческое развитие» своего героя, а не простую хронологическую смену жизненных событий.

Этот принцип борьбы с уловками памяти, пытающимися подsunуть нам не то, что действительно важно, а то, что лежит на поверхности жизненного потока, сформулирован М.Г. Петровым в очерке о поэте и художнике Владимире Шилове «Вспомнить, чтоб снова забыть...»: «Память наша пристрастна. Она прячет папирусы в ниши пирамид и заворачивает в псалмы селёдку. Кто скажет, какие силы заставляют нас не забывать счета на оплату газа и телефона, места пустых встреч и маршрутов и забывать всё, на чём, в конечном счёте, и держится наша жизнь?.. <...> Река времён поднимает новую людскую волну. Что-то они вспомнят из того, что мы забыли? И что забудут из того, что выхватили из тёмных вод забвения и удерживали в своей памяти мы? Ведь все мы, в этом я уверен, вспоминаем кем-то забытое» [4, с. 204].

Произведения из сборника «Мост через бездну» являются литературными и с точки зрения формы. Литературные портреты, очерки и эссе, собранные в книге, – это не просто описания людей и выражение авторского отношения к ним, но сложный художественный текст. Все произведения по-разному структурированы, но можно выявить ряд общих черт, характерных для их содержания. Так, большинство из них состоят из воспоминаний автора (внешность героя, его взгляды и общественная позиция), критического анализа творчества героя, будь то писатель или художник, краткой биографии и – обязательно – личного отношения автора к своему герою. М.Г. Петров всегда присутствует рядом со своим героем, но при этом его личность выступает лишь как элемент, способствующий максимальному раскрытию описываемого человека. Он не пытается показать себя на фоне других, а мастерски, очень объёмно создаёт образы героев через призму собственного восприятия.

Таким образом, через жанр литературного портрета М.Г. Петров реализует возможность рассказать читателю о близких ему и значимых для культуры провинциальных поэтах, писателях и художниках и одновременно проводит собственную эстетическую позицию, проявляющуюся в отборе персонажей и тех их черт и творений, которые достойны быть пронесёнными над бездной забвения по мосту, составленному из слов, – возможно, той единственной формы бессмертия, которая доступна человеку.

### Список литературы

1. Барахов В.С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1998. 312 с.
2. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. Энцикл., 1962–1978. Т. 5: Мурари – Припев / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1968. 976 стб. Стб. 894–896.
3. Маркелова А.Е. Типология жанра писательской биографии как литературоведческая проблема // Историческая поэтика жанра, 2013. Выпуск 5. С. 56–65.
4. Петров М.Г.. Мост через бездну. Очерки. Литературные портреты. Эссе. Тверь: Альфа-Пресс, 2014. 320 с.
5. Строганов Михаил. Люди на мосту через бездну // М.Г. Петров. Мост через бездну. Очерки. Литературные портреты. Эссе. Тверь: Альфа-Пресс, 2014. 320 с.
6. Устьянцев Анатолий. Вместо аннотации // М.Г. Петров. Мост через бездну. Очерки. Литературные портреты. Эссе. Тверь: Альфа-Пресс, 2014. 320 с.

## ТЕМА ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ КРАСАВИНА

*А.С. Ефремов, студент 4 курса, специальность «Литературное творчество».*

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

**Аннотация:** *статья посвящена анализу мотива войны в творчестве известного тверского писателя Юрия Васильевича Красавина. На примере ряда произведений Красавина рассмотрены особенности раскрытия темы войны. Более детально проанализирована повесть «Время Ноль». Делается вывод об отсутствии в творчестве писателя героизации войн, минимуме изображения батальных сцен, показе ужасных последствий войн. В творчестве Красавина прослеживаются традиции русских и зарубежных писателей, так же отрицательно относившихся к войнам. Акцент делается на гуманистическом, антивоенном пафосе произведений Красавина, его неприязни любых войн.*

**Ключевые слова:** *Юрий Красавин, тверской писатель, тема войны, баталистика, гуманизм, антивоенный пафос, повесть «Время Ноль».*

Творчество Юрия Васильевича Красавина – выдающегося русского писателя XX–XXI веков – самобытно, многоаспектно и требует изучения. «Он ушёл от нас до конца не прочитанным, не понятым» [14], – справедливо отмечает председатель правления Тверского отделения Союза писателей России, профессор В.А. Редькин.

Тема войны – одна из центральных в творчестве Юрия Красавина. Хотя произведений, рассказывающих непосредственно о боевых действиях, в его творческом наследии мы не выявили, напоминания о минувшей Великой Отечественной войне встречаются в значительном числе его романов, повестей и рассказов.

Юрий Красавин относится к поколению так называемых «детей войны», то есть тех подростков, кто родился накануне войны и в силу своего несовершеннолетнего возраста не призывался в армию. Однако в войне участвовали их родные, прежде всего отцы и старшие братья, а также те люди, среди которых они жили, с которыми общались и которых они хорошо знали. Именно на основе личных воспоминаний и рассказах вернувшихся солдат сформировалось у Красавина представление о войне, которое отразилось в его творчестве. Поэтому в тех эпизодах, где Красавин вводит батальные сцены, он отталкивается не от того, что видел сам, а ориентируется на свои представления, авторское

воображение, на опыт писателей-фронтовиков. Несомненно, на него повлияли и нелитературные произведения о войне, прежде всего, кинематограф. Так, мотив переосмысления темы войны в телевизионном сериале присутствует в экологической поэме Юрия Красавина «Озеро».

Больше всего интересует Красавина не изображение боевых действий, а то, как война отразилась на судьбах людей, как она сохранилась в их памяти («Валенки», «Полоса отчуждения», «Вот моя деревня», «Пустошь» и многие другие). В этих произведениях последствия войны реалистично отражены как общенародное бедствие.

Те немногие солдаты, простые русские мужики, которым посчастливилось вернуться с войны, как правило, не имеют никаких привилегий, живут точно так же, как все те, кто не был на фронте. В большинстве случаев это инвалиды, изуродованные войной: «Ивану на фронте руку из плеча вырвало. Домой вернулся не работник...» [10, с. 56]. «Степан Гаранин ... минные осколки в животе с фронта принес... Иван Никишов – без правой ноги; Иван Субботин – без левой руки...» [9]. «С войны Иван Проклов возвратился со шрамами на плече и на животе, с контузией, поразившей его чуть ли не в день победы. Та контузия повлияла на характер его, отняв прежнюю весёлость; отразилась и на внешности, так что родная мать и родная жена испугались, когда увидели его в день возвращения» [12, с. 114].

Обращается Красавин и к такой актуальной теме, как историческая справедливость и судьба тех, кто пропал без вести; не забывает писатель и о солдатских вдовах.

У героини романа «Русские снега» муж «Степан Данилыч пропал без вести пятьдесят лет тому назад в большой войне, где-то на Волховском фронте; сыновья и внук погибли поочерёдно в маленьких войнах, которые вела страна: старший, Лёша, сгорел в самолёте над Северной Кореей; младший, Рома, тоже погиб не на родной земле, а где-то далеко, о чём в военкомате говорили невнятно; внук Юра подорвался на mine, выполняя “интернациональный долг” – так сказал военком» [13].

В повести «Валенки» Красавин пишет: «Вот идёт женщина – кажется, жива-здоровая, руки-ноги целы, а в глазах... У той мужа не стало, у другой брата или сына, а у третьей – и мужа, и брата, и сына» [9].

В романе Юрия Красавина «Пастух» «война пресекла Староверов род, некому теперь продолжать его. Остались они с Матреной осиротевшими, как две птицы у разоренного гнезда» [11].

Красавин затрагивает также «неудобную» для официальной пропаганды тему, как пропавшие без вести. В повести «Валенки» есть такой

эпизод: «Не знаю, – смутилась Дарья, но смотрела сурово. – Мой Павел ушёл на фронт – вон извещение: погиб смертью храбрых. А в твоём извещении что?»

– Да мой ли Алексей виноват, что бросили, небось, убитого в поле, не похоронив, и в списки не занесли? Спроси-ка у людей, сколько пропавших-то безвестно. Один мой муж, что ли?» [9].

Писатель показывает и особое отношение к боевым наградам: «... ребята сидели на полу, играли орденами и медалями отца, ударяя их друг о друга. “В расшибаловку режутся,” – отметил Федя, усмехнувшись. Сам орденосец не обращал на их забавы внимания: должно быть, не в первый раз уж фронтовые награды служили малышам для баловства» [9].

В целом же можно сказать, что в раскрытии военной темы Красавин «солидарен» с теми писателями и поэтами военного и послевоенного поколения, которые стремились показать не только радость победы, мужество и силу русских воинов, но и трагизм потерь и поражений: М. Исаковским, А. Твардовским, М. Шолоховым, Ф. Абрамовым, Б. Васильевым.

Красавин не делит войны на справедливые и захватнические, любая война несёт смерть, разрушения, горе, калечит людей физически и морально, ведёт к одиночеству, обретает на сиротство. Примечательно, что в произведениях Красавина упоминаются войны не только глобальные, закончившиеся победой русского оружия и широко известные благодаря пропаганде и искусству. Писатель говорит и о войнах непопулярных, полузабытых, проигранных: Крымской и Русско-японской, Финской и т. п. Такой подход следует христианской традиции, считающей войны порождением дьявольских, злых, разрушительных сил: «Во всём надо праведно жить. Если бы люди это поняли, не было бы горя на земле, не было бы драк или войн» [11].

Несмотря на частые упоминания о различных больших и малых войнах, разбросанные по многим произведениям Юрия Красавина, в его творчестве полностью посвящена теме войны лишь одна повесть «Время Ноль», которую мы и рассмотрим более подробно.

В повести «Время Ноль» нет изображения войны как борьбы, нет сцен боевых схваток, отсутствуют и другие характерные для войны действия, аналогичные таким, какие мы видим, например, в романе Михаила Шолохова «Они сражались за Родину»: «Вокруг Николая гремел ожесточенный бой. Из последних сил держались считанные бойцы полка; слабел их огонь: мало оставалось способных к защите людей;

уже на левом фланге пошли в ход ручные гранаты; оставшиеся в живых уже готовились встречать немцев последним штыковым ударом» [17, с. 113]. Много батальных сцен в романе Ю. Бондарева «Горячий снег»: «...Истребители уже неслись над степью, пропарывая воздух крупнокалиберными пулемётами, и огненные пики трасс будто поддевали остриями распостёртые на снегу тела людей, переворачивали их в винтообразных белых завертях. Несколько солдат из соседних батарей, не выдержав расстрела с воздуха, вскочили, заметались под истребителями, бросаясь в разные стороны. Потом один упал, пополз и замер, вытянув вперед руки. Другой бежал зигзагообразно, дико оглядываясь то вправо, то влево, а трассы с пикирующего «мессершмитта» настигали его наискосок сверху и раскалённой проволокой прошли сквозь него, солдат покатился по снегу, крестообразно взмахивая руками, и тоже замер; ватник дымился на нём» [2, с. 46–47].

Можно предположить, что фактически полное отсутствие в произведениях Юрия Красавина батальных сцен объясняется гуманизмом писателя, его искренним неприятием любого насилия и тем более физического уничтожения. Для Красавина характерно изображение не самих боёв, а их последствий. Например, в романе «Письмена» отсутствует описание ужасной сечи, показывается лишь её страшный итог: «Живых не осталось, только мёртвые люди да мёртвые кони среди поломанных кустов, пораненных деревьев. Тут и там валялись окровавленные мечи и поножи, помятые щиты и шеломы с забралами... оперённые стрелы торчали из человеческих тел, из мёртвых коней, из древесных стволов. Было тут душно и парко от крови людской» [8].

Не является исключением и повесть-антиутопия «Время Ноль»: «В смертную минуту люди были словно бы гонимы злой силой или безумием – ни один не остался в своём жилище! – все лежали теперь на луговинах и на дорогах... У каждого оголённые до костей кисти рук держались за собственные шейные позвонки – последние сдавленные крики и хрипы словно бы звучали над этой деревней. Легко можно было представить себе, что творилось в час конца, вернее в те краткие минуты, когда живых людей одолевала смерть, когда наступило Время Ноль» [6].

В таком подходе к баталистике чувствуется традиция Всеволода Гаршина – одного из первых русских писателей, который ещё в конце XIX века отказался от героизации войны, а сосредоточился на её последствиях. Критик Н. К Михайловский отмечал, что «все военные рассказы г. Гаршина кончаются печально: увечьем или смертью, не укра-



шенною ни георгиевскими крестами, ни золотым оружием, ни даже просто каким-нибудь очень большим подвигом» [15, с. 312–317]. Например, в рассказе Гаршина «Четыре дня» описание боевых действий занимает, по сравнению с общим объёмом произведения, небольшое место, всего один начальный абзац. Всё же остальное содержание рассказа посвящено переживаниям главного героя, который все эти четыре дня, тяжело раненый, лежал рядом с разлагающимся трупом убитого им турка: «...он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви. Ноги, затянутые в штиблеты, раздулись и между крючками штиблет вылезли огромные пузыри. И весь он раздулся горою. Что сделает с ним солнце сегодня?» [5, с. 34–35].

Сближает Гаршина и Красавина даже названия сравниваемых нами произведений «Четыре дня» и «Время Ноль»: они говорят о времени. Только у Гаршина время одиночества героя ограничивается четырьмя днями, и он в конце концов возвращается к людям, правда, пережив духовный кризис и, как его следствие, перемену мировоззрения. У Красавина всё гораздо глобальнее и трагичнее: уже не локальная, но мировая война, а кризис героя завершается его добровольным уходом из жизни.

Творчество Красавина созвучно не только русским классикам, разоблачавшим грязь и античеловеческую сущность войн, но и прогрессивным зарубежным авторам. Писатель не ограничивается национальными пределами, а решает общемировые, глобальные проблемы войны и мира.

Художественный принцип, когда изображается не сама схватка, а её ужасные последствия, широко использовался в литературе XX века. Так, например, американский писатель Курт Воннегут в антивоенном романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей», рассказывая о последствиях варварской бомбардировки англо-американской авиацией гражданского населения города Дрездена, пишет: «Так была заложена первая шахта по добыче трупов в Дрездене. Постепенно такие шахты стали насчитываться сотнями. Сначала трупы не пахли, и шахты походили на музеи восковых фигур. Но потом трупы стали гнить, расплзаться, и вонь походила на запах роз и горчичного газа» [4, с. 414].

Этой традиции придерживается и Красавин. В повести «Время Ноль» он пишет: «Седая толстая женщина сидела на шпалах и куском уголкового железа отрубала себе на рельсе по суставчику пальцы левой руки. Ударит по пальцу, отпилит кожную перемычку и смотрит, смотрит, улыбаясь, как течёт кровь. А когда струйка крови иссякала, она от-

рубала еще один сустав, потом следующий. Лицо её было одутловатым, лунообразным – лицо идиотки, питающейся трупами» [6].

Войны в современной литературе часто изображаются как апокалипсис, они лишены какой-либо героизации: «Одно из самых главных последствий войны состоит в том, что люди в конце концов разочаровываются в героизме» [4, с. 370–371]. Современная война сводится к тотальному уничтожению всего живого, к полному разрушению того, что создано трудом многих поколений. В романе Воннегута «Бойня номер пять» «Дрезден был похож на Луну – одни минералы. Камни раскалились. Вокруг была смерть ... везде валялось что-то, похожее на короткие бревна. Это были люди, попавшие в огненный ураган» [4, с. 384].

Мгновенно превращается в прах город в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту»: «В это мгновенье началась и окончилась война. Впоследствии никто из стоявших рядом с Монтэгом не мог сказать, что именно они видели и видели ли хоть что-нибудь. Мимолётная вспышка света на чёрном небе, чуть уловимое движение...» [3, с. 242].

Для современной антивоенной литературы отсутствие описаний активных боевых действий становится устойчивой тенденцией, на что указывают некоторые критики: «...В романе “Бойня номер пять” войне соответствует пробел. Воннегут так и не показывает дрезденскую бомбардировку. Мы видим то, что происходило до неё, и то, что происходило после. Но сам эпизод бомбардировки, который должен был бы стать ядром романа, его главным событием, в тексте отсутствует» [1, с. 222]. Аналогично, всего в несколько строк, изображает атомную войну Красавин. В повести «Время Ноль» люди погибают от невидимой смерти, а сама же война, боевые действия не изображаются: «... вместо выстрела в утренней тишине полыхнуло небо, ударил дальний гром, от которого вздрогнули лес и земля до глубины, а несколько минут спустя охотник уже катался по мокрому мху, царапая себе шею от удущья» [6].

Американский писатель Рэй Брэдбери в антиутопическом романе «451 градус по Фаренгейту» так же весьма скупо описывает атомную войну: «Сильный взрыв потряс воздух. Воздушная волна прокатилась над рекой, опрокинула людей, словно костяшки домино, водяным смерчем прошла по реке, взметнула чёрный столб пыли и, застонав в деревьях, пронеслась дальше, на юг» [3, с. 245].

Современная философская проза – а именно к этому жанру, на наш взгляд, следует отнести повесть Юрия Красавина «Время Ноль» – акцент делает не столько на описании всемирного катаклизма, ужасов войны, человеческих страданий, сколько на их последствиях, на изображении того мира, который будет после атомной войны, после апо-

калипсиса. В отличие от многих произведений фантастической литературы, главное внимание уделяющих описанию самого катаклизма («Война миров» Г. Уэльса, «Война с саламандрами» К. Чапека и т. п.), писателей философского направления больше интересует мир уже после катастрофы, то, как поведут себя люди в экстремальной ситуации, способны ли они возродить или пересоздать человеческую цивилизацию, либо же обречены на деградацию, потерю человеческого облика и окончательную гибель.

Юрия Красавина в большей степени волнует проблема не «человек на войне» – такую характерную для военной прозы проблему писатель практически не ставит, – а проблема «человек и война», и особенно – «человек после войны», то, как война повлияла на его судьбу, какой след оставила в душе, как изменила внешне и внутренне. «...Почему...Иван тоскует о войне? Почему не может её забыть и мечется, чего-то ищет? Места себе не находит, и тянет его в прошлое, будто там не война, не смертоубийство всякое, а первая любовь или что-то очень и очень дорогое, – почему так?» [7], – размышляет Семён, главный герой экологической поэмы Красавина «Озеро».

Ещё одна характерная особенность изображения войны в фантастических произведениях – а «Время Ноль» изображает вымышленные события, которых никогда не было – заключается в отсутствии прямого контакта с врагами. Красавин ничего не пишет, почему случилась война, кто с кем воевал и есть ли победители. Так же обобщённо говорит о войне и Р. Брэдбери в своей антиутопии. К. Воннегут, казалось бы, пишет на основе реальных событий – и на самом деле в основе «Бойни номер пять» лежат его личные переживания. Однако элементы фантастики, включённые в роман, придают произведению черты нереальности, а сама бомбардировка – это маленький апокалипсис, который может в любой момент повториться уже в мировом масштабе: «Чикаго будет разрушен водородной бомбой рассерженных китайцев» [4, с. 353].

Враг в повести Ю. Красавина «Время Ноль» не обозначен. Автор не конкретизирует, кто именно нанёс смертельный удар, и, судя по всему, в этой войне не было победителей, погибли все: и нападавший, и защищавшийся: «...несколько дней после “нулевого времени” радио панически балаболито на разных языках, но постепенно эфир замолчал, омертвел» [6].

Итак, мы приходим к следующим выводам:

Для творчества Красавина характерно не описание боевых действий, а их последствий, как правило, ужасных.

Красавин не делит войны на справедливые и захватнические, любая война для него несёт смерть, разрушения, горе, калечит людей физически и морально, ведёт к одиночеству, обретает на сиротство.

Творчество Красавина созвучно не только русским классикам, но и прогрессивным зарубежным писателям, то есть оно не ограничивается национальными пределами, а решает общемировые, глобальные проблемы войны и мира.

Войну Красавин изображает с гуманистических позиций, он лишает её романтического ореола, следует традиции тех писателей, кто не воспевал военные подвиги, не считал, что «есть упоение в бою», а относился к войне как к великому горю, абсурдному нарушению естественных законов человеческого бытия, или, по словам Льва Толстого, «противному человеческому разуму и всей человеческой природе событию» [16, 3].

Война в повести Юрия Красавина «Время Ноль» – повод задуматься о будущем и о настоящем. В этом её антивоенный пафос.

### Список литературы

1. Аствацатуров А. Поэтика и насилие (О романе Курта Воннегута «Бойня номер пять») // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 209–222.
2. Бондарев Ю.В. Горячий снег: роман. М.: Дет. лит., 2010.
3. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту: [роман]/ М.: Изд-во «Э», 2016.
4. Воннегут К. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей // Воннегут, Курт. Колыбель для кошки. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей : [романы]. М.: АСТ, 2017.
5. Гаршин В.М. Четыре дня // Гаршин В. М. Рассказы. М.: Дет. лит., 1977.
6. Красавин Ю.В. Время Ноль [Электронный ресурс] // Электронная библиотека RoyalLib.Com. URL: [https://royallib.com/read/krasavin\\_yuriy/vremya\\_nol.html#0](https://royallib.com/read/krasavin_yuriy/vremya_nol.html#0) (дата обращения: 15.03.2018).
7. Красавин Ю.В. Озеро [Электронный ресурс] // ЛитМир – Электронная Библиотека > Красавин Юрий Васильевич > Озеро. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=163107> (дата обращения: 25.03.2018).
8. Красавин Ю.В. Письмена [Электронный ресурс]. URL: [http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/krasavin/krasavin\\_pismena.pdf](http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/krasavin/krasavin_pismena.pdf) (дата обращения: 10.03.2018).
9. Красавин Ю.В. Валенки [Электронный ресурс] // ЛитМир – Электронная Библиотека > Красавин Юрий Васильевич > Валенки. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=256098> (дата обращения: 10.04.2018).

10. Красавин Ю.В. Вот моя деревня...Клин, 2017.
11. Красавин Ю.В. Пастух [Электронный ресурс]. URL: [http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/krasavin/krasavin\\_pastuh.pdf](http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/krasavin/krasavin_pastuh.pdf) (дата обращения: 20.04.2018).
12. Красавин Ю.В. Пустошь // Красавин Ю. Повести и рассказы. Клин, 2017.
13. Красавин Ю.В. Русские снега [Электронный ресурс] // ЛитМир – Электронная Библиотека > Красавин Юрий Васильевич > Русские снега. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=163105> (дата обращения: 20.04.2018).
14. Лосева Н., Редькин В. Прощай, «воитель по имени Юрий Красавин»! // Тверские ведомости. 2013. № 17.
15. Михайловский Н.К. О Всеволоде Гаршине // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 312–317.
16. Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 тт. Т. 11. Война и мир. Том 3. М.: Худож. лит., 1940.
17. Шолохов М.А. Они сражались за Родину // Шолохов М.А. Они сражались за Родину. Судьба человека. Слово о Родине. М.: Худож. лит., 1983.

## **ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В. В. КАЗАКОВА «ОШИБКА ЖИВЫХ»**

*М.А. Журавлев, студент 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

*Научный руководитель: С. Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются эсхатологические мотивы в романе Владимира Васильевича Казакова «Ошибка живых», специфика образов апокалипсиса и реализации эсхатологического сюжета в художественной картине мира писателя.

**Ключевые слова:** Владимир Казаков, «Ошибка живых», эсхатология, Откровение, Русский Авангард, Велимир Хлебников, цитата, интertextуальность, полигенетичность, небесный архетип.

Эсхатологическое предчувствие появляется в русской литературе XIX века и достигает наивысшего напряжения в первые десятилетия

XX века в преддверии революционных событий 1917 года, воспринятых частью российской интеллигенции как свершившийся факт наступления конца времен. Эсхатологическая тема нередко присутствует в произведениях неофициальной литературы СССР и не теряет своей актуальности для современного литературного процесса. Эсхатологические мотивы являются одной из образно-смысловых доминант романа «Ошибка живых». Апокалиптические образы становятся одним из элементов, формирующих художественную картину мира В.В. Казакова. Художественный мир писателя, как уже было замечено С.Л. Константиновой, основан на «повторах, зеркальных двоениях и сосуществованиях микропространств и микромиров» [1, с. 10]. В центре художественного пространства романа «Ошибка живых» находится Москва – *Axis Mundi*, место входа в небесную сферу и подземный мир. Как всякий значимый объект материальной действительности, город соответствует своему небесному прототипу, в связи с чем «реальность» действующих лиц «заключается в имитации небесного архетипа» [2, с. 8–9]. Художественное пространство романа «Ошибка живых» содержит приметы вневременного мироощущения, восходящие к архаическим представлениям о небесном архетипе и его повторении.

Текст «Ошибки живых» отличает высокая частотность и разнообразие отсылок к наиболее авторитетному для русской литературной традиции эсхатологическому тексту Откровения Иоанна Богослова. Диалог с пророческим текстом продолжается на протяжении всего романного действия в 17-ти главах и в эпилоге. В главе 1 романа пародийно переосмысленная цитата («Имеющий ухо да слышит...») (Откр. 2:29; 3:13) помещается автором в сильной позиции текста (завершающий абзац): «Все исчезло. Остались только уши и крики» [3, с. 19].

Второй источник цитаты – пролог к кубофутуристской опере «Победа над солнцем» («Будь слухом (ушаст) созерцаль!») [4, с. 386]. Полигенетичность («в отдельном сегменте текста актуализируется не один только подтекст (или литературный источник), а целое множество источников» [5]) подтверждается и другими свидетельствами отношений между претекстами и посттекстом: В.В. Хлебников цитирует Откр.; В.В. Казаков цитирует. Откр. и В. В. Хлебникова, которого боготворил и считал одним из своих учителей и вдохновителей, наряду с А.Е. Крученых.

При внимательном рассмотрении системы персонажей романа следует обратить внимание на некоторые их соответствия образам Апокалипсиса. Впервые появляясь, Александр Григорьевич Левицкий бормочет

двустишие: «Все исчезло, окна тоже. / Остался свет, на тьму похожий...» [3, с. 18]. Фамилия персонажа отсылает к образу – Лев от колена Иудина (Откр. 5:5), фонетический состав имени и отчества дает звукоподражательную мотивировку, что дополнительно служит усилению ассоциативной связи. О происхождении Левицкого говорится только намеками или загадками [3, с. 117, 156]. Сопоставив с намеком на отцовство Куклина тот факт, что жена Куклина «умерла, оставив грудного младенца. (Мир умер, оставив что?)» [3, с. 12], следует предположить, что в загадке о происхождении Левицкого зашифрован библейский перифраз «Первенец из мертвых» (Откр. 1:5). «Несколько цепких холодных взглядов уперлись в Левицкого, но соскользнули, словно наткнулись на кольчугу под его темным плащом» («И, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом...» Откр. 1:13). «Куклин и Алхимов заметили присутствие Левицкого. «Судя по нему, на улице звезды», – сказал Куклин...» [3, с. 114] («Он держал в деснице Своей семь звезд...» Откр. 1:16).

Живущая в одном из переулков Замоскворечья, Эвелина Владимировна Алабова олицетворяет старую Москву, погрязшую во грехе – Вавилонскую Блудницу: «Тут я проснулся и увидел, что не спал. Неслыханная красота женщины, сверкая, могущественно струилась и в прошлое, и в будущее <...> И вдруг ее волосы рассыпались, фонарный свет, как золотой хищник, бросился на ее плечи, и пустынная ночь огласилась безумным ревом полыхающего в полнеба зверя» [3, с. 138–139] («И повел меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном...») (Откр. 17:3), «Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями» (Откр. 17:18)). Образу жены, облеченной в солнце, соответствует Мария, которую Левицкий избирает своей невестой: «Ее лучи скользнули по стенам домов, по окнам. Рассвет, казалось, опережал себя» [3, с. 187]. Трубам ангелов соответствуют водосточные трубы: «Водосточные трубы трубили» [3, с. 139]. Другие примеры: «Он встал, чтобы сделать реверанс, но паркет поскользнулся <...> Он бросился к другому, но промахнулся и попал в каменные объятия стены» [3, с. 140] («Ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?») Откр. 6:17); «Невеста посмотрела на небо: оно придавило время, подобно тяжелой надгробной плите» [3, с. 140] («И говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца») Откр. 6:16).

Кроме того, посредством цитации актуализируется связь Откровения с другими источниками. Согласно типологии П. Тамми [5], отдель-

ные сегменты могут соотноситься: 1) с текстами не соотносящимися друг с другом; 2) с текстами встречающимися в пределах друг друга. В качестве примера полигенетической связи второго типа приведем следующий фрагмент: «Истленьев: Ведь вы и есть Варшава? / Куклин: Да, столица Македонии...» [3, с. 156]; отец Левицкого – отечество Александра Македонского. Здесь актуализируется генетическая связь фольклорных текстов об Александре Македонском и Откровения с общим мифологическим источником. Таким образом, цитата служит вторичной актуализации имеющейся интертекстуальной связи.

В описании сна Марии, рассказанного Левицкому, упоминается один из самых узнаваемых образов Апокалипсиса – *Ippos chlogos*: «А сон все снится: зеленая лошадь, как на картине Ларионова» [3, с. 150]. Также в романе цитируются литературные тексты Русского Авангарда: стихотворения В. В. Хлебникова, сквозь призму восприятия которого видна «Победа над солнцем», и само либретто кубофутуристской оперы А. Е. Крученых. Паратекстуальная аллюзия связывает «Ошибку живых» с рядом произведений В. В. Хлебникова, в которых сосуществуют образы конца мира, заимствованные поэтом из различных религиозно-философских систем. Эпиграф романа: «Был шар земной / Прекрасно схвачен лапой / сумасшедшего» [3, с. 7] – фрагмент стихотворения 1915 года, вошедшего в состав поэмы «Война в мышеловке» (1915 – 1922). Приведем другой отрывок этого стихотворения: «Я повелел быть крылом ворону / И небу сухо заметил: «Умри!» [6, с. 455]. Провозвестником конца времен у В. Хлебникова является ворон: «Что к ворону По – ворон Калки ленивый!» [6, с. 455]. Индивидуальная эсхатология соотносится со всемирной: ворон По возвещает о смерти, ворон Калки (10-е воплощение индуистского бога Вишну, изображается как всадник, уничтожающий мир своим мечом [7]) – о разрушении вселенной, завершающем космический цикл. Гневному воплощению индуистского божества соответствует образ Христа («Ведь я люблю на крыльях ворона / Глаза красивого Спасителя!» [6, с. 457]), следует также обратить внимание на бытование в тексте апокалипсических образов христианской традиции («Ах, князь и кнезь, и конь, и книга» [6, с. 465]). В одном из вставных текстов «Ошибки живых» («Н. Вологдов – В. Казакову») ворон помещается именно в хлебниковский контекст: «Сегодня и у нас был сильный холодный ливень, и град стучал в стекла, как ворон в окно последней «баньки» Хлебникова» [3, с. 162].

Древнейший эсхатологический мотив умерщвления и погребения солнца лежит в основе сюжета стихотворения В. В. Хлебникова «Письмо в Смоленке»: «Похороны трупа Красного Солнца», «Погребальная



колесница труп великого Солнца», «О, ветер солнечных смертей, гонимых роком» [8, с. 17–18]. Лирический субъект достигает возраста Христа: «Мне послезавтра 33 года: / Сладко потому мне, что тоже труп солнца» [8, с. 17]. Лирическое время (настоящее) лишено конкретно-исторических примет, а современные автору события служат поводом для реактуализации мифологической категории в соответствии с архаическими представлениями о небесном архетипе: «По морю трупов солнца, / По воле погребальных дроз / На человеке проехал человек» [8, с. 18]. Смерть солнца повторяется бесконечное количество раз в соответствии с природным космическим ритмом.

Есть основания говорить и об упоминании в тексте конкретных актов повторения небесного архетипа, в описании которых, обнаруживаются приметы исторического времени: «Знайте, – это второй труп великого Солнца, / Раз похороненный устами коров, / Когда <они> бродили по лугу зеленому, / Второй раз – ножом мясника» [8, с. 17]. На наш взгляд, наиболее вероятна связь «первого трупа» с премьерой кубофутуристской оперы «Победа над солнцем» в 1913 году, создатели которой испытали на себе влияние русского символизма («Луг зеленый» – книга статей А. Белого). «Второй труп» в этом случае связан с событиями октября 1917 года (октябрем 1917 датирован текст). Дата написания сама по себе маркирует связь с конкретными историческими событиями, воспоминание о которых, по мнению М. Элиаде, «воспламеняет поэтическое воображение только в той мере, в какой это событие приближено к мифической модели» [2, с. 40–41]. Диалог с кубофутуристской оперой продолжают «Трупы лугов в перчатке коровы» [8, с. 17] (перчатка = вымя): в опере «Победа над солнцем»: «Нас греет дохлое вымя / Красной зари» [4, с. 397]; образ также встречается в стихотворении Н. С. Гумилева «Заблудившийся Трамвай»: «В красной рубашке, с лицом, как вымя...» [9]. Смоленке В. В. Хлебникова соответствует у В. В. Казакова Смоленск («Я пишу Вам письмо из Смоленска» [3, с. 49]), оба тоposa соотносятся с загробным миром (с. Смоленское находится неподалеку от Смоленского кладбища на Васильевском острове). Когда персонаж «Ошибки живых» Истленьев («Не знаете смерти и тлена, – / Гуляете вы в оболочке солнечной тлени» [8, с. 17]) пребывает в Смоленске, в Москве говорят: «есть Истленьев, или его нет, но на своем пути к богу он движется прямо» [3, с. 46]. Когда исчезают Истленьев и Эвелина, ходят слухи о том, что они уехали в Смоленск [3, с. 86].

Некоторые фрагменты «Ошибки живых» могут восприниматься как прямые отсылки к «Победе над солнцем». В 1 деймо Путешествен-

ник по всем векам рассказывает: «я был в 35-м там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем»; бунтовщикам и будетлянским силачам соответствуют фонари (пораженные «фонарной болезнью») и шумная ватага друзей Пермякова, также охваченного «фонарным безумием». Далее: «В афибе мне мало в подземном темно... Светил...» [4, с. 389]. Интересна одна из сцен романа, происходящих в погребке: «Юродивое окно заливалось по-детски невинным светом. И вдруг – Левицкий, золото и глаза его спутницы, и свист ветра, не успевшего остановиться на всем лету. Истленьев давно уже стоял в углу, чуть колышимый пламенем огарка. К свету окна добавился смех Пермякова, и от этого двойного безумия по погребку задвигались в отчаяньи тени. Пермяков: Ночь... фонари не светили... я постоял, посветил немного» [3, с. 39–40]. Существительное «светил» заменяется глаголом «посветил» – субъект речи у В. В. Казакова сам становится светилом. Способность быть источником света или отражать его указывает на соответствие персонажей «Ошибки живых» своим небесным архетипам: Пермяков – вечерняя звезда, Истленьев – утренняя, Левицкий – солнце, Эвелина – луна, фонари – звезды: «Сумасшедшие звезды – вот что я вам скажу. Они обезумели, подражая в этом земным фонарям» [3, с. 117]. Для персонажей «Ошибки живых» характерны регулярные переходы из состояния жизни к смерти и новому воскресению: «Пермяков: В часах?! Боже, я забыл! Мне давно уже пора быть в могиле, а я все еще здесь!.. (убегает)» [3, с. 45]; «Дама: Истленьев? Это все-таки странный человек! Поверите ли, иногда кажется, что он был, иногда – что он будет, иногда – что он есть» [3, с. 45]. Так посредством повторения небесного архетипа, в художественном пространстве романа реализовано вневременное мироощущение индивидуального сознания, укорененного в вечности.

Текст романа В. В. Казакова «Ошибка живых» – крупномасштабная композиция, составленная из множества текстов, связанных с древнейшими мифами о природном временном цикле, а также представлениями о конечном состоянии бытия в его исторической перспективе. Когда «мифы как ипостаси ступеней развития уже непонятны; скорее, осмысляется новое: родственные по характеру образы библейского Апокалипсиса» [10]). Сложный по своей структуре роман «Ошибка живых» сравним с веерообразным пергаментом, расшифровать который возможно, лишь последовательно снимая печати, найдя все коды, необходимые для экспликации подтекстов. Эсхатологические мотивы у В. В. Казакова связаны не столько с ожиданием и наступлением конца человеческой истории, сколько с древнейшими архетипами и устойчивыми мифологемами природного временного цикла.

**Список литературы**

1. Константинова С.Л. «Быть веселым, не теряя отчаяния...». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова. Псков: Логос Плюс, 2010. 143 с.
2. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998. 258 с.
3. Казаков В. В. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1: Ошибка живых. Роман. М.: Гилея, 1995. 192 с.
4. Кручёных А. Е. Победа над солнцем // Кручёных А. Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 381–405.
5. Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: Pro Et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 508.
6. Хлебников В. В. Война в мышеловке // Хлебников В. В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 455–465.
7. Жуковский В. И. Искусство Востока. Индия. Красноярск: ИЦ КрасГУ, 2005. С. 164.
8. Хлебников В. В. Письмо в Смоленке // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917–1922. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 16–18.
9. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921). М.: Воскресенье, 2001. С. 82.
10. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М.: Энигма, 1996. С. 342.

**ОСОБЕННОСТИ МЕТАРЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА  
ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ**

*А.В. Ильиных, студентка 5 курса, специальность «Литературное творчество».*

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

**Аннотация:** в статье исследуются особенности метареалистического художественного метода на материале творчества Ольги Седаковой.

**Ключевые слова:** *метареализм, метабола, Ольга Седакова, художественный метод, романтизм, метафора, реализм, Сергей Викулов, Новелла Матвеева.*

Отсутствие единого взгляда у исследователей на метареализм и сравнительная «молодость» данного явления ведут к дифференциации внутри самого направления метареализма, что усложняет установление его границ внутри литературного процесса и даже приводит к спорам по отношению к правомерности использования данного термина.

Метареализм зародился в рамках постмодернистского течения в семидесятых годах прошлого столетия как «реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений» [1, с. 148]. Основным тропом, используемым поэтами-метареалистами, является метабола (раскрывает скрытое основание переноса значения с одного явления или предмета на другой), смысловая нагрузка метареалистических произведений является метафизической, а форма авторского присутствия имперсональна. Метареалисты делают установку на подготовленного читателя, готового к интеллектуальному сотворчеству [2].

Литературная преемственность в отображении метареалистами действительности заключается, как отмечает Князева [3], в схожести метареалистического видения реальности и идей о многомерности описываемого мира в творчестве Велимира Хлебникова. Такая точка зрения соответствует научной теории многомерности миров (эвереттке).

Наиболее «крайним» и «последовательным» [2] Эпштейн называет метареализм Ольги Седаковой, творческая система которой основывается на архетипичности и «вечности» затрагиваемых ею вопросов. Особый, чисто онтологический взгляд Седаковой, сформировавшийся не под влиянием школы, а как следствие своеобразного индивидуально-авторского восприятия действительности, позволяет рассматривать метареализм Седаковой как уникальное, частное явление. В рамках данной работы термин «метареализм» мы в первую очередь будем использовать именно в качестве характеристики поэзии Ольги Седаковой.

Сочинения Ольги Седаковой, вписываясь в контекст метареалистического пласта литературы, обладают чередой характерных признаков. Для наглядности мы будем анализировать творческий метод поэта, сопоставляя его с двумя полярными художественными методами – реалистическим и романтическим. Для удобства сопоставления мы выбрали поэтов, творчество которых можно без оговорок отнести к тому или иному методу: Сергея Викулова (реалистический метод) и Новеллу Матвееву (романтический метод), современников Седаковой.

**Реализм и романтизм** – два разных **способа** видения действительности. Метареализм как художественный метод представляет собой явление на стыке реалистического и романтического методов.

Основные критерии, согласно которым различаются художественные методы, основаны на дифференциации во взглядах на действительность и эстетический идеал. Если реализм предполагает целостное, исторически конкретное отображение действительности, то романтизм идеализирует реальность. В основе романтического художественного метода лежит «романтическое двоemiрие» [2]. Понятие «реальность» в метареализме ближе к чисто реалистическому, чем романтическому: действительность целостна и неделима, отсутствует разделение на «низший» и «высший» миры. Позиция автора метареалистического произведения также ближе к реалистической: он объективен тем, что не противопоставляет свой взгляд взглядам большинства, что часто встречаем в романтизме. Взгляд метареалиста субъективен лишь за рамками произведения, где автор присутствует как отдельно взятая творческая личность.

В фокусе писателя-реалиста – исторически конкретные явления, его цель – отображение и анализ типических характеров в типических обстоятельствах. Реалист редко впадает в метафизику, метареалист же творит исключительно в ее пределах, отсюда внешняя субъективизация метареалистического взгляда на мир.

Метод, с помощью которого Седакова подходит к изображению окружающего мира, отсылает читателя к натурфилософии. Часто используемая лексема «вещество» соотносится с понятием о философской категории классической рациональности, обозначающей объективную реальность в аспекте внутреннего единства всех форм её проявления и саморазвития: «Или свиданье стоит, обгоняющий сад, / где ты не видишь меня, но увидишь, как листья глядят, / слезы горят, / и само вещество поклоняется, / что оно зрением было и в зренья вернется» [5, с. 76].

«Вещество» является изначальной единицей бытия, склонной к постоянной трансформации. При этом в произведениях Седаковой перманентно присутствие Бога, чей образ приближен не столько к христианскому, сколько к пантеистическому, несмотря на обилие христианских аллюзий и архетипов. Бог оказывается растворенным в мире, в «веществе», в музыке: «Она [музыка] живет огромными кругами, / как тысяча колец с бессмертными камнями, / как восхищенье вещества – / и сердца нищего касается едва» [5, с. 101]. Музыка является объединяющим звеном между «веществом» и «Богом-слухом».

Здесь мы сталкиваемся с принципиальным различием в выборе основного тропа: если в реализме и романтизме таким тропом явля-

ется метафора, то в метареализме – метабола. Причем реалистическая метафора тяготеет к конкретности, четкой мотивировке и частой предметности образа: «позолота чести», «пудра фраз красивых» [6, с. 253], «черный веер хвоста» [7, с. 36], «рухнув снопом» [7, с. 163]. В стихотворении «Есть душа у человека» Викулов изображает душу лицемерного человека как «оборотня с медом на устах», беря за основу сходные признаки оборотничества, смены масок в соответствии с обстоятельствами, а душу льстивую поэт рисует похожей на дымок, такой же обволакивающей и зыбкой, готовой в любую опасную минуту исчезнуть, раствориться: «Мягкая отроду, / как подушка, / вся курясь таинственным дымком, / льстивая пред кем-то / вьётся душка, / хоть того считает дураком» [7, с. 53].

И реалистический, и романтический методы часто используют развернутые метафоры, которые могут быть доведены до логического завершения и стать самостоятельными произведениями. При этом такого рода стихотворения могут быть насыщены огромным количеством тропов, что создает своеобразное стихотворение-матрешку, в котором от частного к общему, от внутреннего тропа к «внешней метафоре» происходит развертывание мысли автора без нарушения логических связей. Реалистический метод редко допускает чрезмерное насыщение текста метафорическими тропами во избежание двусмысленности и излишней абстрактности, ассоциативности в построении связей между образами. Стихотворение Викулова «Костер, что грел тебя...» построено на метафоре, в основу которой положен общий признак деятельного, активного начала в жизни и огня. Костер в стихотворении является олицетворением жизненных сил, надежды, духовного движения. При этом раскрытие образа осуществляется при помощи предметных деталей и точных реалистических описаний: «Когда костер, что грел тебя, потух / под утро, не отчаивайся, прежде / чем тронешь пепел палкою, в надежде, / огня... / И, обнаружив уголек / хотя б один, / вставай на четвереньки, / бересту подвигай и помаленьку вздувай, вздувай желанный огонек!» [7, с. 62].

Жирмунский характеризует романтическое искусство как поэзию метафоры, указывая, что «преображение мира, которое совершается в романтическом творчестве, его мистическая поэтизация, осуществляется с помощью различных приемов метафоризации действительности» [8, с. 168]. Особо ярко эта черта романтического метода проявляется при сопоставлении с метафорой реализма: из-за сакрализации романтиками поэтического искусства, восприятию его в качестве спо-

соба проникновения в тайны природы, метафора становится средством, призванным максимально приблизить образ к реальности, одновременно с этим выявляя скрытые, не видные глазу связи. Благодаря этому качеству происходит сближение метафоры романтизма и метабола.

Стихотворение Новеллы Матвеевой «Подсолнух» [9, с. 22] являет собой развернутую метафору мира-подсолнуха, цветка, заключившего в себе целый космос. При этом внутри произведения мы встречаем отдельные тропы, которые можно охарактеризовать как ассоциативные метафоры: «подсолнух неисчерпаем, как прочий мир» (метафорическое сравнение), «растительного космоса струенье», «всходят образы... кругами радиации веселой». Ассоциация позволяет поэту интуитивно проникнуть в тайну мироздания, уловить не приметные для взгляда связи: отдельный цветок связан с космосом потому, что является его составной частью и одновременно уменьшенной моделью. При этом внутренняя связь предметов в мире не ограничивается этим сравнением: «в сумбурах <...> четкое строенье» цветка отражает и «закон» в «поэтах, с их пестрым паем». Но все же эта связь остается скрытой, доступной лишь для прозорливого поэтического взгляда. Метафора основывается на внешнем подобии далеких по смыслу понятий, сближающем образы, но не смешивающем их. Поэтому становится возможным сравнение возникновения образов в сознании поэтов с яркими лепестками цветка, но отсутствует указание на их реальную сопричастность.

Именно когда происходит преодоление обособления образа от реальности, метафора перерастает в метаболу. В творчестве Ольги Седаковой метабола чаще всего строится на архетипических образах сада, воды, духа, блудного сына и т.д. При этом архетипы часто раскрываются в их нерасторжимой связи с реальностью, чего не происходит при построении метафоры. Вода как архетип первоначала, эквивалент первобытного хаоса и в то же время маркирующий признак границы между мирами неразрывно связан в творчестве Седаковой с образом смерти: «...рука уходит / в простую воду легкого лица [смерти]» [5, с. 99]. Лицо персонифицированной смерти не сравнивается с водой, оно являет собой воду как архетип изменчивости, непостоянства. Образ смерти в поэзии Седаковой обозначает не конец, а точку в процессе трансформации вещества. Смерть парадоксально приобретает черты, традиционно присущие жизни, такие как подвижность, изменчивость, активное начало; жизнь же, напротив, являет собой напряженную обездвиженность, запечатленную в моменте: «Жизнь ведь – небольшая вещичка: / вся, бывает, соберется / на мизинце, на конце ресницы, – / а смерть кругом нее, как море»

[5, с. 197]. При этом жизнь и смерть не противостоят друг другу, они оказываются принадлежностью одного «вещества», только в разных его состояниях: «И вода есть зола неизвестных огней, и в золе / держит наш Господин наше счастье и мертвого будит» [5, с. 226].

Сложное построение метаболы и использование метафор преимущественно ассоциативного типа приводит к суггестивности лирики даже при наличии сюжетной линии, которая часто оказывается завуалированной, зыбкой, отодвинутой на второй план. Внутренние связи часто оказываются внешне не очевидными и лишенными логики (что не характерно для реалистической и романтической поэзии), так как на передний план выходят не столько личные чувства лирического героя и объективно строго структурированная реальность, сколько интуитивное стремление к целостному восприятию разрозненных вещей, поиску их скрытых связей, самому процессу познания мира, а не его итогу.

Напрямую связан со способом творческого претворения действительности и образ поэта в художественных произведениях. Реалистический метод предполагает подчинение поэта реальности, его характер и назначение определяются идеалом, рожденным из самой жизни и обусловленным историко-культурными причинами. Поэт в соответствии с реалистической установкой представляет собой неотъемлемую часть социума, поэтому чаще всего одной из его основополагающих черт является гражданственность. Отсутствует характерный для романтического образа ареол исключительности, поэт реалистического произведения прежде всего человек, а не демиург.

«Нелёгкую ты выбрала мне долю – / дала бумагу мне, перо дала... / О Русь моя, колосья по подолу, / и синь в глазах, и солнце у чела!» [6, с. 253], – в данных строках из стихотворения Викулова отчетливо видна позиция автора-гражданина, основной источник вдохновения которого заключен в любви к Родине. Эта любовь не абстрактна, а вполне материальна и проявляется в верности и заботе, она неразрывна с понятием долга. Поэт деятелен и активен, он представлен в движении: «Помни, / в путь собравшись дальний: / человек живет в делах! / Лишь они материальны, / остальное – тлен и прах». Поэт (как и любой другой человек) возвеличивается в делах, в неустанном ежедневном подвиге. Но этим его долг не ограничивается: «Говорят: талант от бога, / этим дан, а этим нет... / Всем зато дана дорога – / кто какой оставит след?». Поэт озабочен не только насущными проблемами, но и тем, какое наследие оставит после себя: хоть маленький «кирпичик», «сучок», который человек подбросит в общий костер.



Образ поэта как служителя искусства является объединяющим для обоих методов, как и его тяжелое, но благородное бремя служения правде, защите слабых и обиженных: «Поэзия есть область боли / Не за богатых и здоровых, / А за беднейших, за больных» [10, с. 322]. Но, в отличие от реалистического, романтический метод предполагает исключительную роль поэта, «потустороннее» происхождение его дара, на котором часто акцентируется внимание: поэт использует «волшебную росу вдохновения», «заклинает моря», «держит небосвод» на своих «слабых плечах», и само его рождение было предсказано оракулом. Поэт выступает как хранитель миропорядка: «Когда потеряют значение слова и предметы, / На землю, для их обновленья, приходят поэты. / Под звездами с ними не страшно: их ждешь, как покоя! / Осмотрятся, спросят (так важно!): “Ну, что здесь такое? / Опять непорядок на свете без нас!”» [11, с. 105]

В творчестве Седаковой основной целью поэта является познание мира и его преображение: «Рука поэзии, воды нежнее / и терпеливей – как рука святых – / всем язвы умывает – все пред нею / равны и хороши; в дыханье их / она вмешается, преображая / хрип агонический в нездешний стих...» [5, с. 319] В своем эссе «Кому мы больше верим: поэту или прозаику?» [12] поэт так характеризует основное отличие поэзии от прозы: «Высказывание поэта состоит не из слов – а из фантастической законности их явления и соединения», поэтому «большие слова», сказанные в прозе, порой звучат «красиво» и «эффектно», но легко могут быть опровергнуты, а в поэзии, настоящей поэзии, опровергать нужно было бы не смысл слов, а «саму их плоть, звук, место этого звука в общей звуковой цепи».

Поэт воспринимает мир как чудо и призван изобразить его в стихах, при этом он словно истрачивает себя на создающиеся им творения: «Тогда он и вспомнит, кто друг и виновник, / и гость, и хозяин, и горе его, / кто плакал, внутри обрывая шиповник, / и требовал всё, и не взял ничего» [5, с. 141]. Шиповник, «сад мироздания», растущий внутри, оказывается оборванным, как истраченное «чудо» поэта, поэтому он находится в состоянии непрекращающейся болезни, медленного исчезновения («Старый поэт», «Болезнь», «Бабочка или две их», «Последний читатель» и др.). Абсолютное познание мира в конечном итоге оказывается невозможным, поэтому так часто встречаются и мотивы неоконченности, недосказанности, молчания («Недописанная книга», «Начало книги», «Сказка, в которой почти ничего не происходит»), но поэта интересует не итог, а сам процесс: «Потому что чудеса велико-

лепней речи, милость лучше, чем конец» [5, с. 349]. Смерть, конечность в самом мире отсутствуют, они лишь конструкты человеческого сознания. Умирая, поэт не исчезает, его душа лишь приобретает иную форму в «саду мироздания»: «Тихого мальчика в сад тихий садовник ведет: – Видишь розы мои? это Гораций. А это, / возле фиалок Сафо, – Кинфия, тайна и мак» [5, с. 275].

При сопоставлении метареализма как художественного метода с реалистическим и романтическим были выявлены следующие черты:

Метареалистический взгляд на действительность ближе к реалистическому, чем к романтическому, так как он исключает понятие «двоемирия», характерное для романтического мировосприятия.

Метареализм использует метаболу в качестве основного художественного тропа, метафоры в метареализме по преимуществу ассоциативны и по внутренней структуре ближе к метафорам романтического метода.

Архетипические образы и сюжеты, на которых построены метаболы, часто раскрываются в их нерасторжимой связи с реальностью, чего не происходит при построении метафоры.

Метареалистическая лирика тяготеет к суггестивности.

Поэта-метареалиста интересует сам процесс познания мира, а не конечное знание.

Для поэзии непосредственно Ольги Седаковой характерно активное использование образов-архетипов воды, смерти, книги, сада и архетипических сюжетов преимущественно библейского характера, при этом ее картина мира близка к пантеистической. Общее для всех метареалистов восприятие реальности в неразделимом единстве характерно и для творчества Седаковой, многообразии превращений показано через внутренние, метаболические связи и постоянно используемые мотивы.

### Список литературы

1. Тульчинский Г. Л., Эпштейн М. Н. Проективный философский словарь. СПб: Международная Кафедра по философии и этике СПб.: Научного Центра РАН. 2002. 297 с.
2. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособ. для вузов. М.: Высшая школа. 2005. С. 127–196.
3. Князева Е.А. Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Ур. гос. пед. ун-т. Екатеринбург. 2000. 19 с.
4. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М.: Просвещение. 1971. 464 с.

5. Седакова О. А. Собр. соч. Т. 1. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 432 с.
6. Белозерье:Ист.-лит. альм. Вологда: Русь, 1994. 284 с.
7. Викулов С. В. Родовое дерево. М.: Современник, 1975. 288 с.
8. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика. 496 с.
9. Матвеева Н. Закон песен. М.: Советский писатель, 1983. 128 с.
10. Матвеева Н. Сонеты. СПб: Искусство, 1998. 334 с.
11. Матвеева Н. Мой караван. М.: Этерна. 2015. 176 с.
12. Седакова О. А. Собр. соч. Т. 3. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 584 с.

### СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА Д. И. РУБИНОЙ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ВОТ ИДЕТ МЕССИЯ!..»)

*В.Н. Ипатова, студентка 2 курса, специальность «Литературное творчество».*

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

**Аннотация:** в статье рассматривается своеобразие творчества Д.И. Рубиной. Конкретизирующим материалом статьи служит роман Д.И. Рубиной «Вот идет Мессия!..». Анализируются проблемы, поставленные в произведении, структура романа и художественные приемы.

**Ключевые слова:** Д. Рубина, роман, Мессия, писатель, современная русская литература, критика.

Дина Ильинична Рубина – одна из самых ярких представительниц так называемой «женской» прозы. Многие исследователи современной литературы определяют этим термином «литературное и социальное явление», для которого характерны «акцентуация на духовных качествах персонажа, его внутреннем мире, чувствах и переживаниях, внутренней борьбе» [1]. Но так же отмечается, что сейчас это явление не является «дамской» беллетристикой, оно основано на значимости феномена личности героини, которая «стремится самостоятельно самоопределиться в жизни» [2]. Действительно, все произведения писательницы направлены на отражение именно внутреннего мира человека, акцент в них смещен на переживания личности. Например, ярким примером «женской» прозы Дины Рубиной является ее дебютный ро-

ман «Вот идет Мессия!..», который полностью состоит из «комплексов зарисовок» про «русских израильтян» – таких же мигрантов с еврейскими корнями, как и она сама.

Для более глубокого понимания романа важно заглянуть в историю Израиля, которая насчитывает более трёх тысяч лет развития. Первое тысячелетие его существования, а также создание государства, отражает Библия – ученые утверждают, что события, описанные в ней, происходили в действительности. Внук родоначальника евреев, Авраама, Иаков стал отцом двенадцати сыновей. Они дали начало двенадцати родам. Несколько сотен лет этот народ имел высокое положение в Египте, но со сменой династии фараонов евреи стали рабами. Спас их Моисей, который с помощью Божьей привел людей в Землю Обетованную (Эрец-Израэль). Началось расширение и укрепление нового государства, особенно расцвело оно при правлении Соломона. После смерти царя Израэль разделился: появились Израиль и Иудейское государство. Это положило начало двум народам – евреям и арабам. Так развивались они до Второй мировой войны. После Израиль стал подконтролен Британии, но скоро, в 1948 году, была принята резолюция о его независимости. В эту же ночь началась война с арабами. Столкновения продолжаются до сих пор.

Еврейский народ нельзя рассматривать отдельно от так называемого конфессионального компонента – важнейшей составляющей «процессов самоидентификации и нациомоделирования». Специфика взаимодействия трех религий – иудаизма, христианства и ислама, вызванная «монотеизмом <...> и общим генезисом» стала катализатором их «взаимоотчуждения». Дина Рубина конфессиональный код воспринимает, как возможность быть частью национального дискурса – этот вопрос является значимым для израильского общества [3]. Писательница активно присоединяется к этой дискуссии через роман «Вот идет Мессия!..».

К вопросу о личности Мессии (Машиаха) и его важной роли в романе стоит подходить издали и затронуть для начала концепцию библейской эсхатологии, которая так близка еврейскому народу. Её составляют несколько аспектов: представления о Богоизбранности и Мессианстве, посмертном воздаянии и о месте наказания умерших. М.В. Филатов отмечает, что «Мессия – спаситель Богоизбранного народа» и идея эта зародилась в древние времена в контексте политической неустойчивости государства. Образ Машиаха эволюционировал: со временем он стал воином-освободителем, затем же – «фигурой вселенского масштаба», спасающей все Человечество, которое станет жить во «вселенском царстве праведных – Небесном Иерусалиме» [4]. Таким

образом, ни название, ни особый акцент романа на вопрос о Машиахе нельзя игнорировать – в условиях, описываемых в произведении, это действительно заслуживает внимания.

Проблематика романа, в основном, опирается именно на религиозные мотивы – вера в Бога и приход Мессии является неотъемлемой частью жизни каждого еврея, она сильна и определяет как главных героев, так и тех, что появляются на периферии. К примеру, в третьей части романа уделяется большое внимание Судному Дню (Иом Кипуру): Дина Рубина акцентирует внимание на том, что на службу в этот день «все население Неве-Эфраима собралось здесь, все сто двадцать три семьи» [5, с. 390].

Отсюда же вытекает исторически важная проблема взаимодействия арабов и евреев, а точнее, их постоянных вооруженных конфликтов. С этого, отмечу, и начинается повествование в романе: в новостях на радиостанции «Русский голос» упоминается инцидент на границе с Ливаном. Примечательно, что писательница не раскрывает читателю остальных новостных заголовков, и это выделяет заявленную ей проблему. Графически она так же оформлена: новостная сводка идет сразу же после эпиграфа, но до начала основного повествования (замечу, что каждая из трех частей романа делится на небольшие пронумерованные «зарисовки» от лица одного из героев, но эта нумерация начинается после новости о военном столкновении).

Большое внимание Дина Рубина уделяет и проблеме современного искусства на примере писательства, раскрывает ее через одну из главных героинь – Писательницу N.. Муки творчества, раздумья над незначительными деталями, постоянная фиксация даже незначительных жизненных ситуаций и многое другое – все это присуще не только женщине со страниц романа, но и самому автору, как она сама не раз признавалась. Так, Д. Рубина показывает одно творческое утро: «Уже были написаны несколько сцен, уже промяты кое-какие второстепенные линии сюжета, набросаны некоторые персонажи... Пора было появиться герою. <...> Телефон зазвонил, как обычно, некстати, словно специально выжидали, чтоб прервать в середине фразы» [5, с. 273-274]. Далее планирование произведения будет показано еще несколько раз.

Несколько проблем, поставленных в «Мессии», определяется организацией процессов работы СМИ. Здесь можно выделить два важных аспекта. Первый из них – взаимодействие работников множественных русскоязычных газет между собой: конкуренция, взаимная ненависть, попытки выбиться в лидеры рейтингов. Эти конфликты происходят и «внутри» редакций: так автор показала странную конкуренцию главного редактора газеты «Регион» и писателя статей.

Второй проблемой можно назвать реакцию читателей газет. Она показана через личность мужчины по фамилии Златоврацкий – «скандалист и ябеда», которому Дина Рубина дала такие поведенческие навыки, как хождение по редакциям, попытки поскандальить с их начальством, резкие, зачастую необоснованные выпады в сторону содержания номеров.

Наконец, последняя из основных проблем романа «Вот идет Мессия!..» – адаптация мигрантов из Советского Союза и их взаимодействия. По большей части именно она является двигателем всего сюжетного повествования, переплетая все вышеназванные аспекты. В ходе раскрытия этой проблемы герои эволюционируют, приходят к новой ступени своей жизни – в согласии с Богом и самим собой, они делают для себя определенные выводы.

Отдельного внимания заслуживают стилистические особенности этого произведения. В названии «Вот идет Мессия!..» автор прибегает к созданию графического образа текста с помощью пунктуации. Восклицательный знак и многоточие придают и без того возвышенной теме Мессии особую торжественность, будто некий герой с восхищением и огромной радостью выкрикивает эту фразу, а после нее наступает молчание в ожидании. Так, Г. О. Ефремова считает, что к этому приему писательница прибегает не случайно, высказывает мнение о том, что «графический образ художественного текста является очень важной составляющей идиостиля Д. Рубиной» [6].

В статье «Языковой код как форма художественной репрезентации модели национального воображаемого в творчестве Д. Рубиной» Д. Зиятдинова отмечает, что «Языковой код в творчестве Дины Рубиной <...> выполняет традиционные <...> функции: служит приемом создания реалий местного колорита» [7]. Здесь важно, что писательница использует его с легкостью, не нагружая этим читателя. Так, она прибегает к нему, чтобы привести названия поселений и городов и важных для евреев дней, как они звучат и произносятся в этой стране («Маханэ-Руси», «Иом Кипур», «Неве-Эфраим», «Машиах» и др.).

Темы языкового кода автор касается и в небольшой зарисовке ситуации на рынке «Маханэ-Иегуда», во время прогулки Зямы. Во-первых, Д. Рубина отмечает, что евреи используют два разных языка – иврит и идиш: «Очевидно, старик был из района Меа-Шеарим, где не говорят в быту на иврите, считая это осквернением святого языка» [5, с. 254]. И здесь же показано отношение этого старика к английскому языку (как и к любому другому): «–Пусть гои читают на своих языках, – с достоинством коэна ответил он...» [5, с. 254].

В романе есть и определенная символика. На протяжении всего сюжета появляется образ собаки: у героини Зямы есть пес, в городе расположен уютный ресторан «Годовалая сука», в котором происходят знаковые моменты. Так, например, Зяма встречается в этом заведении с любовницей своего дедушки, там же спустя некоторое время она получает пулю, предназначенную не ей, и умирает. Н. А. Томилова отмечает, что образ собаки очень важен для мировой мифологии, приводит в пример Цербера – охранника врат подземного царства, Гарма из подземной пещеры Гнипахеллир. Она формулирует мысль, что собака не только верный спутник человека при жизни, но и проводник в загробный мир [8]. Действительно, Дина Рубина мастерски обыгрывает этот символ: Зяма приходит в ресторан, проходит через арку и попадает в мир иной, в «вечные воды Иерусалима» [5, с. 411]. Таким образом, собака провожает женщину в другой мир, где она встречается с Мессией.

«Вот идет Мессия!..» – роман, поделенный на три части. Как отмечают исследователи, это сделано отнюдь не случайно. Каждой части романа и эпиграфам уделено особое внимание А. Марченко [9]. Исследователь строит свои предположения на основании громкого заявления Зямы: «Нас всех когда-нибудь тут перебьют, в который раз подумала она в бесильной ярости, – в этой открытой всем ветрам трехкомнатной стране, в этих наших домашних тапочках...» [5, с. 27]. По мнению А. Марченко, «трехкомнатной страной» является не только сама страна, но и совокупность героев романа, которых она разделила так же на три группы.

Первую часть романа критик называет условно «старомосковской прозой» и сравнивает с «простенькими повестушками» Н. Баранской и А. Вальцевой. Так она делает акцент на то, что первая часть является вводной: она знакомит читателя с героями романа, их жизнью, окружением без особой динамичности.

Вторая часть – «идиш». Как уже было сказано ранее, идиш – язык для евреев «бытовой», не оскверняющий «более высокий» иврит. Жизнь героев здесь показана как на ладони – со всеми сложностями жизни, взлетами и падениями. Каждый из героев-мигрантов настолько близко «поставлен» к читателю, что спокойно может употребить несколько крепких выражений, таких характерных для русского менталитета. Всю подноготную героев Дина Рубина отражает без преувеличения через каждого из них, и это ничуть не удивляет, потому, как подобное вполне вписывается в мироощущение любого человека.

Третья, заключительная часть названа А. Марченко «иврит». Эту установку о возвышенности подтверждает несколько фактов: все пери-

петии сюжета здесь кружат над главным праздником евреев – Судному Дню, и именно после него Зяму – одну из главных героинь романа – убивают, и она встречается с Машиахом.

Критик так же заявляет об условном делении героев на три группы по принципу «трехкомнатной квартиры»: жители шхуны «Маханэ Руси» («Русский стан»), работники редакций русских газет, к которым относится и Зяма, и особняком – Писательницу N..

Интересна так же взаимосвязь двух героинь: Зямы и Писательницы N. Они полярны. Зяма – это женщина с мироощущением подростка и именем покойного деда, историю о котором Дина Рубина считает нужным рассказать. Читатель с первых строк знает, чем она занимается – работает редактором в одной из русскоязычных газет. Друзей у Зямы немного, для нее важна семья. Писательница N. – напротив, личность невероятно странная: ее имя не названо, она часто находится в кругу друзей, но редко находит с ними согласие, она довольно импульсивна и имеет семейные проблемы. Многие критики находят, что личность Писательницы N. рисована с самой Дины Рубиной.

Никогда в жизни эти две женщины не встречались, но, несмотря на это, в финальной сцене Писательница N. думает, что видела Зяму где-то, но где именно – вспомнить не может. Примечательно и то, что при раздумьях о характере героини своего произведения она скопировала почти полностью женщину с мужским именем, а, планируя в романе Великую Жертву, меняет удар ножом на случайную пулю – точно так же, как судьба распорядилась с Зямой.

Стоит резюмировать, что дебютный роман Дины Рубиной «Вот идет Мессия!..» был очень грамотно и досконально продуман писательницей. Писательница уделила внимание важным проблемам общества, использовала широкий спектр художественных средств, которые обогатили слог, развернула действительно широкое полотно событий и героев, показав читателю современный Израиль и «русских израильтян» в нем.

### Список литературы

1. Чжан Ш.Рецепция А.П. Чехова в русской «Женской прозе» конца XX – начала XXI веков [Электронный ресурс] // Научный диалог. 2017. №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-a-p-chehova-v-russkoy-zhenskoj-proze-kontsa-xx-nachala-xxi-vekov> (дата обращения: 10.05.2019).
2. Барашкова С.Н., Желобцова С. Ф. Особенности поэтики современной женской прозы [Электронный ресурс] // Вестник СВФУ. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-poetiki-sovremennoj-zhenskoj-prozy> (дата обращения: 10.05.2019).



3. Зиятдинова Д.Д. Конфессиональный код как способ моделирования национальной концептосферы в построссийском творчестве Д. Рубиной [Электронный ресурс] // Вестник ТГГПУ. 2013. №2 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konfessionalnyy-kod-kak-sposob-modelirovaniya-natsionalnoy-kontseptosfery-v-postrossiyskom-tvorchestve-d-rubinoj> (дата обращения: 10.05.2019).
4. Филатов М.В. К вопросу о библейской концепции эсхатологии [Электронный ресурс] // Вестник МГУЛ – Лесной вестник. 2003. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-bibleyskoj-kontseptsii-eshatologii> (дата обращения: 10.05.2019).
5. Рубина Д. Вот идет Мессия!.. М.: Издательство «Э», 2017. 416 с.
6. Ефремова Г.О. Особенности графического образа текста в творчестве Д. Рубиной [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2015. №1 (152). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-graficheskogo-obraza-teksta-v-tvorchestve-d-rubinoj> (дата обращения: 10.05.2019).
7. Зиятдинова Д.Д. Языковой код как форма художественной репрезентации модели национального воображаемого в творчестве Д. Рубиной [Электронный ресурс] // Вестник ТГГПУ. 2016. № 4 (46). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoy-kod-kak-forma-hudozhestvennoy-reprezentatsii-modeli-natsionalnogo-voobrazhaemogo-v-tvorchestve-d-rubinoj> (дата обращения: 10.05.2019).
8. Томилова Н.А. Роман А. Иличевского «Ай-Петри»: образ дервиша [Электронный ресурс] // Вестник ННГУ. 2013. №5–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-a-ilichevskogo-ay-petri-obraz-dervisha> (дата обращения: 10.05.2019).

### **БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ И. А. ВЫРЫПАЕВА «КИСЛОРОД»)**

*М.Д. Костюхина, 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 представлен анализ пьесы И.А. Вырыпаева «Кислород», в которой за саркастическими сценками и ненормативной лексикой стоит серьезная и глубокая попытка осмыслить сегодняшнюю действительность, нащупать взаимосвязь современного человека с вечными категориями, такими как Бог и совесть.

**Ключевые слова:** современная драматургия, Вырыпаев, «Кислород», Библия, заповеди, толкование, грех, совесть.

Современных писателей и драматургов очень волнует тема религиозности современного человека и осмысление им священных текстов, так как сейчас есть четкое разделение между светским обществом и религиозным, и не многие понимают ценность и назначение второго. Один из таких драматургов, который попытался интерпретировать библейские заповеди для современного понимания, – Иван Александрович Вырыпаев. В его пьесе «Кислород» первая строчка каждой композиции начинается со слов заповедей из Нового Завета, которые интерпретируются писателем по-своему. В основе сюжета лежит история любви Санька и Саши, которая привела к убийству жены одним из героев.

«Вы слышали, что сказано древним: не убивай; кто же убьет, подлежит суду?» [1, с. 9]. В данной заповеди говорится о том, что источником всякого убийства является гнев и ярость, и кто поддастся им, тот будет наказан. Но разница в том, что главный герой пьесы не поддавался гневу, и все же он совершил убийство: «А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух». Саша, главный герой, не слышал слова древних, поскольку он совершал свои деяния не из чувства гнева, а по совести. Для Вырыпаева заповедь «не убивай», является законом в одном случае, если это сделано не от сердца. То есть каждое наше действие должно быть сделано по совести, в ином же случае это грехопадение и обман себя и Бога.

Также главный герой говорит, что он полюбил другую девушку «с рыжими волосами, с тонкими пальцами, и с мужским именем Саша», и в такой кислород точно есть. Именно поэтому Саша и убил свою жену, так как «в девушке с черными волосами и короткими полными пальцами на руках» не может быть его. Так что такое кислород? По Вырыпаеву, кислород – это и есть совесть, искренние чувства, то, без чего человек не может жить. Убийство на войне по заповеди не считается грехом, потому что делается это из благородных целей. Таким образом, и убийство жены Сашей не является грехом.

«Вы слышали, что сказано: не прелюбодействуй? И что: всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею

в сердце своем» [1, с. 14]. В священном писании понятия «похоть» и «вожделение» являются равносильным грехом, а также термин «прелюбодеяние» в библейском контексте указывает прежде всего на супружескую измену. Стоит заметить, что Вырыпаев разделяет понятия «вожделение» и «похоть». Для него похоть – это грубое половое влечение, а вожделение – сильное, чувственное, страстное. Таким образом, главный герой, Саша, понял, что смотрит на свою жену лишь с похотью, а на девушку с мужским именем Саша – с вожделением. Вырыпаев не считает второе грехом, так как, в его понимании, вожделение есть проявление истинного, страстного ощущения, которое граничит с таким чувством как любовь. Об этом говорит и сравнение восприятия женщины и постели, что в одном случае это «большая двуспальная кровать, простыни которой залиты семяизвержениями», а в другом случае, с Сашей, это все та же белая кровать, «с той лишь разницей, что простыни на ней были абсолютно белого цвета». Белый, в христианской символике цвета, означает начало, открытые возможности, а также чистоту и невинность; то есть Вырыпаев говорит нам о непротивлении вожделению, так как это есть чувство по совести, это есть кислород.

«Еще слышали вы, что сказано: не клянись вовсе: ни небом, потому что оно Престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его; ни Иерусалимом, потому что он город великого царя?» [1, с. 17]. В композиции «Нет и да» речь идет о том, что может подразумевать клятва и что она собой несет. В толковании священного писания говорится о том, что закон предписывает не клясться ложно, а Евангелие – вовсе не клясться. Всякие обещания подразумевают сомнения, а сомнения подразумевают неправду, в той или иной степени, поэтому во многих трактовках заповеди Господь запрещает не только клаться ложно, но и вообще не давать никаких обещаний. Главная героиня Саша «за свою короткую жизнь уже два раза клялась небом и один раз землей». Ее клятвы были правдивы даже тогда, когда муж спросил, не изменяла ли она, Саша поклялась, что нет, так как поцелуй не является изменой для нее точно так же, как и связи с другими мужчинами, которые говорили ей, что любят, ведь она отвечала им искренне и взаимно; пусть даже не словами, «а все свои чувства выражала то улыбкой, то поворотом головы, то хитро прищуривая глаза». Для Вырыпаева клятва не есть запрет Божий, для него это наивысшие слова, подтверждающие субъективную истину, а истина, в свою очередь, это то, как человек ее понимает и принимает.

«Вы слышали, что сказано: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. И кто захочет судиться с

тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду» [1, с. 21]. В изначальном варианте заповеди говорилось: «Речено бысть древним: око за око, и зуб за зуб. Аз же глаголю вам: не противитися злу» [2]. Это изречение представляется как закон для суда о равной мере наказания за страдания потерпевшего, то есть дозволение делать столько зла, сколько он сам испытал. Но это было не прекращением прежних плохих дел, а вызовом новых, более ужасных, когда один раздражался и делал зло вновь, а другой стремился отомстить за старое. И таким образом вторая часть закона говорит нам о непротивлении этому злу, так как будет наказан тот, кто ударит, а еще больше тот, кто изувечит.

В случае с «Кислородом» Вырыпаева эта заповедь представлена в несколько ином свете. Для драматурга «противление злему» означает усмирение гордыни. На протяжении всей композиции идет сравнение между городами и собаками, проживающими в них. В случае с городами приводятся Серпухов и Москва, где и живут главные герои. Из их диалога сразу можно подметить неприязнь одного к Москве, а другой к Серпухову [1, с. 24]. И дело не в том, что им не нравится тот или иной город, все дело в их разных культурных пластах, и из-за этих совершенно противоположных позиций возникает та самая неприязнь, то есть гордыня. Такая же ситуация с описанием бездомных собак: «если взять их с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой от блох, кусавших собаку Гиллярковского, а блохи серпуховской псины – прямые потомки блох, евших безродную сучку деда Сереги, который, сам в свое время, ел этих блох, когда сдирал кожу с собаки своей». Из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что трактовка заповеди «не противься злему» Вырыпаевым понимается как то, что человек должен искоренить гордыню и прийти к смирению и что всякое зло человека идет от его собственного высокомерия.

«Вы слышали, что сказано: Смотрите, не творите милостыни вашей перед людьми с тем, чтобы они видели вас? И когда творишь милостыню, не труби пред собой, как делают лицемеры в синагогах и на улицах, чтобы прославляли их люди» [1, с. 26]. Когда Господь научил людей добродетели, Он предостерег страсть к тщеславию, и потому им было велено все милостыни творить от глаз людских. Потому Бог наказывает не само дело наше, а намерение, поэтому Спаситель назначает наказание или награду не за совершение дела, а за цель творящего [5, с. 321].

В тексте Вырыпаева Саша из Москвы оказывает как раз милости мужчинам не из чувства гордыни и тщеславия, она делает это «под пуховым одеялом, в комнате с выключенным светом, при закрытых на за-

сов дверях». Точно так же делает и Саша из Серпухова с той разницей, что любовь его и милости происходят от безумия, из-за которого он разрубил жену на две части, точно так же, как мусульманину до безумия неприятен вид женщины в брюках, в «брюхе» которой гамбургер с перепереваренной свиной.

Основной тезис этой композиции – безумная любовь приводит к безумной ненависти. Автор трактует заповедь на примере такого религиозного течения, как ислам, и сравнивает его с религиозными представлениями «американского еврея». Вырыпаев не дает однозначного ответа на вопрос, что есть любовь, а что безумие. В пьесе Она говорит, что люди будут бить лопатой по голове из безумной ненависти к человеку, и любовь тут ни при чем. Он же говорит, что, наоборот, люди совершают такие поступки не из ненависти и не из простой любви, а «чтобы доказать, какое сильное чувство испытывает безумно влюбленный человек к предмету своей безумной любви».

Обратимся к вопросу об исламистах. Совершают ли они теракты и подрывают ли живых людей из ненависти или из большой любви к Аллаху? На этот вопрос Вырыпаев снова не дает однозначного ответа, но единственное, что можно сказать точно, так это то, что каждый выбирает сам для себя, во что верить и какого мнения придерживаться. Главное, о чем, возможно, хочет сказать автор, что все террористические действия носят в себе тщеславие, все «убийственные милостыни» верующих исламистов имеют общественный характер, все идет напоказ. Также Вырыпаев говорит, что милостыни многих, оказываемые людям, тщеславны и лицемерны, ведь мы не можем по-настоящему любить людей, и все совершаемое добро делается из той цели, чтобы возвысить себя, и не более.

«А вот ты слышала, что сказано: Не сотвори себе кумира?» [1, с. 32]. В Библии сказано, людям запрещено уподоблять Божество чему-либо, заменять его и поклоняться. Но самый страшный грех – это когда человек обожествляет то, что он сам создал, дело рук его и разума, ведь где у человека все мысли и все сердце, там и Бог его. Если некий человек посвящает все свои мысли и отдает всю душу своей семье и другого бога не знает, тогда его семья для него – божество. Это болезнь души одного рода. Кумир главного героя – секс, только проблема в том, что Он не может «завестись» с нелюбимыми женщинами, а Она может «завестись» со всеми мужчинами, так как к каждому из них Она испытывает чувство некоторой любви. Несмотря на то, что весь диалог пропитан юмором и речь идет только о сексе, суть его лежит в мировоззрении Вырыпаева.

Исходя из выбранной заповеди, можно сделать вывод, что речь идет о язычестве. Вырыпаев считает, что русское православие есть язычество [4], и это проявляется точно так же, как и Ее некоторая любовь ко всем мужчинам и Его возможность завестись лишь с любимыми женщинами, как у одних язычников есть множество любимых Богов, а у других лишь единицы. Шаманизм – это связь с природой, обретение человеком его истинных начал. Потому и секс выступает главной темой разговора, так как соитие есть некая физическая и духовная практика, в которую православная религия внедряет свои карающие корни. Вырыпаев говорит о том, что не стоит бояться того, что мы язычники, как не стоит бояться того, что мужчина импотент, потому что женщине уж лучше думать о том, что у мужчины какие-то проблемы со здоровьем, чем о том, что он ее не любит.

«Сказано: Не судите, да не судимы будете» [1, с. 36]. В толковании священного писания говорится, что Бог не запрещает судить только тогда, когда судящий способен видеть и свои грехи, в ином же случае, предстанет он перед одним судом с тем, кого судил [5, с. 289]. В композиции эта заповедь трактуется так, что лучший способ не осудить – забыть о произошедшем, при этом не делать вид, а забыть по-настоящему.

В композиции есть явная отсылка к истории об отречении апостола Петра. Иисус говорил ему, что не пропоет и петух, как Петр трижды отречется от сына Божьего. И, действительно, когда было пленение Христа, Петр трижды сказал, что не знает его, чтобы спасти свою жизнь, но не душу, ведь он единственный, кто не попал в рай. И также в пьесе Она отреклась от Санька из провинциального городка, и Он от Саши из большого города, но не чтобы спасти свою жизнь, а чтобы не осудить.

Возможно, эта композиция также является отсылкой к нашумевшему конфликту 2015 года по поводу спектакля Новосибирского театра оперы и балета (отсюда становится понятным припев седьмой части пьесы) «Тангейзер» – изначально классической оперы Вагнера, режиссером которой выступил Тимофей Кулябин. Тангейзер из рыцаря превращается в кинорежиссера Генриха Тангейзера, который снимает фильм о неизвестном периоде молодого Иисуса Христа, который попадает в грот языческой богини Венеры, где предается плотским утехам. По сценарию, после выхода фильма на режиссера обрушивается негодующая общественность, которая отвергает его и предает изгнанию. Процесс по делу «Тангейзера» начался с того, что глава Новосибирской митрополии Тихон обратился в новосибирскую прокуратуру с обвинением в адрес режиссера постановки и директора театра в «умышлен-

ном оскорблении чувств верующих». Митрополит Тихон утверждал, что оперу не видел, а написал заявление по просьбе зрителей, которых возмутил спектакль. Главным предметом возмущения стал образ Христа, использованный в постановке. Помимо митрополита Тихона «Тангейзер» никто из глав РПЦ в кощунстве не обвинял. Прокуратура завела на режиссера постановки и директора театра административное дело, начались судебные разбирательства. Интересно то, что ни у кого из творческой группы не было намерения оскорбить [3]. Вырыпаева в свое время задел такой общественный резонанс, и были даже определенные вопросы по пьесе «Кислород»: не повторит ли она судьбу «Тангейзера». Как бы то ни было, Вырыпаев говорит нам не судить понапрасну. Лучше уж забыть вовсе, чем давать нерешительную или необоснованную оценку поступкам, которых мы сами не понимаем.

«Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями» [1, с. 39]. В трактовке священного писания святыни – это то, что нельзя осквернять и истреблять, жемчуг – некие духовные ценности, скрытые от внешнего мира, а псы и свиньи – это неверные и те, кто веруют, но ведут неправедную жизнь [2]. У Вырыпаева трактовка этой заповеди социальна и, по большей части, политична. Также говорится о верблюде, в христианской семантике это животное, которое является символом смирения и покорности, тяжелого труда и, в некоторых значениях, Иисуса Христа, смиренно несущего свое бремя. Вырыпаев говорит о том, что государство как свинья в жемчуге и как верблюд, то есть светское и религиозное. Одно старается вмешаться в другое и утвердить свое место, и потому Он считает страну свиньей, а Она верблюдом. По мнению обоих, верблюд лучше свиньи и в его горбу есть святая вода, однако и в нем есть недостатки. Интересно то, что свинья без жемчуга невозможна, так как далее узнаем, что жемчуг – это и есть кислород, но тот, которым ты обманываешь себя, возможно, речь идет об алкоголе и прочих увеселительных средствах. «И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. В жемчуге в сочетании со свиньей, а без этого сочетания, всякий смысл теряет смысл». Вероятнее всего, весь этот разговор проводит читателя к политике России и методам борьбы граждан данной страны.

Ближе к концу композиции возникает вопрос: «Какая разница между ожерельем на шее верблюда и ожерельем на шее свиньи?» Ответ сопоставлен с любовью человека к человеку, то есть с тем, кого мы просто любим, и с тем, с кем можем откровенничать. И таким образом, можно сделать вывод, что свинья в ожерелье – это некое навязывание

патриотизма, любви, верблюд в ожерелье – религиозная составляющая, которая дает нам возможность откровения и кислорода.

«Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут» [1, с. 46]. В этой заповеди показывается вред земных благ и достоинство небесных, то есть говорится о том, что человек должен истребить в себе жадность, алчность, кощунство. Так как наша душа оскверняется влечением к земному, хотя сама земля по своему происхождению и порядку – чиста.

Вырыпаев понимает под небесными благами совесть. Все, что происходит на земле: самолеты в небе, войны, тела убитых, дети, торговля наркотиками, предательство – делается для главного. В начале композиции проговаривается заповедь, а затем говорится: «Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет, и где воры не подкапывают и не крадут». Это и есть интерпретация заповеди автором. То есть все, что ни делается по совести, должно иметь свое место, если же это делается не по совести, то толку в этом нет. У каждого человека совесть требует своих поступков, они не одинаковые, и это главное.

«Собирают ли с терновника виноград или с репейника смоквы? Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые» [1, с. 52]. В этой заповеди речь идет о лжепророках и их учениях. Господь помогает узнать таких лицемерных лжеучителей и льстецов и отличить их от истинных учителей: это – их дела, то есть не само учение, которое для простых и неопытных трудно распознать, а их образ жизни, поведение. Плод – символ дел человеческих, как растущее дерево – символ человека или жизни человека. О качестве дерева судят обыкновенно по плодам. По ним судит человек о качестве дерева. Так же от лжеучителя нельзя ожидать истинно христианских высоких добродетелей, как от плохого дерева хорошего плода.

Вырыпаев пытается понять, кто тогда «дерево» человеческое, если мы – плод. Ведь каждый поступок, совершенный кем-то в прошлом, породил нас. Также писатель говорит о том, что всякий человек если и делает что-то, то делает это в свою пользу, поэтому и лжепророки для него такие же люди, которые совершают дела только для себя.

«А дерево, под названием Бог прекрасно», – это и есть ответ Вырыпаева на вопрос о человеческом древе. Если это дерево прекрасно, то и плоды, то есть люди, прекрасны. И этой гармонии можно достигнуть лишь с помощью кислорода – любви, ведь «только этим кислородом и дышит все сущее в мироздании».

Таким образом, Вырыпаев интерпретирует заповеди с необычной точки зрения [4]. Он не говорит, что та или иная заповедь не верна.



Автор, наоборот, пытается донести людям собственное понимание канонов и ни в коем случае не разрушить их.

#### Список литературы

1. Вырыпаев И.А. Кислород. Июль. Танец «Дели». М.: Проспект, 2011. 192 с.
2. Лопухин А.П., Свт. Иоанн Златоуст, Евфимий Зигабен, Еп. Михаил (Лузин), Прп. Исидор Пелусиот. Толкование Священного Писания [Электронный ресурс] / Введенский мужской ставропигиальный монастырь, Оптина Пустынь, 2010–2019. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf> (дата обращения 12.04.2019).
3. Никита Манько. Самые скандальные постановки «Тангейзера»: Лондон, Дюссельдорф, Новосибирск. URL: <http://nsknews.info/materials/samye-skandalnye-postanovki-tangeyzera-london-dyusseldorf-novosibirsk-148716/> (дата обращения: 14.04.2019).
4. Вырыпаев И. А. Мой Бог – это эволюционное развитие / И.А. Вырыпаев // Театральный петербургский журнал. 2016. №83. С. 8–12.
5. Троицкие листки / Святое Евангелие с толкованием святых отцов. М.: Синтагма, 2014. 640 с.

### СМЫСЛООБРАЗОВАНИЕ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ»

*Д.М. Красоткин, студент 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном аспекте».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются проблемы смыслообразования в современной художественной литературе на примере текста Саши Соколова «Школа для дураков». Характерной особенностью этого романа является редуцированность текстовых структур, в результате устанавливается значительная степень релятивности прочтения текста. В статье также рассматриваются возможности разных интерпретаций.

**Ключевые слова:** смысл, Саша Соколов, структура, содержание, нарратив, сюжет, композиция, автор, читатель, языковая игра, семантика, интертекстуальность, непонимание.

Находясь на стыке различных литературных традиций, стилей, жанров, культовый роман Саши Соколова «Школа для дураков» явился тем текстом русской литературы, в котором с наибольшей интенсивностью отразились сдвиги, свойственные изящной словесности XX в., чем продолжает привлекать внимание исследователей. Текст Саши Соколова сложен и изобретателен: произведение балансирует между прозой и поэзией, что сам автор остроумно назвал «проэзией». Отнесенность же текста к модернизму или постмодернизму до сих пор остается дискуссионным вопросом, поскольку роман изобилует формальными приметам и того, и другого направления. Насыщенность текста заставляет исследователей литературы пристально изучать его структуру. При этом описание категорий художественного текста дает лишь косвенные сведения о его смысловой структуре. Описание же непосредственно содержания романа Саши Соколова встречает сопротивление со стороны текста, так как он с трудом поддается категоризации на самых разных уровнях. Таким образом, текст провоцирует читателя на выработку нескольких стратегий понимания. В настоящей статье рассматриваются особенности смыслообразования в романе «Школа для дураков», которые создают установку на множество интерпретаций художественного текста.

«Проблема множественности текста – как отмечает В.А. Миловидов, – это проблема взаимоотношений между нарративной и коммуникативной структурами» [1]. Многозначность текста с этой точки зрения зависит от жесткости коммуникативной структуры, своего рода «лингвистического контракта», который «связывает» нарратив. Роман «Школа для дураков» представляет собой сплошной «поток сознания» Ученика Такого-то, главного героя произведения с расстройством множественной личности и нелинейным восприятием времени. Прием «потока сознания» в тексте разрушает морфологические и синтаксические составляющие коммуникативной структуры. Периодически речь героя буквально распадается на цепочки ассоциаций, при этом теряя структуру предложения, валентности лексем, грамматические и графические нормы. «Лингвистический контракт» оказывается не действителен.

Дефекты коммуникативной структуры, как правило, заполняются за счет нарративной структуры текста. «Чем менее структурирован текст, тем выше значение внетекстовых структур, тем многозначнее текст» [1]. Но в романе «Школа для дураков» оказывается редуцированной и нарративная структура. Поскольку наррация в тексте образуется посредством «потока сознания», возникает проблема выявления события. Нарративная структура предполагает «нераздельность двух

событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)» [2; с. 8]. В романе же можно констатировать проблему выявления референтного события. Следствием этого является симулякрная природа текста. «Первоначально симулякр представляет собой внешний эффект, иллюзию, на самом же деле подлинная его сущность заключается в становлении, вечной трансформации и различии в самом себе» [3; с. 101]. Эти трансформации сказываются на сюжете и нарративе. В романе, написанном как «текст в тексте», от второго остается только рамка, как начало и конец повествования. Причем эта же рамка обыгрывается автором в тексте внутреннем (цитирую): «Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду», – начало текста; «Ученик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вышла бумага», – конец текста. Герой в самом тексте рассуждает о том, как ему следует начать повествование и когда закончить. Заметим, что уже на уровне композиции текст может быть прочитан неоднозначно. М.Ю. Егоров отмечает в тексте как минимум 4 стратегии прочтения в первую очередь возможных ввиду своей композиции. Он выделяет «психологическую» версию, согласно которой в романе действует шизофренический дискурс, мотивированный болезнью Ученика Такого-то. Это же объясняет все нарушения в области коммуникативной структуры, нарратива, сюжета. Следующая версия – «системно-субъектная». Эта версия предлагает более отстраненный взгляд на текст, в определенном смысле модернистский. Здесь сознание героя выступает посредником между и читателем и художественной действительностью. Хоть эта действительность и проступает только через субъективный и крайней деформированный взгляд героя, она все отражается сквозь него. «Действительность как бы застлана, выступает отдельными своими объектами, такими, которые сознание по произволу извлекло и приблизило, ввело в свою атмосферу» [4; с. 130]. Таким образом, в тексте выстраивается модель современного человеческого сознания вообще. Третья версия – «коммуникативная». Это прочтение делает акцент на условность художественного текста, на его симулякрную природу, поэтому художественное высказывание воспринимается исключительно как пространство языка, как совокупность «языковых игр» по Л. Витгенштейну. И последняя версия – «художественно-экспериментальная». Предлагается взгляд на данный текст, как радикальную попытку автора отразить современную ему российскую действительность, которая

породила и предопределила проблематику мира и героя в «Школе для дураков». Данные версии прочтения не противоречат друг другу, поэтому вполне могут быть рассмотрены в наложении, но для проблемы многозначности текста важен тот факт, что каждая версия может быть изъята из общего смыслового сцепления и рассмотрена автономно.

Вернемся к нарративу и сюжету. Редуцированность этих двух столь важных для повествовательного текста категорий также повышает его многозначность. Как правило, при описании смысловой структуры наиболее сложных текстов исследователи начинают с восстановления пропозиций, уровня содержания текста, прибегают к его «денотативно-му» прочтению. В «Школе для дураков» проблемы возникают уже на этом уровне. Как уже отмечалось выше, сознание героя деформировано, вследствие чего расколото на две субличности, а если учитывать тот факт, что все происходит в его сознании, то он периодически говорит от лица других персонажей и даже «автора». Наличие параллельно существующих почти самостоятельных личностей внутри одной порождает массу парадоксов. Например, предлагаются несколько версий одного и того же события (герой влюблен в свою учительницу Вету Акатову и в финале романа одна субличность остается в школе, а другая – женится на учительнице, и они уезжают). В тексте есть немало событий, по поводу которых субличности героя спорят меж собой, оставляя читателя с несколькими версиями. Должно быть еще больший удар по сюжету романа наносит нелинейное восприятие времени героем. Некоторые сцепления эпизодов в романе противоречат здравому смыслу. Например, в романе сообщается о том, что любимый учитель географии Павел Норвегов умирает, после чего Ученик Такой-то встречает своего учителя на рыбалке, и тот сам рассказывает о своей смерти. В романе вообще «взрывается» традиционное понимание категории события. Роман весь состоит из многочисленных деталей, которые чаще сцепляются ассоциациями героя, в которых разрушается принцип иерархичности, как правило, свойственный для повествовательных текстов. А.Д. Степанов видит в этом глубокую и укоренную связь текста Соколова с поэзией, отмечая, что в романе «действуют скорее не люди, а эмоции», что перед читателем предстает скорее «лирический герой» и пунктирный «лирический сюжет» [5; с. 20]. На наш взгляд, роман «Школа для дураков» можно охарактеризовать весьма размытым понятием «орнаментальная проза». В. Шмид отмечает, что основным признаком орнаментальной прозы является «тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака» [6; с. 147]. Орнаментальная проза стирает «оппозицию между выражением и

содержанием, внешними внутренним, периферийным и существенным» [6; с. 149]. Причем наивысшей сложности текст достигает именно при редуцировании нарративной структуры, а не при ее полном уничтожении, тем самым увеличивая смысловые возможности текста.

Теперь назовем и проиллюстрируем некоторые механизмы многозначности, плотности семантики текста. Во-первых, это разрыхление семантики слов, за счет чего «содержание намеренно становится значительно шире, чем конвенциональное значение» [7; с. 183]. Приведем в пример лейтмотивное понятие «дурак», которое задано в заглавии и воспринимается как доминантное. Разрыхление семантики этого понятия, которое происходит в процессе умножения контекстов употребления, дает возможности не только для многозначного прочтения отдельных точечных моментов, но и всего текста. Так, в тексте «дураками» называют и учеников спецшколы, в которой учится герой (отсюда и заглавие), и здесь этим понятием маркируется психические «отклонения» этих учеников. «Дураком» отец главного героя называет учителя географии, который ведет чудаковатый по его прокурорским, прагматическим меркам образ жизни; здесь маркируется свобода географа от общепринятых норм поведения. В финале романа Ученик Такой-то предлагает назвать данный роман «Школа для дураков», мотивируя это тем, что книга (цитирую): «не только про меня или про него, другого, а про всех нас, вместе взятых, учеников и учителей»; здесь понятие «дурак» достигает планетарного масштаба. Это лишь некоторые ключевые контексты, но уже из этих примеров видно, что понятие «дурак» получает многомерное и многозначное освещение в тексте.

Во-вторых, «умножение смысла достигается при помощи интертекстуальных связей, различных аллюзий и псевдоаллюзий» [7; с. 184]. Поскольку автор следует принципам языковой игры, то и различного рода цитаций в тексте немало. Приведем пример (цитирую): «Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! – есть же в конце концов покой и воля». Эту фразу произносит все тот же учитель географии Норвегов, в ней легко угадывается почти не измененная цитата из известного стихотворения А. Пушкина (На свете счастья нет, но есть покой и воля). И.В. Азеева считает, что «подобным образом чужим словом пользуются герои, стремящиеся к свободе» [8; с. 55]. Вместе с цитатой актуализируется общее представление о творчестве и личности Пушкина, которые ассоциируются у героя со свободой. Еще одним очевидным примером может служить переключка Саши Соколова с В. Набоковым. «У Набокова взрослый мужчина влюбляется

в девочку-подростка, ”нимфетку“, у Соколова мальчик-подросток, ”Нимфея“ (герой сам себя так называет), влюбляется во взрослую женщину (учительницу Вету Акатову)» [9; с. 116]. В набоковской «Лолите»: «... свет моей жизни, огонь моих чресел»; у Соколова «...приди, чтобы унять трепет чресел твоих и утолить печали мои». Такие переключки так же увеличивают смысловую плотность текста.

В-третьих, «уплотнение текста организовано звуковой тканью текста, фонетическими ассоциациями» [7; с. 185]. Наиболее очевидный пример, как имя «Вета Акатова» в потоке ассоциации превращается в «ветку акации», что подчеркивает иллюзорность ее реального существования, ее отношений с главным героем.

Таким образом, роман «Школа для дураков» не просто открывает возможность для множества интерпретаций, он как бы постулирует невозможность одного единственного смысла, поэтому даже в ходе одного прочтения требует от читателя сопряжения нескольких где-то противоречивых друг другу, где-то дополняющих друг друга смыслов. Чтение этого романа хорошо отражается в терминологии Ю.И. Левина: «всё по отдельности понятно, а смысл целого непонятен» [10; с. 583]. Поэтому процесс чтения текста переживается как феномен непонимания. И это единственное однозначное понимание, которое может быть достигнуто.

### Список литературы

1. Миловидов В.А. Семантика текста и семантика произведения: «множественность»потенциальная и реализованная. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi\\_tekst\\_Problemy\\_i\\_metody\\_issledovaniya\\_IV\\_%28Sbornik\\_nauchnyh\\_trudov%29.html#n\\_10](https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi_tekst_Problemy_i_metody_issledovaniya_IV_%28Sbornik_nauchnyh_trudov%29.html#n_10)
2. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. С. 5–31.
3. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход, Русско-польский институт, Вроцлав, 2015. 301 с.
4. Егоров М.Ю. «Неклассический» мир Саши Соколова: вариативность интерпретации «Школы для дураков» // Верхневолжский филологический вестник. Вып. 3, 2015. С. 129–132.
5. Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей. СПб.:Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2018. С. 11–26.
6. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

7. Карасик В.И. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. 320 с.
8. Азеева И.В. Саша Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста: Учебное пособие. Ярославль: Ярославльский государственный театральный институт, 2015. 140 с.
9. Трусов В.П. Поэтика начала «Школы для дураков» // Дискурс 5/6. М.: Лаборатория «Текст», 1998. С. 116.
10. Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. 824 с.

### **«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ» В. С. МАКАНИНА КАК РЕМЕЙК**

*Е. М. Кузьминых, студентка 4 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: Т.В. Белова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматривается рассказ «Кавказский пленный» В.С. Маканина как ремейк.*

***Ключевые слова:** ремейк, сюжет, «кавказская проза», В.С. Маканин.*

В статье мы обратимся к такой категории как «ремейк» на примере анализа рассказа В.С. Маканина «Кавказский пленный» [1]. Актуальность нашего исследования обусловлена тем, что само понятие «ремейк» недавно вошло в понятийный аппарат литературоведов и является одной из спорных категорий в современном литературоведении и гуманитаристике в целом. О том, что этот термин недавно вошел как в литературоведение, как и в современный русский язык, свидетельствует его неустоявшееся написание. Так, в справочнике 2007 г. С.И. Чупринина «Жизнь по понятиям...» находим два варианта написания: «ремейк» и «римейк». Такое написание появилось в результате того, что данный термин – это фонетическая калька от английского глагола «remake», который обозначает «переделка» [2, с. 327]. Однако при обращении к дополнительной справочной литературе, например словарю 2008 г. актуальных терминов и понятий по литературоведению под редакцией Н. Д. Тмарченко [3] мы не находим этот термин, что свидетельствует о том, что это явление еще только начинает интересовать отечественных исследователей в первом десятилетии XXI столетия.

Заметим, что проблема «прочтения» авторского текста и его интерпретации, в том числе в свете актуально значимых проблем, занимало как представителей сценического искусства, так и киноискусства [4, с. 129–132; 5, с. 122–125], а также деятелей музыкальной культуры [6, с. 372–378]. Отдельные исследователи указывают, что первый ремейк в кинематографе возник в конце XIX в. – 1896 г., когда появилось два фильма Ж. Мельеса по мотивам «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер: «Прибытие поезда на вокзал Жуанвиля» и «Прибытие поезда на вокзал Венсанна» [7, с. 80].

С.И. Чупринин при раскрытии понятия «ремейк» дает отсылку к таким терминам, как «двойная кодировка», «пастиш», «перекодировка классики», «приквел», «сиквел», «фанфик». Этот терминологический ряд позволяет сделать выводы о том, что, во-первых, ремейк так ли иначе ориентируется на уже созданный текст, причем в первую очередь текст «классики», который должен быть известен многим читателям (зачастую, это тексты известные из школьной программы обучения). Во-вторых, что само явление переделки уже давно существует в художественной литературе (шире – в культуре в целом) в той или иной форме, однако в современности оно переосмысливается по-новому.

Также Чупринин указывает на то, что ремейк – это перекодировка классики, которая или повторяет сюжет произведения, или создано по его мотивам. Как видим, одна из установок ремейка – это его узнаваемость. К характерным чертам ремейка в словарной статье отнесены такие особенности текста как сюжетный ход, имя и тип характера героя, отдельно выделяются «хулиганские цели» текста (что, например, может быть связано с пародийной функцией текста).

На само явление «ремейка» есть несколько точек зрения. Во-первых, эстетическая, где подчеркивается трансмедialность произведений искусства, т. е. его «трансляция посредством цифровых устройств» [7, с. 82]. В статье М.А. Сириля «Художественное и языковое оформление литературного ремейка» подчеркивается, что для ремейка с одной стороны характерны такие традиционные отсылки к классике, как реминисценции, аллюзии, диалог, интертекстуальные связи, с другой – мифотворчество о личности писателя или его произведении, наконец, «жанровое переписывание» классики. Осовременивание текста классики может достигаться за счет изменения стилистики текста, ввода новых героев, сюжетных линий, неологизмов, жаргонизмов, иностранных слов и пр. [8, с. 37–41]. Исследователями также подчеркивается, что ремейк связан с понятием массовости современной литературы, а также с ее тривиальной и элитарной разновидностями [9, с. 49–51].



Отдельного рассмотрения требует цитатность ремейка, которая характерна для вторичных текстов, закрепленных за массовой культурой постмодернистской эпохи и нередко определяет их эстетическое восприятие как «второсортных», однако, как отмечает М. Л. Гаспаров, это характерно для мировой литературы с древнегреческих времен и связана с проблемой вторичных текстов и их терминологии: «тексты вторичного типа» (по Ю.М. Лотману), а также «artistic recycling», приквелы, сиквелы, оммажи, плагиата, ремейки и пр. [10, с. 130].

По замечанию М.Р. Арпентьевой, «текст ремейка обязательно содержит в себе в трансформированном виде более ли менее полно сохраненный первоначальный текст» [11, с. 317], подчеркивая, что «ведущими чертами ремейка являются аналогия и контраст...» [11, с. 318]. Это проявляется в том, что при аналогии используются цитирование первоисточника и употребляются эксплицитные аллюзии, в отличие от принципа контраста, где цитаты видоизменены, а аллюзии – имплицитны. Также Арпентьева подчеркивает важность знания читателем не только прототекста, но и культурных аллюзий, что способствует пониманию текста и отчасти связано с одной из его функций – пародийной (например в сатирическом ремейке).

Отметим также, что исследователи выделяют такие понятия, как «псевдоремейк» и «п-ремейк», т. е. посмодернистский ремейк. Последний, в свою очередь, ориентируется на игровое начало, что проявляется в повторении сюжетной схемы, цитировании первоисточника. [11, с. 320; 12, с. 10]. Также в зависимости от подхода исследователя и принятой им классификации можно выделить ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-стеб, ремейк-репродукцию, ремейк-контаминацию [11, с. 320; 12, 10–11]. Особой формой или своеобразным жанровым подвидом ремейка может считаться селфи – своего рода симуляция творчества и его тиражирование [12, с. 12].

Итак, обратимся к рассказу В. С. Маканина «Кавказский пленный», который был опубликован в журнале «Новый мир» в 1995 г. Хронологически текст создан в июне – сентябре 1994 г., т. е. время его создания – до ввода федеральных войск в Чечню, а время публикации – разгар боевых действий. Как вспоминал сам автор: «Сюжет возник именно как трансформация старого сюжета, который уже был в употреблении (курсив наш. – Е.К.). Сначала это был довольно простенький рассказец о девушке в мужской одежде, которая была взята в плен, – вот и всё. То вспоминался рассказ Лавренева “Сорок первый”, то другие произведения о войне. Вообще это был рассказ XIX века: эта пленная де-

вушка, в которую он (Рубахин. – Е.К.) влюбляется, отбрасывал рассказ в прошлое. И вдруг, в какую-то секунду я подумал, что надо оставить его мужчиной. Рассказ сразу стал рассказом XX века» [13, с. 175]. Как видим, изначально, как и подчеркивает автор, сюжет рассказа строился на изменении традиционного сюжета о пленении, с добавлением любовной темы, но в итоге сюжет был актуализирован и освоен современен.

В русской литературе мы встречаем поэму «Кавказский пленник» А.С. Пушкина (1820–1821), одноименное стихотворение М.Ю. Лермонтова (1828) и рассказ Л.Н. Толстого (1872). Казалось бы и рассказ Маканина должен следовать этой традиции, однако он в заглавии, как видим, меняет слово «пленник» на «пленный», подчеркивая этим свой антогонизм сложившейся литературной традиции: в основе повествования у Маканина, в отличие от классики, – пленение горца русским солдатом Рубахиным: «Он глянул на пойманного: лицо удивило. Во-первых, молодостью, хотя такие юнцы, лет шестнадцати семнадцати, среди боевиков бывали нередко. Правильные черты, нежная кожа. Чем-то еще поразило его лицо кавказца, но чем? он не успел понять» [1, с. 10]. Возможно, что именно первоначальная задумка автора во многом повлияла на подчеркивание внешности горца, что некоторыми критиками было воспринято как гомозеротическая тема.

У А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и у Л.Н. Толстого показаны унижение, как речевая стратегия морального подавления, а также насилие по отношению к пленнику как непосредственно физическое воздействие на него, но у Маканина, как указывает В.Б. Волкова, «...натурализм плена важен не как таковой, а как проводник идеи об исторически крепнущей ненависти чеченцев к русским. Насилие возводится в культ как символ демонстрации власти <...>» [14, с. 40]. В итоге, после всех испытаний, у Пушкина и Толстого пленники получают свободу, у Лермонтова – свобода получена, но герой гибнет, у Маканина же пленный задушен Рубахиным будучи в плену. И таким образом тема плена по-новому освещается Маканиным, что подчеркнуто в словах одного из персонажей: «Алибеков смеется:

– Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат пленный!» [1, с. 5].

Пленными оказываются не только сам пленник-горец, но и русские солдаты, что и отличает рассказ Маканина. Именно поэтому, как нам кажется, исследовательница В.Б. Волкова подчеркивает, что «концепт “плен” в “кавказской” прозе В.С. Маканина является важнейшей составляющей интертекстуальной парадигмы» [14, с. 40].

Кроме видоизмененного сюжета, что, как мы отметили, характерно для ремейка, используется Маканиным в рассказе и скрытая цитация (еще одно свойство ремейка по замечанию ряда исследователей). Так, при описании местности (что, отчасти, отражает романтическую традицию) встречаем «серые замшелые ущелья», среди которых ютятся «бедные и грязноватые домишки горцев, слепившиеся, как птичьи гнезда» [1, с. 19], что повторяет описание у А.С. Пушкина в «Кавказе»:

А там уж и люди гнездятся в горах,

И ползают овцы по злачным стремнинам... [15, 266].

В первом абзаце первой части рассказа Маканина встречаем отсылку (что подчеркнуто графически – курсивом) к тексту Ф.М. Достоевского: «Солдаты, скорее всего, не знали про то, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо она пугала» [1, с. 3]. Эта фраза рассчитана на широкие ассоциации читателя: так, с одной стороны можно провести параллель между Рубахиным и Мышкиным, которые оказались не в своем, в непривычном для них мире, поэтому, как отмечает П.З. Кодзоева, «на фоне роскошной южной природы возможная смерть воспринимается как нечто ирреальное. Призванная спасать, красота подает сигналы: она предостерегает, настораживает, заставляя все время быть начеку, не расслабляться» [16, с. 538].

Отсылку к Достоевскому мы видим в конце рассказа Маканина – в сцене убийства Рубахиным юноши, что делает композицию произведения кольцевой: «Юноша не сопротивлялся Рубахину. Обнимая за плечо, Рубахин развернул его к себе. Юноша (он был пониже) уже сам потянулся к нему, прижался, ткнувшись губами ниже его небритого подбородка, в сонную артерию. Юноша дрожал, не понимая. <...> Тело его рванулось, ноги напряглись, однако под ногами уже не было опоры. Рубахин оторвал его от земли. Держал в объятьях, не давая коснуться ногами ни чутких кустов, ни камней, что покатались бы с шумом. Той рукой, что обнимала, Рубахин, блокируя, обошел горло. Сдавил; красота не успела спасти. Несколько конвульсий... и только» [1, с. 17]. Это опять полемика Маканина с классикой: спасет ли красота (добрая красота) мир или нет? Заметим, что сцена убийства да и сам образ пленного горца вызвали неоднозначную реакцию в среде критики: уже в самом начале рассказа Маканиным был изначально показан натурализм происходящего.

Итак, с одной стороны Маканин следует в рамках классической литературной традиции – он затрагивает тему «войны и мира» (в данном случае – на Кавказе), приводит описания природы в романтических традициях (ее местный колорит). Как подчеркнула М.А. Вершинина:

«В “Кавказском пленном”, намеренно отказываясь от героической концепции личности, свойственной соцреализму, писатель говорит о том, что свобода – положительная ценность только тогда, когда она находится в системе других ценностей» [13, с. 176–177]. Также мы наблюдаем повторение сюжета, цитацию, аллюзии классической литературы, что позволяет говорить о том, что В.С. Маканин создает ремейк сюжета «кавказского пленника», вступая в полемику с классиками.

Это предварительный разбор рассказа Владимира Семёновича, однако на данном этапе разбора текста мы можем сказать, что Маканину удалось создать не ремейк-копию, а ремейк-мотив данного сюжета русской классической литературы.

### Список литературы

1. Маканин В.С. Кавказский пленный // Новый мир. 1995. Апрель. № 4 (480). С. 3–19.
2. Чупринин С. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 768 с.
3. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
4. Огнев К.К. Ремейк как явление экранной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. 2015. № 1.1 (51). С. 129–132.
5. Чубарова О.Э. Ремейк, или фильм по мотивам // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2012. № 3. С. 122–125.
6. Заднепровская Г.В. Современная отечественная опера-ремейк: рецепция XIX века // Романтизм: истоки и горизонты: Междунар. научн. конф. памяти А. Караманова. М., 2012. С. 372–378.
7. Воеводина Л.Н., Гуркина М.И. Эстетические функции ремейка: от технического приема до обновления художественности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 78–86.
8. Сиривли М.А. Художественное и языковое оформление литературного ремейка // Филологические науки (Вопросы теории и практики). 2017. № 11–1 (77). С. 37–1.
9. Григорян К.Б. Ремейки и проблема массовой литературы // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2015. № 4. (87). С. 49– 1.

10. Багдасарян О.Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 130–139.
11. Арпентьева М.Р. Ремейк как интертекст: проблемы репродукции и творчества смыслов // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс: Сб. ст. VI Международ. научн. конф. 2016. С. 316–323.
12. Арпентьева М.Р. Ремейк как сюжетная реконструкция // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 9–17.
13. Вершинина М.А. Классика и современность в рассказе В. С. Маканина «Кавказский пленный» // Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 5 (39). С. 174–77.
14. Волкова В.Б. Концепт «плен» в «кавказской» прозе В. С. Маканина: интертекстуальная парадигма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6 (17). С. 40–42.
15. Пушкин А.С. Кавказски пленник // Пушкин А.С. Собрание соч.: В 10 т. / Ред. Д.Д. Благой. Т. 2. М.: Гос. изд. худ. л-ры, 1959. 800 с.
16. Кодзоева П.З. Мортальные локусы в художественной системе рассказа В.С. Маканина «Кавказский пленный» // Кавказский мир: проблемы образования, истории и религии: Материалы Международ. научн.-пр. конф., посвященной 80-летию ФГБОУ ВО «Чеченский государственный университет» / Ред. М. Р. Нахаев. Махачкала: Алеф, 2018. С. 535–539.

## ВЕСНА В РОК-ПОЭЗИИ ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ

*В.Д. Львова, студентка 2 курса бакалавриата направления «Отечественная филология».*

*Научный руководитель: С. Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье будет рассмотрен мотив весны в творчестве Дианы Арбениной и предпринята попытка разделения смыслов данной тематики по категориям.

**Ключевые слова:** весна, мотив, календарность, лирика, лирический субъект, рок-поэзия, Диана Арбенина

Весна всегда была важной темой в литературе, так как выстраивала календарный миф, ассоциировалась с началом жизни и с порой любви. Актуальна она в том числе и в творчестве Дианы Арбениной.

Поэтический мир Дианы Арбениной очень разнообразен. Мотивов, упоминающихся в ее текстах, огромное количество, среди них можно выделить такие как сон, времена года, расставание, дорога, смерть, детство и т.д. Для более подробного изучения был выбран мотив весны.

По Б.М. Гаспарову, мотив – это «смысловой элемент текста, которому свойственны следующие признаки: повторяемость; способность к накоплению смысла, (т.е. способность, явившись в некоей контекстуальной ситуации, отослать к своему прежнему контексту, войти в новый контекст и новую смысловую ситуацию с памятью о прежней), возможность быть явленным в тексте своими представителями, устойчивыми атрибутами» [1, с. 11]. Мотив весны прослеживается в текстах Арбениной на протяжении всего ее творчества, начиная со стихотворения «Черный табурет», вышедшего в качестве песни в альбоме «Вторая пуля» в 1995-ом году и заканчивая последними выпущенными альбомами и книгами, где она также неоднократно упоминается. Для более четкого понимания употребления того или иного мотива, в том числе мотива весны, нужно учитывать специфическую структуру выстраивания смыслов в большей части текстов Арбениной. Дело в том, что цельный образ из полного текста составить порой бывает довольно сложно, потому что изначально совершенно разные смыслы закладываются в разные строки. При этом, рассматривать отдельные мотивы вне общего контекста тоже невозможно. Задачей читателя и слушателя становится понять их все и постараться выстроить между ними логическую связь. Только после такой трудоемкой работы получится понять образный ряд в стихах Арбениной. Мотив весны довольно частотен в стихотворных текстах Арбениной. Из двухсот десяти текстов, которые были проанализированы, это время года было затронуто в двадцати одном тексте, то есть каждый десятый текст так или иначе разрабатывает тему весны. Для сравнения можно взять тему сна, которая была упомянута почти в два раза реже. Само слово «весна» часто стоит у Арбениной в сильной позиции. Например, в названиях стихотворений «31-ая весна» и «Весна» или в рефренах, как в стихотворении «Придет письмо»:

«Сколько лет прошло, сколько лет прошло,

*Сколько зим и весён за спиной...*

Но пока я пою, а ты хочешь слышать меня,

Ты со мной, ты всегда со мной» [2, с. 30–31]

или в стихотворении «Барабанщик»:

«Выгнула спину *весна* и сломала хребет» [2, с. 172–173], в стихотворении «31-ая весна»:

«С тобой  
*проводит ночи 31-я весна,*  
И без сомнения ревнует ко всему  
И без сомнения ревнует ко всему, бьет стекла...»  
[2, с. 20–21]

Как уже говорилось, различных смыслов в текстах Арбениной очень много, поэтому относительно весны их можно разделить на несколько категорий.

1) Весна как часть годового цикла.

(Придет письмо, Питерская, Южный полюс, Травы)

Стихотворение «Да. Так начинается жизнь»:

«...*Где-то уже весна и будет лето*  
И я с тобой туда уеду  
Плюс, разумеется, моря  
Задай вопрос и жди ответа  
Возможно, долго жди ответа  
Но всё случится, знаю я...» [3, с. 164]

2) Весна как собственно время года.

(Уставшие глаза от войны, На границе, Москва-Питер-Москва)

Стихотворение «Бензол»:

«...и боясь что сердце остановится  
напоследок обломает рёбра мне  
я уже по-стариковски шаркаю  
*осторожничаю от весны к весне*» [2, с. 60–61]

3) Весна как время любви (или наоборот: время нелюбви, смерти)

(Черный табурет, Гугл, Ты тоньше)

Стихотворение «Земляничная»:

«...*Этой весной смерти со мной радостно.*  
*Этой весной*  
Боли со мной сладостно.  
Позволь мне покинуть тебя,  
Мне позволь не любить тебя.» [2, с. 152]

4) Весна как олицетворение объекта любви:

Стихотворение: «31-ая весна»:

«...*С тобой проводит ночи 31-я весна*  
И без сомнения ревнует ко всему  
И без сомнения ревнует ко всему,  
бьет стекла...  
А я прощаюсь с городом просоленным, куда

В любое время не доходят поезда  
И губы часто здесь обветрены мои  
бывали...» [2, с. 20]

Самый интересный образ весны виден в последнем упомянутом стихотворении (31-ая весна). Здесь мы видим, что весна становится одушевленной, является отдельным персонажем, который может любить и ревновать. Эта песня – прощание с прошлым, с той «весной», которая ревнует, бьёт стекла, это прощание с Магаданом, который безумно надоел и просолился. Текст довольно биографичен: ее возлюбленному исполняется 31 год, с которым позже она рассталась (что и побудило написать ее это стихотворение), она переезжала, и все это нашло отражение в стихах. Но интересно и другое: образ весны обретает индивидуальное звучание, становится маркером неповторимого авторского художественного мира.

Таким образом, мы видим, что мотив весны можно встретить не только у классиков, но и у современных поэтов-исполнителей. Весна является одним из основных мотивов творчества Дианы Арбениной. При этом она имеет мало общего с традиционно календарным образом весны и, вероятно, в сочетании с другими мотивами выстраивает общую логичную картину мира.

#### Список литературы

1. Гаспаров Б., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. С. 9–44.
2. Арбенина Д. Сталкер. М.: АСТ, 2014. 288 с.

### НОВАЯ ЖИЗНЬ РУССКОГО ШАНСОНА: «ВЛАДИМИРСКИЙ ЦЕНТРАЛ» М. КРУГА В ПЕРЕВОДАХ И РЕМЕЙКАХ 2000-2010-Х ГГ.

*Д.И. Никонов, студент 1 курса, направление  
«Фундаментальная и прикладная лингвистика».  
Научный руководитель: К.Л. Розова – к. филол. н., доц. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

*Аннотация: в статье представлен анализ современной рецепции одного из самых популярных текстов М. Круга «Владимирский централ» на материале переводов и ремейковых вариантов в сетевом и*



*интермедиальном пространстве. В задачи исследования входит их изучение на предмет эквивалентности и авторских стратегий, а также типология собранного корпуса материалов по жанровому принципу.*

**Ключевые слова:** русский шансон, М. Круг, «Владимирский шансон», рецепция, перевод, множественность перевода.

По прошествии более четверти века после периода своего расцвета русский шансон 1990-х переживает ренессанс благодаря многочисленным попыткам переводчиков. При этом перевод, учитывая специфику материала и современной медиа-эпохи, нужно понимать в предельно широком смысле. С одной стороны, следуя известной семиотической классификации Р. Якобсона, указавшего на существование трех типов перевода: внутриязыкового, межъязыкового и интерсемиотического [1]. С другой стороны, включая в разнообразие жанров перевода художественного текста такие разновидности, как-то: вокальный перевод, перепев, ремэйк и кавер-версия.

Песня «Владимирский централ» (1998) стала абсолютным шлягером с момента своего появления и своего рода эмблемой творческого наследия М. Круга. Одноименный фильм А. Подольского 2005 года, который также можно считать интерсемиотическим переводом, закрепил этот статус. Не удивительно, что хит snискал наибольшую популярность у переводчиков и ремейкеров.

Цель настоящей работы – собрать и изучить максимально полный корпус переводов и ремейков песни В. Круга «Владимирский централ», в задачи входит их анализ на предмет эквивалентности и авторских стратегий, а также типология собранного корпуса материалов по жанровому принципу.

В первую очередь, рассмотрим историю создания и бытования текста и песни. Широко распространено мнение о том, что лирическое Я песни имеет своего прототипа в лице одного из знакомцев М. Круга из криминальной среды А. Северова, с которым шансонье связали творческие контакты: в самом начале творческой карьеры он получил от Северова в дар текст песни «Осенний дождь», ставшей одной из программных в русском шансоне и послужившей, в сущности, образцом жанра для начинающего барда. По свидетельствам современников, в словосочетании «ветер северный» (который, учитывая климатические особенности, не является характерным образом для города Владимира и окрестностей) зашифровано прозвище «Саша Северный». Этот биографический и историко-культурный контекст составляет для переводчиков особую трудность и требует комментария или выбора иной, к примеру, адаптивной, стратегии.

В основе сюжета песни лежит узническая тема, оформленная в тюремных и ностальгических любовных мотивах. Лирическая медитация героя Круга содержит минимальное количество представляющих особую трудность для переводчика и реципиентов перевода жаргонных единиц в сравнении с другими произведениями в жанре русского шансона. Однако, они все же имеются и, как это характерно для песен автора, принимают на себя важнейшую поэтико-семантическую нагрузку, становясь опорными концептами. К таковым принадлежат образы «Владимирского централа», «туза к одиннадцати», игры в «очко» («банковать»), которые требуют пояснений не только для не посвященных реципиентов переводов или ремейков, но и для носителей языка и современников культуры русского шансона. Владимирский централ, то есть тюрьма, расположенная в городе Владимире, выбрана Кругом не случайно, то есть не является только метафорой места лишения свободы, но, как известно, имеет особую репутацию, связанную с историко-политическими обстоятельствами: как в дореволюционное, так и в советское время в нее определялись «особо опасные» заключенные, что часто означало именитых или высокопоставленных политзаключенных, в том числе известных ученых и деятелей культуры. В результате образ централа приобрел значение рокового места, жестоко ломающего судьбу, часто не заслуженно.

Карточная образность в данном случае связана с образом жизни заключенного. В заметках прошедшего срок в соловецкой тюрьме академика Д.С. Лихачева читаем, что карточные игры на деньги заменяли заключенным все иные «инструменты». «Внутри камеры всё общее, и играют камера с камерой. <...> Хорошим игрокам в камере почёт. «Играющий» человек никогда не будет в тюрьме голоден. Бывают игроки, которые не играют, а, по шпанскому выражению, «исполняют», то есть выигрывают наверняка. В Москве, например, таких игроков несколько, и имена их известны каждому шпанёнку. Устойчивый успех в картах немислим без шулерства, а это предполагает умение подготовить колоду карт так, чтобы соперники ничего не заметили. Однако главное – самозабвенный безумный азарт в желании играть во что бы то ни стало, в драматической, а подчас, и трагической коллизии выигравшего и проигравшего» [2].

Учитывая выделенные особенности образной системы песенного текста, обратимся к корпусу доступных на сегодняшний день ее переводов и интерпретаций. Всего мы обнаружили 13 произведений на русском и иностранных языках, которые связаны с «Владимирским

централом» М. Круга как перевод/ремейк с оригиналом/подлинником. Из них 3 перевода на английский язык, по одному переводу на немецкий, французский, болгарский находятся на тематическом сайте <https://lyricstranslate.com> в виде графически запечатленных вербальных текстов; меется один перевод на идиш, один английский перевод относится к ремейкам и представлен в звучащей версии на канале исполнителя на [https://www.youtube.com/watch?v=j02LKp\\_6AII](https://www.youtube.com/watch?v=j02LKp_6AII); также находится 4 русских кавер-версии (группы «Кукрымиксы», С. Лазарева, В.В. Жириновского и Серёги). Наконец, с определенной долей вероятности к ремейкам можно отнести, как нам видится, песню солиста группы «Spiritual Front» С. Сальватори «Vladimir central», хотя по его словам, она была написана до того, как он услышал В. Круга.

Таким образом, мы имеем дело с феноменом переводной множественности в отношении материала, потенциально интересного и понятного массовому реципиенту, но в то же время представляющего испытание для переводчиков и интерпретаторов. Множественность переводов «Владимирского централа» является синхронной (термин П. Топера), то есть переводы выполнены практически в одно время и представляют «результат соревнования талантов» [3, с. 30]. По классификации Р.Р. Чайковского, переводная множественность в случае с материалом песни М. Круга относится к активному типу, то есть большинство переводов/ремейков функционируют в словесной культуре одновременно и на равных правах, канонических вариантов не обнаруживается, что говорит также об интенсивной работе над локализацией одного из хитов русского шансона в поле межкультурной коммуникации, а в конечном итоге – о рецептивном стремлении русской массовой культуры определить место для образцов этого жанра в своей истории.

С практической точки зрения, анализ вариантов переводов дает возможность не только выявить их достоинства и недостатки, но и раскрыть многослойность оригинала [4, с. 530], понять различные стратегии его переименования и переосмысления, а также проследить важные лингвистические процессы и диалог авторов, культуры и поколений.

Три англоязычных перевода «Владимирского централа» представляют различные стратегии авторов. На первый взгляд, максимально близким к слогу, ритму и рифме оригинала является первый перевод, который к тому же практически избавлен от ошибок и обнаруживает лишь два добавления, необходимых для сохранения стихового строя и при этом не противоречат образности подлинника: «Cold northern wind» [«Холодный северный ветер»]; «Her image's always in my soul»

[Её образ навсегда в моей душе] в первом и «A sign for me that spring has come indeed» [Для меня это тот самый знак, что пришла весна]. в последнем куплете. Второй перевод можно считать скорее пробой пера, лингвистическим экспериментом или, по крайней мере, менее удачным с точки зрения качества, поскольку он содержит грамматические ошибки и буквализмы (например, «There out the window is prisoner // Thawed patch is light»), а также неясности. Это доказывает и комментарий переводчика к оказавшейся самой сложной для большинства переводчиков строке о губительности сочетания туза с имеющимися на руках одиннадцатью очками: «*???, I'm not good at card games*» [??? Я не разбираюсь в карточных играх]. Впрочем, этот единственный комментарий можно оценивать и как своего рода интуитивную удачу автора, почувствовавшего наиболее зыбкое место. Третий перевод является точным, не воспроизводит рифму оригинала и не ложится на его мелодию, но в нем не находится серьезных отступлений, а главное его автору удастся избежать распространенной ошибочной интерпретации, связанной с концептом карточной игры в «очко». Многие переводчики понимают в данном случае не наименование игры, а синоним слово «балл», хотя в представленном на сайте русском тексте песни это слово поставлено в кавычки, что должно было бы служить подсказкой. Ср.:

Владимирский Централ	Vladimir Prison- house	Vladimir Central Prison	Vladimir's Central Prison
Но не «очко» обычно губит, А к двенадцати туз	Not with one pip, but, as it happens With eleven and an ace	But always kills not pip, but ace regarding 11	It's not a game of chance that brings wreck and ruin, but an ace to an eleven

Как видим, только автор третьего английского перевода попытался передать семантику игры, обозначив ее как «a game of chance that brings wrack and ruin» [игру случая, которая губит]. Переводчик позволяет себе важное изменение: он меняет местами любовный и криминальный сюжеты, так что на первое место выдвигается последний, а история о «девочке, которую любил» перемещается на второй план. В остальном три переводческих опыта взаимно дополняют друг друга, представляя различные стратегии, различные цели и различные вариации оригинала на суд реципиента и на обсуждение владеющих английским читателей. Без комментариев переводчиков относительно истории владимирской тюрьмы, прообраза А. Северова, карточной образности лирическая медитация героя превращается в традиционную для мировой вокаль-

но-песенной культуры композицию в тюремно-узническом жанре.

Необходимо заметить, что в болгарском переводе обнаруживается та же смысловая трансформация, связанная с многозначностью слова «очко», в результате чего мы читаем: «но не губя само точка / а около единайсет – ассо» [5]. Между тем, для обозначения игры «очко», или «21 очко», придуманной в СССР можно было бы использовать различные эквиваленты. К примеру, название прародителя этой игры блэкджек, для которого нужны 54 карты. Так, в переводе песни на иврит автор употребил для этого покер и эквивалентную комбинацию карт: «флэш-рояль без дамы».

Англоязычная переводческая рецепция наследия М. Круга обнаруживает интересные парафольклорные явления. В частности, таковые наблюдаются в английском вокальном переводе-вариации песни “Владимирский централ”, исполненном женским голосом. Этот перевод следует отнести к жанру перифраза. Такое произведение исполняется на мелодию популярного оригинала и принимает, в целом, его форму, но с некоторыми преобразованиями, в результате которых появляется новое содержание пародийного или пародического характера. Подобный английский перепев анонсирован как один из результатов авторского проекта М. Миллер Стоун Art attack!, призванного дать “новое звучание советских и российских песен”.

Голос лирического Я представлен в ней женским персонажем, “девочка, что так давно любила” превращается в “the boy, who I loved so much, so long ago” [мальчика, которого я так сильно любила и так давно] и “the boy, who came away” [мальчика, что ушел]. Владимирская центральная тюрьма заменена на Алякатрас. В результате перед слушателем ремейка возникает история о несчастной любви девушки к узнику американской тюрьмы, отрезанной от мира. Однако, все выделенные нами концепты подлинника при этом воспроизводятся адекватно. Образность карточной игры передается также перифрастически, но без смысловых ошибок: «and I screwed it with the drawn cards / when I let the aces fall» [и я покрыл его взятыми из колоды картами, / когда позволил выпасть тузам].

Наконец, в композиции лидера основанной в 1999 году группы «Spiritual Front» С. Сальватори «Vladimir central» не содержится любовной и карточной образности песни М. Круга, хотя с точки зрения жанровой модальности его текст все же довольно близок русскому: он так же представляет лирическую медитацию узника, но содержит наряду с мотивом памяти и воспоминания ярко выраженную интенцию протеста, несогласия со своей долей. На словесном уровне точных совпадений

между песнями в жанре русского шансона и европейского электронного рока не обнаруживается, однако в данном случае следует говорить о схождении глубинного толка. Оно возникает благодаря (анти)протестному пафосу, который не предполагает пропаганды асоциальности, но романтизирует, а точнее сентиментализирует лирическое Я, не делая упора на богатство музыкального сопровождения. Узническая образность в обоих текстах, не является провозглашением тюремной атрибутики. Как и свойственно художественным единицам, подобные образы призваны сигнализировать о переносных смыслах, которые в своей совокупности репрезентируют универсальный гуманистический сюжет.

Оригинальный с точки зрения стратегии и довольно точный с лингвистической точки зрения перевод «Владимирского централа» представлен на немецком языке. Его автор не пытается передать рифму и ритм оригинала, то есть создать вокальный перевод. Он не стремится произвести эквилинеарный по своей художественности текст, но использует скорее стратегию доместикации, то есть одомашнивания, приближения оригинала к потенциальному реципиенту. В результате, этот перевод оказывается более других пригодным к использованию по назначению, то есть к репрезентации оригинала иноязычному реципиенту. Стратегия переводчика является объясняющей, адаптационной, что выражено в многочисленных комментариях, данных в скобках и отделяющих Я автора перевода от лирического Я и позиционирующих перевод именно как перевод, то есть текст вторичный, с утилитарной функцией. При этом объясняются не только чуждые понятия, но и существующие в принимающей словесной культуре и уже приближенные к ней, но редко встречающиеся, а также касающиеся биографического контекста М. Круга. Например:

Vladimir Zentral Gefängnis, und die kalten Nordwinde  
zogen von Twer (seine Heimatstadt) hierher, voll des Bösen.

In meinem Herzen liegt die schwere Last (Bürde).

Ich spielte immer va-Bank

(erster und bestimmender Spieler beim Baccarat)

aber das Leben änderte sich.

Doch das ist es nicht, was dich tötet, es ist das Ass (im Spiel überreizt).

Как видим, почти дословный перевод, лишенный излишней буквальности, сопровождается пояснениями экстралингвистического плана, помещенными в скобки. Так, Тверь сопровождается пояснением в скобках «его родной город», к слову «die Last» [ноша, тяжесть, нагрузка, груз] таким же образом приводится менее употребительный в разговорной речи синоним с высокой стилистической окраской «die Bürde».

Ту же стратегию автор использует при передаче жаргонизмов: «банковать» (в разных вариациях «командовать» или «вести карточную игру против каждого игрока на деньги») он переводит как «играть ва-банк» и к тому же сопровождает комментарием «первый и ведущий игрок в баккара». В результате информационная нагрузка на потенциального реципиента немецкоязычного текста максимально снижается, но и реалии и колорит русского шансона вместе с ней также стираются. Строку, в которой фигурирует игра «очко» и «к одиннадцати туз», автор немецкого текста перефразирует, сохранив упоминание «избыточного туза», но не передав упоминания «очка».

Наконец, особенности французского перевода заключаются в наличии комментариев переводчика, также связанных с экстралингвистическими аспектами «Владимирского централа», а именно, с прообразом Саши Северного и грамматическим родом слова «весна» в русском языке, которое согласуется с воспоминанием о возлюбленной.

Таким образом, переводческая рецепция хита М. Круга «Владимирский централ» представлена текстами, синонимичными с различной степенью равнозначности: 6 текстовых переводов по-разному интерпретируют оригинал, расширяя его образно-понятийный мир. Факт переводной множественности позволяет отчетливо выявить достоинства и демонстрирует недостатки переводов, но в то же время подтверждает «тот факт, что в сфере художественного перевода законы прогресса не действуют» [6, с. 123]. Каждый из переводов утверждает свою концепцию, обусловленную личностью и целями переводчика, особенностями принимающего языка. Диалогичность отношений между оригиналом и его версиями дает возможность проследить диалог лингвокультур и констатировать ценность и востребованность оригинала, при этом вопрос о массовом интересе иноязычной публике к переводам остается периферийным.

### Список литературы

1. Якобсон Р.О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.
2. Цит. по: Газета «Наше время». № 215/26 сентября 2018 г. (эл. ресурс). URL: <https://www.gazetanv.ru/archive/2007/34/629/>.
3. Теория и практика перевода. Республиканский межведомственный научный сборник: Киев: Вища школа, 1988.
4. Шерстнева Е.С. Переводная множественность как категория переводоведения: история, статус, тенденции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 73–1. С. 526–532.

5. Тематический сайт переводчиков [Интернет-ресурс] // Код доступа. URL: <https://lyricstranslate.com/ru/vladimirskii-tsentrал-vladimirskii-tsentrалen-vladimirskii.html>.
6. Чайковский Р.Р., Лысенкова Е.Л. Неисчерпаемость оригинала. 100 переводов «Пантеры» Р.М. Рильке на 15 языков. Магадан: Кордис, 2001.

## ПАНОРАМА ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

*Л.И. Попова, студентка 3 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С. Ю. Артемова – к. филол. н., доц. кафедры теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматривается специфика художественного пространства в лирике В.В. Маяковского. Как показывает анализ, панорама играет важную роль в построении художественного образа города. Город несет в себе мрачное, напряженное настроение. Лирический субъект сравнивает город с адом.

**Ключевые слова:** художественное пространство, художественный образ, лирический субъект, панорама, город.

Художественное пространство «опредмечивает» чувства лирического героя, и его изучение помогает понять смысл поэтического текста. Нашей целью является рассмотреть специфику художественного пространства в лирике Маяковского. Особенно интересно рассмотреть урбанистического пейзажа у Маяковского, большую роль в котором играет панорама как способ изображения пространства.

Панорама играет важную роль в построении художественного образа города как такового, и Петербург – не исключение. В.Е. Карпенко считает, что «проследивая историю возникновения понятия панорамы как визуальной характеристики, складывающейся в пространстве или сознании воспринимающего, находим, что панорама является характеристикой облика в первом случае и образа во втором» [1]. Т. е. панорама – это некий визуальный образ со своей архитектурой, ландшафтом, средой и уникальностью, создающий у воспринимающего первое впечатление о городе.

Панорама тесно связана с понятием «художественное пространство», т.к., по мнению Ю.М. Лотмана, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на язы-



ке его пространственных отношений» [2]. Это значит, что само пространство, включая и панораму, мы видим в художественном тексте с точки зрения восприятия миравнутритекстовываавтором, это не реальное пространство города, это его оценка автором-создателем. Анализ восприятия картины мира автором является некой интерпретацией в его сознании реального мира. Художественным пространством является место, в котором происходят некие события и перемещаются герои произведения. У В.В. Маяковского можно проследить место действия в самих названиях стихотворений – «Из улицы в улицу», «Кое-что про Петербург», «Адище города», «В авто», «Еще Петербург», «Дешевая распродажа». Из этих названий можно определить приблизительные рамкиместа действия в художественном пространстве.

Визуальный образ города – это последовательность панорам, одна сменяется другой. Большую роль играет архитектурная панорама. Определение этого понятия дает В.Е. Карпенко: «Архитектурная панорама определяется как «специфическая форма проявления облика города, принципиальную основу, которой составляет визуально-пространственная целостность элементов города при единовременном восприятии крупных городских образований» [1]. Такая панорама является отражением развития архитектурного комплекса и структуры города. Она подвержена как стилевым изменениям, так и временным.

Как правило, панорама имеет две разновидности: дневную и ночную (важную роль в такой панораме играют огни и фонари ночного города). Интересную мысль о ночной панораме находим в статье В.Е. Карпенко: «Визуально-оптический феномен, которым является световая панорама вечернего города, фиксируется и сопоставляется воспринимающим в «виде прошедших воспоминаний» о городе дневном» [1]. То есть панорама вечернего города есть отражение воспоминаний настроений города дневного.

У Маяковского наиболее полно панорама отражается в следующих стихотворениях: «Адище города», «Война объявлена» и «Я и Наполон». Уже в начале первого стихотворения открывается панорама города:

Адище города окна разбили  
на крохотные, сосущие светом адки.  
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,  
над самым ухом взрывая гудки. [3, с. 55]

Лирический субъект переносит нас уже в самом начале в «ад» города, о чем свидетельствует название стихотворения. По первым строкам можно понять, что действие происходит в вечернее время, т.к. в окнах уже зажглись огни. Далее лирический субъект виртуозно описывает

час-пик в городе. Автор не дает никаких представлений об архитектуре города, о ней вскользь говорится дальше:

В дырах небоскребов, где горела руда  
и железо поездов громоздило лаз -  
крикнул аэроплан и упал туда,  
где у раненого солнца вытекал глаз. [3, с. 55]

То есть небоскребы – единственное указание на архитектуру в городе. У лирического субъекта получилось описать суету современного города. В самом конце автор рисует переход от вечера к ночи:

И тогда уже – скомкав фонарей одеяла –  
ночь излюбилась, похабна и пьяна. [3, с. 55]

Фонари здесь воспринимаются читателем как воспоминание о городе дневном.

В стихотворении «Война объявлена» акцент на панораму сделан за счет площадей и бульваров, которые упоминаются несколько раз:

И на площадь, мрачно очерченную чернью,  
багровой крови пролилась струя! [3, с. 64]

Затем:

Вздувается у площади за ротой рта,  
у злящейся на лбу вздуваются вены. [3, с. 64]

Вообще слово «бульвар» у Маяковского характеризует не обязательно Петербург:

Постойте, шашки о шелк кокоток  
вытрем, вытрем в бульварах Вены! [3, с. 64]

В этих отрывках лирический субъект передает мрачное настроение города. Он наблюдает со стороны за движением роты. Можно заметить, что здесь есть точное указание места действия – город Вена, Австрия.

В начале стихотворения не указано, в какое время происходит действие, но к середине можно заметить, что панорама здесь преимущественно ночная:

С неба, изодранного о штыков жала,  
слёзы звезд просеивались, как мука в сите. [3, с. 65]

В конце – точное указание на время действия:

А из ночи, мрачно очерченной чернью,  
багровой крови лилась и лилась струя. [3, с. 65]

Архитектурной панорамы здесь нет. Можно лишь представить, что поблизости есть дома, на площади стоят газетчики:

Газетчики надрывались: «Купите вечернюю!  
Италия! Германия! Австрия!» [3, с. 65]

В стихотворении «Я и Наполеон» лирический субъект в самом начале указывает свое географическое положение:

Я живу на Большой Пресне,

36, 24.

Место спокойненькое.

Тихонькое. [3, с. 72]

Это улица на западе Москвы, в настоящее время имеющая название «Красная Пресня». Панорама в стихотворении ночная:

Ночь пришла.

Хорошая.

Вкрадчивая. [3, с. 72]

Большое значение отведено бульварам и площадям, которые встречаются в стихотворении несколько раз:

Простоволосая церковка бульварному изголовью  
припала, – набитый слезами куль, –

а у бульвара цветники истекают кровью,

как сердце, изодранное пальцами пуль. [3, с. 73]

Затем ниже:

Красным копытом грохнув о площадь,

въезжает по трупам крыш! [3, с. 73]

Архитектура указана смутно – крыши домов, окровавленные карнизы:

Тебе,

орущему:

«Разрушу,

разрушу!»,

вырезавшему ночь из окровавленных карнизов,

я,

сохранивший бесстрашную душу,

бросаю вызов! [3, с. 74]

Из этих строк становится понятно, что лирический субъект рисует в воображении читателя вид на город сверху.

Исходя из анализа стихотворений Владимира Маяковского, можно сделать следующие выводы:

Настроение города – мрачное и напряженное, лирический субъект сравнивает город с адом. Можно заметить, что на дневной свет акцента практически не сделано.

Преобладающая панорама города, можно проследить переход от вечера к ночи; описание архитектуры практически отсутствует, если же

описание есть – то это или взгляд сверху (например, небоскребы), или взгляд снизу (крыши, карнизы), что позволяет говорить о том, что панорама создает не столько горизонталь описания, сколько вертикаль.

### Список литературы

1. Карпенко В.Е. Экспериментальная оценка композиции световой панорамы города методом сравнения визуальных стимулов [Электронный ресурс] URL: <https://www.marhi.ru/АМІТ/2013/3kvart13/karpenko/karpenko.pdf> (дата обращения 20.02.2019).
2. Лотман Ю.М. Художественное пространство у Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm> (дата обращения 14.01.2018).
3. Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1955. 463 с.

## К. ДОЙЛ И Б. АКУНИН: ПОЭТИКА ПЕРЕКЛИЧЕК

*Е.И. Преображенская, студентка 3 курса бакалавриата, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматривается явление интертекстуальности как черты современной литературы, и в частности детективного жанра, на примере литературных переключек рассказа Б. Акунина «Скарпея Баскаковых» с повестью К. Дойла «Собака Баскервилей».

**Ключевые слова:** авторский код, Акунин, детектив, Дойл, жанр, интертекстуальность, отсылка, переключка, сюжет.

Жанр детектива, начавший своё развитие менее двухсот лет назад и потому ещё достаточно молодой, до сих пор является одним из самых востребованных жанров, в том числе и в России. Конечно, российский отечественный детектив опирается на опыт зарубежного криминального романа, и в связи с большим количеством текстов данного жанра, накопленных мировой литературой, неизбежны пересечения или даже преемственность ценностно-смысловой и мотивно-образной сфер произведений разных авторов, что объясняет интенсивное использование интертекстуальности как приема «переключки текстов» в литературе в целом и в детективном жанре в частности. Это явление тесно связано с возросшим в последнее время уровнем глобальной семиотизации человеческой культуры, и потому является актуальной темой для исследования.

Считаем необходимым уточнить понятие интертекстуальности. В.В. Бычков в «Эстетике» отмечает, что «суть интертекста как специфического приема создания современного арт-произведения заключается в сознательном использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним». [1, с. 461].

Исследуя интертекстуальность в детективной литературе, нельзя не обратиться к творчеству такого видного российского писателя, публициста и эссеиста, как Борис Акунин. В сборнике «Нефритовые четки» он поставил себе задачу написать десять рассказов с использованием авторского кода десяти мастеров детектива из Америки, стран Европы и Японии. Поэтика, она же авторский код, представляет собой «постоянство признаков и их значимостей» в творчестве писателя, и, «располагая таким кодом, мы, собственно, уже не интерпретируем произведение, а опознаем». [2, с. 49]. В нашей работе мы пронаблюдаем за явлением интертекстуальности в жанре детектива на примередвух популярных авторов этого жанра, и рассмотрим отражение поэтики Конан Дойла в творчестве Бориса Акунина на примере сопоставления повести Дойла «Собака Баскервилей» и рассказа Акунина «Скарпия Баскаковых».

Первое, на что мы обращаем внимание, – это одинаковая конструкция заглавий с тождественной смысловой нагрузкой (название мифического существа + фамилия рода, якобы одержимого этим существом). Кроме того, совпадают аббревиатуры заглавий «С.Б.».

Обратившись к тексту, мы видим, что, несмотря на разную жанровую принадлежность и значительно отличающиеся объемы, оба произведения имеют в основе одинаковую сюжетную схему. В рассказе Акунина сохранен набор тех же сюжетообразующих элементов, что и в главной сюжетной линии повести Дойла, а именно:

1. Сыщик и его помощник узнают о деле. Сыщик ссылается на неотложные дела и поручает расследование помощнику, который связывается с сыщиком с помощью писем; содержание писем включено в текст.

2. Делу придаётся мистический оттенок благодаря некой легенде о мифическом существе, преследующем род жертвы. О легенде помощник сыщика узнаёт дважды, от двух друзей жертвы, один из которых – преступник.

3. Главная улика на месте преступления – следы огромного существа, описанного в легенде.

4. Смерть наступила от сильного страха, который был губителен для больного сердца жертвы. Физические повреждения отсутствуют, что отводит подозрения от факта насильственной смерти.

5. Тело жертвы находит слуга, предки которого уже не одно поколение состоят при старинном роде убитого.

6. Слуги попадают под подозрение помощника из-за странного и на первый взгляд компрометирующего поведения. Впоследствии подозрения оказываются ложными.

7. Животное, используемое преступником для выполнения плана, содержится на острове посреди опасной топи, куда боятся ходить люди.

8. Ближе к развязке один из второстепенных подозрительных персонажей оказывается переодетым и загримированным сыщиком.

9. В конце повествования читатель косвенно узнаёт о гибели преступника, выглядящей как воздаяние за страшное преступление.

Акунин, безусловно, не стремится охватить все сюжетные ответвления и воспроизвести степень детализации представленных у Дойла событий, оставаясь в пределах малого жанра, однако тематика «Собаки Баскервиль» в «Скарпее Баскаковых» дополняется ещё и явными отсылками к проблематике «Вишневого сада» А.П. Чехова.

Обратившись к действующим лицам рассказа, отметим, что Акунин дублирует и трех ключевых персонажей Дойла:

Во-первых, дублируется образ увлеченного ученого. Владимир Иванович Петров из «Скарпеи Баскаковых» является двойником доктора Мортимера из «Собаки Баскервиль»: они имеют сходные портреты, именно из их уст помощник сыщика узнает легенду, оба исследователи-энтузиасты (фольклорист Петров и антрополог доктор Мортимер) с научным складом ума. И Петров, и доктор Мортимер имеют на распустье между верой в сверхъестественное вмешательство и рациональным мышлением. Так как читатель наблюдает за происходящими событиями глазами героя-помощника, то предполагается, что этой пограничной точки зрения придерживается и читатель.

Во-вторых, воссоздается образ преступника-натуралиста, выдающего себя за близкого друга жертвы. Антон Максимилианович Блинов, как и его прототип Джек Стэплтон, – любитель и ценитель природы, ратующий за сохранение местной редкой фауны. Блинов и Стэплтон – представители «передовых людей», отрицающие мистификацию убийства. Однако эти персонажи убеждают героя-помощника в абсурдности легенды таким образом, что сеют лишь больше сомнений, ведь план преступников строится именно на поддержании суеверных толков об убийстве.

И в-третьих, двойниками являются герои-слуги, Бэрримор из «Собаки Баскервиль» и Крашенинников из «Скарпеи Баскаковых». Эти персонажи попадают под подозрение помощника детектива из-за подо-

зрительных и загадочных действий, которые на первый взгляд выглядят предельно компрометирующими, но на деле оказываются совершенно непричастными к совершенному преступлению. Таким образом в повествование вводится обманный ход, заставляющий героя-помощника, а вместе с ним и читателя, возвращаться к исходной точке и начинать размышления заново.

Оценивая значимость персонажей-двойников и необходимость их воссоздания Акуниным, можно сделать вывод о том, что эти три типа героев играют в повести Дойла ключевые роли, без которых было бы невозможным развитие сюжета, потому как в обоих произведениях эти персонажи выполняют функцию отвлечения помощника и читателя, наводя их на размышления на ложный путь.

Говоря о поэтике перекличек, нельзя не затронуть временной аспект и специфику топоса, где разворачивается действие произведений. Так, время действия в повести «Собака Баскервильей» – осень 1889 года, а в рассказе «Скарпея Баскаковых» – конец лета или осень 1888 года, т.е. расследования Шерлока Холмса и Эраста Фандорина ведутся в одну эпоху с разницей всего лишь в год, но в то же время Акунин, играя с читателем, как бы утверждает, что события «Собаки Баскервильей» – это прецедент происшествия «Скарпеи Баскаковых», хотя апелляция к тексту-первоисточнику следовала в обратном порядке.

Пространственные ориентиры рассказа и повести также практически тождественны: это поместье «проклятого» семейства (центральный локус), глухая сельская местность как общий фон, опасные болота и в частности – некий островок посреди топи, где содержится животное преступника (локус кульминации и развязки, где наблюдается максимальная напряженность событий). Здесь Акунин снова ведет игру слов: название Гниловского болота в «Скарпее» созвучно Гримпенской трясине у Дойла. В обоих произведениях местность описывается со включением таких локусов, как лес и болото, которые создают видимость отгороженности, изоляции от остального мира и способствуют сгущению тумана мистики и суеверий вокруг немногочисленных местных жителей.

Однако «Собака Баскервильей» не единственное произведение Конана Дойла, к которому обращается Акунин в «Скарпее Баскаковых». Выбор змеи как орудия преступления, несомненно, хотя бы частично является отсылкой к повести «Пестрая лента», что можно заключить по ряду причин: по экзотическому происхождению змеи, по способу манипуляции ею, а также по сцене убийства слуги Крашенинникова, которая по описанию практически аналогична сцене смерти доктора Ройлотта из повести «Пестрая лента».

Конечно, приведенные нами примеры не исчерпывают всех интертекстуальных отсылок, заключенных в «Скарпее Баскаковых». Борис Акунин виртуозно использует прием интертекстуальности, посредством переключек с самыми разными писателями создавая некое произведение-сплав с центральной, явной апелляцией, которая находится на поверхности, и периферийными отсылками, которые узнаются и прочитываются именно как отсылки только теми читателями, читательский опыт которых позволяет их распознать. Так, явная апелляция в «Скарпее Баскаковых» – обращение к повести «Собака Баскервилей», а периферийными отсылками будут являться отсылки к рассказу «Пестрая лента» Конан Дойла, пьесе Чехова «Вишневый сад», повести Лемони Сникета «Земинный зал». Однако даже при узнавании авторского кода всех писателей, обращение к которым составляет важную часть «Скарпеи», авторский код самого Акунина не теряется на этом, казалось бы, разношерстном фоне, а, наоборот, является объединяющей «оболочкой», в которую каждый читатель сможет проникнуть на ту глубину и тот уровень интертекстуальной организации, которые доступны его восприятию.

### Список литературы

1. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
2. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

## ОСОБЕННОСТИ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ «СЛОВО» И «ЛЮБОВЬ» В ПОЭЗИИ Н. С. ГУМИЛЁВА

*С.В. Пушкарёва, соискатель кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

*Научный руководитель: С.Ю. Николаева – д. филол. н., проф., зав. кафедрой.*

**Аннотация:** концепты «Слово» и «Любовь» в творчестве Н. Гумилёва связаны с эстетикой русской культуры Серебряного века, и задают ценностные ориентиры концептосферы поэта.

**Ключевые слова:** Творчество, духовный путь, поэзия, концептосфера, теургия, символический образ, слово, миф.

Культурософия Серебряного века выступает необходимым внешним контекстом, задавшим аксиологический модус концептосферы Н.С. Гумилёва. Природа слова, его сакральная роль и значимость в процессе



познания мира – одна из главных проблем, особенно волновавших поэтов Серебряного века. Понятия «поэт», «поэтическое слово», «творчество», «любовь», «духовный путь» в русской культуре Серебряного века испытывают трансформацию: поэт становится Теургом, Творцом в сакральном смысле слова, поэзия – не только вид творчества, но священное искусство создания образов, творчество рассматривается как творение, любовь – не только чувство искренней привязанности, но и энергичное преображение человека, духовный путь – особый стержень развития личности. В духовно-политической ситуации эпохи не оценим труд художников Серебряного века, состоявший в актуализации ценностей национального самосознания. Так, с горящим любовью сердцем, с помощью жизнеутверждающей силы истинного творчества «странник духа» в поэзии Николая Гумилёва пытается противопоставить «силам всемирного распада», терзающим Россию, образ-символ единой державы духа – Град Божий. Бытие определяется творчеством. Без субъекта творчества нет объекта. Истинное творчество благодатно, через красоту духовную оно приобщает человека к Богу. Такое творчество-теургия – предел внутренних устремлений художника, его действия в мире. И путь к нему – полнота духовного опыта. Здесь, по словам Гумилёва, «поэзия и религия две стороны одной монеты» [3, с. 408].

Концепт «Любовь», отмечает Ю. Степанов, строится в русском и славянских языках по той же модели, что и «Вера», «Слово», «Чудо» и предстает некой «плотной сущностью» в священном «круговороте общения» [12, с. 252], по ведической модели диалога: «верящего и внушающего доверие», «творца и творения» или «Отца и сына». Иными словами, Любовь, по сути дела, акт бесконечно возобновляющей веры [10, с. 24] (Ромен Роллан). «Слово» в русской культуре – это понятие священное, очевидно сохранившее имплицитно, в своем индоевропейском корне, тот самый символический смысл, который в античности имело существительное мужского рода «мифос», которое «характеризовало слово главным образом со стороны его содержания и потому часто значило ‘речь’, ‘совет’, ‘план’, а также ‘миф’» [12, с. 250]. Показательно, что в составе русских фразеологизмов «слово» упоминается в сочетании с такими словами, как человеческое, доброе, живое, вещное, поучительное, красное (красивое), ласковое, Божие, плоть, данное, золотое, не воробей – вылетит не поймашь, заповедное, «слово и дело», слово ведун ходит, на правду слов не много и т. д. В. И. Даль пишет: Слово, слава, слыть, слух и пр. одного корня; славить, славословить, стар. словити, одно и то же. Примечательно, что славянин, словенин, словесный

человек, или словущий чем, также одно [6, с. 450]. Получается, значение этнонима «славяне» можно определить как «владеющие силой слова». В славянской азбуке, как и во многих родственных древних индоевропейских языках, например, санскрите, за каждой буквой стоит слово, то есть она имеет мифологическое строение, расширяясь до бесконечности и «свиваясь, как кочан капусты» [9, с. 88]. А – Аз (я), Б – Буки (буква), В – Веди (ведать, знать) и так далее. Более того, славянская азбука построена по сакральному принципу троичности: одно рождает два, два рождает три, три рождает мир всех вещей. Ю. Степанов говорит о том, архаические жреческие ритуалы обращения к богам (молитвы), в том виде, как они представлены в «Ведах», связаны с описываемой им моделью «круговорота общения». «Семя семени – творения. Семя творения – сердце» [7, с. 74] – говорится в «Ведах». Далее: семя сердца – мысль. Русские пословицы: Гнило слово от гнила сердца Семя мысли – речь. Доброе слово сказать – посошок в руки дать. Семя речи – деяние. Ласковое слово и кость ломит. Свершенное деяние – человек. Кто говорит, тот сеет; кто слушает, тот собирает [6, с. 452]. Похожим образом в стихотворении «Мои читатели» своим основным творческим долгом и заслугой поэт Николай Гумилёв считает именно то, что он учил читателя действовать: «как не бояться и делать что надо» [5, с. 133], чтобы предстать перед ликом Бога, ждать спокойно его суда.

Из приведенных примеров русских пословиц, соответствующих ведической матрице, логично сделать вывод, что в славянском языковом сознании сохранилось единство символических смыслов слова, соответствующих древней индоевропейской модели.

В начале XX в. мыслители-символисты вновь обратились к сакральной мифологической структуре слова. Вячеслав Иванов видел задачу художника в возвращении слову его изначального, совокупно духовного синкретического смысла, языку богов мифологической эры. В древнеиндийской поэтике проблема «выхолащивания» силы образа породила явление Сангама – литературной академии, многовековой труд мыслителей – поэтов, призванный «засевать родной язык семенами образов». Слово обладает особой энергетикой и воздействует на жизнь человека, но, как и в Дао, значимость слова зависит от того чье это слово и как оно сказано. Для того, чтобы наполнить слово сокровенным смыслом, как утверждал идеолог русского символизма Вячеслав Иванов [8, с. 89], необходимо следовать *внутреннему канону* – комплексу добродетелей составляющих духовную основу творчества. В 1914 году, немецкий мыслитель Хуго Балль, писал об омертвлении тонких духовных тканей

слова, скованного цепями грамматических связей. Вынув слово из бездумно и автоматически навязанных ему рамок предложения, как отражения образа мира, насытили выхолощенные словеса большого города светом и воздухом, придали им теплоту, движение и их изначальную беззаботную свободу. «Мы старались наделить отдельное слово силой заклинания, сиянием созвездий. Мы свели пластичность слова к точке, откуда ее трудно будет превзойти... И произошло удивительное: исполненное магии слово вызвало к жизни, родило новое предложение, не обусловленное конвенциональным смыслом, и никак с ним не связанное. Затрагивая одновременно сотни мыслей, но не называя их, наше предложение заставляло звучать изначальную, глубоко затаившуюся в немиррациональную суть его, будило и усиливало глубочайшие пласты памяти. Мы наделили словосилой и энергией, которые позволили нам заново открыть евангелическое понятие слова (логоса) – сложного магического комплекса» [1, с. 74].

Тонкое ощущение «духа времени», поиск духовного пути человека и мира посреди хаоса и разрушения привели Гумилева к спасительному к «бегству к истокам», «бегству из времени» или свободе от времени. Спасение и свободу в «только оттуда бьющем свете», в слове, ставшем голосом света, для себя и всей России, видит илирический герой книги стихов «Огненный столп». Этот образ мы находим в одном из программных стихотворений Николая Гумилёва – «Слово». Слово, становясь термином, умирает – считал Андрей Белый. «Дурные, зловонные слова» [2, с. 103] – писал он. К тому же мнению склонялся Хуго Балль: «Слово предано: оно жило среди нас. Слово стало товаром. Слово утратило всякое достоинство» [1, с. 75]. «Мы ему поставили пределом / Скучные пределы естества, / И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова» [5, с. 98] – тревожно повторил Николай Гумилёв. Для Николая Степановича Гумилёва слово было таинственной «чудотворной мантрой, расколдовывавшей мир» [3, с. 43]. «В оный день, когда над миром новым / Бог склонял лицо Свое, тогда, / Солнце останавливали словом...» [5, с. 98] начинает поэт свое стихотворение – размышление «Слово». В древнем индийском эпосе «Махабхарата» описана история любви девушки Савитри и юноши Сатьявана. Сатьяван по воле богов должен был умереть молодым, вскоре после женитьбы. Ночью бог Яма должен был прийти за жизнью царевича. Савитрина звана в честь богини Света. Она попросила свою покровительницу продлить день, остановив солнце, чтобы бороться за жизнь мужа. Сорок дней стояла Савитри у бесчувственного тела мужа, и сорок дней не заходило солнце. Удив-

ленный мужеством девушки и убежденный мудрыми словами Савитри, всесильный Бог Судьбы уступил ей, и царевич Сатьяван остался жив. Вполне возможно, что поэту был известен этот сюжет из великой поэмы, так как в той же книге «Махабхараты» помещена история о Нале и Дамаянти, которую Гумилёв вспоминает в стихотворении «Пятистопные ямбы»: «Я проиграл тебя, как Дамаянти / Когда-то проиграл безумный Наль...» [4, с. 250]. В основе метафоры поэта, как правило, лежит символический образ или мифологический сюжет, и опыт мировой духовной культуры – опора поэтики Серебряного века. Николаю Гумилёву близки эзотерические идеи, теософские и антропософские концепции с обострённым интересом воспринятые литературной интеллигенцией рубежа веков. Так, утверждая творящую божественную природу слова и его примат над числом («Патриарх седой себе под руку / Покоривший и добро и зло, / Не решаясь обратиться к звуку, / Тростью на песке чертил число» ...») [5, с. 98]), Гумилёв обращается к древнему эзотерическому знанию. В мудром числе скрыты «все оттенки смысла», числа передают отношения явлений («гармонию сфер») и таким образом отражают динамику земных и вселенских процессов. Бесконечно разветвляющейся спирали подобен числовой ряд числа Пи, похожей на змею-уроборос. Боится произнести слово-мантру жрец Морадита в «Поэме Начала» Н.С. Гумилёва. Недаром боится жрец, ибо знает творящую силу звучащего слова: вдохновенной песней люди-боги зажигали звёзды («Калевала», «Песнь Вьянемейнена»).

По мнению Ю.В. Зобнина, одним из основных источников символики в программном стихотворении «Слово» является герметическое знание. Из сборника текстов об учении Гермеса Трисмегиста: «...перед Гермесом были воды и огонь, разделенные эфиром, в этом эфире держался в равновесии наш мир, представлявший материю в хаотическом состоянии. ... Слово парило над небесными водами и приводило мир в движение, причем на нем появился свет и самые разнообразные формы» [11, с.32].

Изначально сила слова была такова, что: «И орел не взмахивал крылами / Звезды жались в ужасе к луне/ если, точно розовое пламя, / Слово проплывало в вышине ...» [5, с. 98]. – Мысль и слово создают действие всемогущества! «...И Поймандр сказал Гермесу: «Мысль есть Бог – отец, слово – его сын, они неразрывно связаны в вечности, и их единение есть жизнь» [11, с. 32]. Слово-мантра, звуко-смысловая матрица существ, предметов, явлений, «живое, действенное» слово – у Н. Гумилёва это «смысл жизни и назначение поэта». «Земля забудет обиды обиды, всех воинов всех купцов/ И будут, как встарь, друиды/

Учить с высоких холмов/ И будут, как встарь, поэты вести сердца к высоте/ Как ангел ведет кометы...» [4, с. 288]. Величайшая сила гармонии, радость и полнота бытия, свобода, счастье и любовь открываются в творчестве. Интенциональный характер творческого опыта открывает поэту сокровенные тайны бытия. Оттого, концепт «Любовь» и концепт «Слово» в творчестве Н. Гумилёва несут значение коренного преобразования на энергийном уровне, которое совершается по божественным законам Истины – Добра – Красоты, создавая ценностный мир поэта.

#### Список литературы

1. Балль Хуго. Бегство из времени // Вопросы литературы. 2007. № 4.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 103.
3. Гумилев Н.С. Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1995. С. 408.
4. Гумилев Н.С. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1989. С. 250.
5. Гумилев Н.С. Собр. соч. в 10 т. М.: Воскресение, 2001. Т. 4.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1999. С. 450.
7. Древнеиндийская философия. М.: Мысль, 1972. С. 74–75.
8. Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 89.
9. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский гос. университет. 1973. С. 86–90.
10. Любовь: афоризмы. URL: <http://www.aforizm.ru>.
11. Оккультизм и магия. М.: Товарищество «Калашников, Комаров и Ко», 1993. С. 32
12. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Слово. М., 1999. С. 250.

#### ТВОРЧЕСТВО Е. ЗАМЯТИНА И РАЗВИТИЕ ЖАНРА АНТИУТОПИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

*К.С. Савицкая, студентка 2 курса, направление  
«Издательское дело».*

*Научный руководитель: В.А. Редькин – д. филол.  
н., проф. кафедры филологических основ изда-  
тельского дела и литературного творчества*

**Аннотация:** в данной статье рассматривается история публика-  
ции романа Евгения Замятина «Мы», роль этого произведения в исто-

*рии зарождения антиутопии как отдельного жанра, его влияние на зарубежную литературу, на создание характерных элементов произведений этого жанра. В основу работы положены статьи критиков как советского времени, так и современного, журналистов и историков литературы. Цель статьи – выявление особенностей советских антиутопий на примере романа Е. Замятина «Мы».*

**Ключевые слова:** антиутопия, советский роман, Е. Замятин, утопия, социализм, коммунизм.

В истории литературы утопические романы и повести всегда играли большую роль, так как служили одной из форм осознания и оценки образа будущего. Важным элементом утопии всегда была фантастика: авторы утопических романов, отталкиваясь от критики настоящего, смело пользовались приемами фантастического описания, накладывая их на проекцию возможного лучшего будущего. Антиутопия же, в свою очередь, описывает альтернативную реальность, где идеальное будущее уже достигнуто путём ограничения человека либо в его действиях, либо в его чувствах, а в начальных вариантах – его человеческой природы в принципе.

Антиутопия – жанр художественной литературы, описывающий государственный или мировой уклад, в котором при изначальном стремлении к идеальному существованию для всех жителей складываются негативные тенденции развития. Антиутопия является, как многие утверждают, пародией или сатирой на утопию, её противоположностью, обличающей идеальный мир. В мире антиутопии за красивой обложкой прячется далеко не идеальное общественное устройство, а главный герой противопоставляет себя режиму, пытается сбежать.

Сам термин, ставший обозначением жанра, стал использоваться в середине 1960-х годов в советской критике, а позже и в англоязычной. Обращаясь к анализу произведений восемнадцатого и девятнадцатого веков, можно заметить, что многие из них содержат предпосылки зарождения антиутопии. Такова, например, вставная притча Ф. Достоевского «Великий инквизитор» в романе «Братья Карамазовы»: выраженные в ней мысли, идеи и художественные образы явно напоминают своеобразные черты ещё не появившегося на тот момент жанра.

В начале XX в. начинается строительство социализма. Возвышенная, временами наивная вера в возможность вмешательства в объективный ход истории даёт толчок к широкому развитию утопической литературы. Октябрьская революция 1917-го года размывает границы действительности и фантазии, происходит деформация общественной

мысли, вследствие чего и встаёт вопрос: а так ли идеальна будет эта грядущая жизнь? Таким образом, Советская Россия с господствующим социализмом, где утопические идеи пытаются претворить в жизнь на государственном уровне, стала толчком для создания романа Е. Замятина «Мы», положившего, по сути дела, начало развитию этого жанра в мировой литературе XX века.

В жизни и творчестве Евгения Замятина роман «Мы» сыграл серьёзную роль. Ему не удаётся опубликовать его в России – произведение попадает в Прагу, где издаётся на чешском языке. В 1924 году появляется английский перевод романа, а впервые на русском он публикуется спустя три года в той же Праге, в журнале «Воля России». Антиутопия рисовала образ нежелательного будущего и предупреждала об опасности распространения коммунизма, уничтожающего личность, разнообразие индивидуальностей, богатство социальных и культурных связей во имя анонимной, слепой коллективности [3]. В классические характеристики произведений этого жанра сразу входят такие детали, как лоботомия для свободомыслящих, всеобщее наблюдение, лишаящее человекаличной жизни, контроль общественного сознания влиянием средств массовой информации, запрет на эмоции.

Публикация романа за рубежом вызвала ожесточённую травлю писателя в родной стране, и в 1921 году в статье «Я боюсь» он пишет: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее – её прошлое» [2].

От романа Замятина идёт путь к двум другим известным антиутопиям – роману английского писателя О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932 г.) и роману Дж. Оруэлла «1984» (1948 г.). Этот факт широко признан историками литературы, и, как писала одна из них – Кришна Кумар, «роман «Мы» имеет родственные связи как с прошлым, например, с Гербертом Уэллсом, так и с будущим – с «Прекрасным новым миром» и «1984»». Но несмотря на то, что у Хаксли действительно можно найти много элементов, общих с романом Замятина (бездумные удовольствия, отрицание семьи, полная сексуальная свобода с лозунгом «каждый человек принадлежит каждому»), сам он писал, что узнал об антиутопии «Мы» не раньше 1958 года [2].

Дж. Оруэлл же, в свою очередь, был хорошо знаком с книгой Замятина и ещё до завершения своей работы написал рецензию на его роман. Одно из предположений, что он выдвинул: «Вполне вероятно,

однако, что Замятин вовсе и не думал изобретать советский режим главной мишенью своей сатиры... Цель Замятина, видимо, не изобразить конкретную страну, а показать, чем нам грозит машинная цивилизация». С этой точкой зрения не согласились многие критики, например, А.К. Воронский, считавший, что «Замятин написал памфлет, относящийся... к государственному... реакционному социализму» [5]. Во многих справочниках позже стали помещать такую трактовку содержания: «... роман-утопия «Мы», карикатурно изображающий коммунистический общественный идеал» [4].

Замятин поставил себе задачу, может быть, для него более, чем для кого-нибудь ещё, трудную, неосуществимую: написать о людях без языка, без имён – под номерами, о людях, для которых из всей мировой литературы понятнее всего «Расписание железных дорог» [3]. Таковы условия бытия в Едином Государстве, таковы условия литературного замысла. Во многое, происходящее в романе, трудно поверить, ведь мы принимаем многое лишь как условность, как перенесение нашего взгляда и нашего восприятия под стеклянный колпак будущей цивилизации.

В антиутопии «Мы» Замятин показал, как можно организовать жизнь человека, чтобы превратить его в послушную машину, которая будет выполнять любую работу, соглашаться на разные нелепости. Причем такая жизнь вполне устраивает жителей этой страны. Они счастливы, что живут в некоем идеальном сообществе, где нет необходимости мыслить, что-то решать. Даже выборы главы государства доведены до абсурда. Уже несколько лет выбирают одного из одного, подтверждая полномочия Благодетеля. Государство смогло сделать самое страшное – убить в людях душу. Они потеряли ее вместе со своими именами. Теперь лишь номера отличают одного индивидуума от другого. Свое возрождение Д-503 воспринимает как катастрофу и болезнь, когда врач говорит ему: «Плохо ваше дело! По-видимому, у вас образовалась душа» [1].

На появление в романе героини Ю.Н. Тынянов отреагировал так: «В утопию влился “роман” – с ревностью, истерикой и героиней» [6]. Появился элемент мелодрамы, преувеличенные чувства, которые будто бы неожиданны в этом сложившемся тысячелетнем мире. Оказывается, он ещё только готовится к окончательной победе: над природой снаружи – с помощью созданного героем Интеграла, над природой внутри – путём оперативного удаления Фантазии. И лишь после этого победа Единого Государства над личностью будет окончательной – человек потеряет лицо.

Вопрос, поставленный утопией – каким должно быть будущее? Вопрос, поставленный антиутопией – каким будет будущее, если настоя-



щее, меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать? Так звучит ещё один вопрос в романе Замятина, который главным образом и послужил запретом на печать в 1920-м году.

Роман Замятина наряду с другими входит во множество сборников, представляющих собой антологию русского утопического романа XX века, знакомящего читателей с яркими и наиболее характерными произведениями этого жанра. Антиутопия «Мы» свидетельствует не только о смелости и своеобразной оригинальности по-новому открытого утопического мышления, но и о высоких художественных достоинствах этого текста.

Таким образом, роман становится «поворотным моментом» для жанра утопии и окончательно вводит в литературу и её критику новый термин «антиутопия». Утопия со знаком «минус» появляется именно в тот момент, когда резко обостряются как социальные, так и политические вопросы, она становится неким предостережением, помещённым в художественное пространство с элементами и фантастики, и возможной реальности. Замятин акцентирует внимание на душе человека, его индивидуальности, на его мышлении, всегда стремящемся докопаться до сути бытия.

«– Слушайте, – дёргал я соседа. – Да слушайте же, говорю вам! Вы должны – вы должны мне ответить: а там, где кончается ваша конечная вселенная? Что там – дальше?» [1] – этот вопрос Д-503 останется без ответа, но станет диагнозом писателя утопистам, претендующих на обладание конечной истиной во всех сферах (онтологической, гносеологической, социальной), диагнозом смертельной болезни.

Самого Е. Замятина можно по праву назвать истинным художником не потому, что он умел больше, чем остальные, а потому, что ничего не смогло потрясти его более, чем требование отречься от своего романа, ибо «художник отказаться от своей работы не может. И меня удивляет только одно: как такого отказа могли требовать от меня, художника слова?» [3]. Не испугавшись репрессий, несмотря на запрет публикации и дальнейшие последствия распространения романа, писатель всё же выпустил свою идею в мир, создав, таким образом, новый жанр со своими характеристиками и художественными элементами.

#### Список литературы

1. Замятин Е.И. Мы: Роман. М., 1988.
2. Шестаков В.П. Вечер в 2217 году. М., 1990. 720 с.
3. Шайтанов И.О. Вступительная статья // Замятин Е.И. Мы: романы, повести, рассказы, сказки. М.: Современник, 1989. 560 с.

4. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
5. Воронский А. Отзыв // Красная новь. 1922. № 6.
6. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино // Литературное сегодня. М., 1977. С. 150–166.

## ТРАДИЦИИ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЛИРИКЕ К.М. ФОФАНОВА

*В.В. Санаева, студентка 2 курс магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

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

**Аннотация:** в статье рассматривается тема Петербурга в творчестве К.М. Фофанова, анализируются особенности ее репрезентации и связь с традициями изображения северной столицы в русской классике.

**Ключевые слова:** К.М. Фофанов, предмодернизм, В.Н. Топоров, петербургский текст, петербургский миф, категория пространство, урбанизм.

Творчество К.М. Фофанова – яркая, но, к сожалению, малоизученная страница русского предмодернизма, рожденная переломной исторической эпохой 80-х–90-х гг. XX в. Его поэзия – песнь утраченной человеком гармонии: с собой, природой, Другим. И бесконечные попытки уйти от «вертепов праздничных разврата и гульбы» [1, с. 71] «во мрак темных рощ, / где мягко бродит тень от сосен и берез» [1, с. 71].

Фофановская картина мира не могла не получить отражение в организации пространства его поэтических произведений. Двоемирие, частотная для поэта оппозиция «там» и «здесь» – это столкновение городского и природного топосов, которое проходит через все его творчество:

Весенней полночью бреду домой усталый.  
Огромный город спит, дремотою объят.  
Немеркнувший закат дробит свой отблеск алый  
В окошках каменных громад <...>  
И снова город спит, как истукан великий,  
И в этой тишине мне чудятся порой  
То пьяной оргии разнузданные крики,  
То вздохи нищеты больной [1, с. 54].

Ср.: Летний вечер хорош. Дальше – нивы и рожь,  
И сияет лесок на просторе.  
Я до леса дойду, в море ржи пропаду,  
И созвучья подслушаю в море... [1, с. 243].

Город для поэта – источник хаоса и место средоточия всех человеческих скорбей и несправедливостей мира: «Столица ошалелая / Полна молвой и модами» [1, с. 248]. Город мешает человеку жить естественной жизнью, то есть у Фофанова можно выделить идиллические аспекты:

Там, за душной чертою столичных громад,  
На степях светозарной природы,  
Звонко птицы поют, и плывет аромат,  
И журчат сладкоструйные воды [1, с. 61].

Сам лирический герой Фофанова – одно целое с природой:

Дрожит ли зыбь серебристого ручья,  
Сверкает ли вечерняя зарница,  
Шумит ли лес иль песня соловья  
Гремит в кустах – везде мечта моя  
Найдет приют, как властная царица.  
Она живет с природой заодно;  
Она в ручье купается наядой [1, с. 113].

С наступлением эпохи индустриализации тема города, города и природы стала особенно актуальна в литературе. К Петербургу как к специфическому социальному явлению обращались многие русские классики. Столица воспринималась одновременно и как символ величия государства, и как драматический калейдоскоп противоречий.

Петербург – истинно уникальное явление в отечественной литературе, особый феномен: он стал реальностью высшего порядка, пересек границы трансцендентного и мифического, создал колоссальное полифоническое литературное пространство. Термин «Петербургский текст» ввел советский и российский филолог В.Н. Топоров, указав, что созданный «совокупностью текстов русской литературы “Петербургский текст” обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и – прежде всего – семантической связанностью <...> хотя он писался (и будет писаться) многими авторами» [2, с. 26]. Петербург здесь выступает не фоном для происходящих событий, а важнейшим и полноправным антропоморфным участником.

Открытая А.С. Пушкиным тема Петербурга, стала предметом размышлений не одного русского классика. Петербург А.С. Пушкина – контрастный, противопоставленный старой доброй Москве «город

пышный, город бедный, / дух неволи, стройный вид...» [3, с. 77]. О величии самодержавия, успехе петровских реформ, но полном бесправии конкретной личности говорит поэма «Медный всадник». А повесть «Пиковая дама» вводит мистический взгляд на город, изображенный как безумное, развращенное, азартное до абсурда общество.

Петербург Н.В. Гоголя – «Все обман, все мечта, все не то...», это бюрократическая машина, город «значительных лиц» и мелких чиновников, где фантастическое перемежается реальным. Где нос майора Ковалева разезжает в экипаже и имеет чин статского советника. Где художник Чартков продает душу дьяволу за деньги. Где Акакий Акакиевич исчезает, как будто его никогда и не было. Где Поприщин воображает себя испанским королем. Столица в творчестве Гоголя предстает демонической как город-призрак.

Петербург Н.А. Некрасова – жизнь городских трущоб, фабричных окраин, чердаков и подвалов, «униженных и оскорбленных»:

Ты знаком уже нам, петербургский бедняк,  
Нарисованный ловкою кистью  
В модной книге, – угрюмый, худой,  
Обесмысленный дикой корыстью... [4, с. 186].

Петербург Ф.М. Достоевского – проклятый, беспросветно безумный и иллюзорный город, где каждый человек страшно одинок: «редко где найдётся столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге <...> Междутем это административный центр всей России, их характер его должен отражаться на всем» [5, с. 357].

К.М. Фофанов в своем творчестве продолжает линию, заданную русскими классиками, и рисует столицу городом сильнейших социальных контрастов, где «все – ханжи и лицемеры, где нет ни искры теплой веры» [1, с. 53]. Примечательно, что поэт не обращается к топониму «Петербург», как бы лишая город индивидуальности, обобщая и придавая ему безликость. Для него это «кистукан великий, где «то пьяной оргии разнужданные крики, / то вздохи нищеты больной» [1, с. 54]. Это собирательный образ столицы как таковой, это город – мир. Крайне редко Фофанов прямо указывает на героя своих произведений, на Петербург: в стихотворении «На Неве» [1, с. 94–95], в стихотворении «Волны» [1, с. 247–248].

Одним из ключевых Петербургских текстов К.М. Фофанова можно назвать позднее стихотворение «На проспекте» 1906 г. [1, с. 227]. Снова поэт отказывается от прямого обозначения города, но В.Н. Топоров писал: «один из очень важных признаков петербургского пространства <...> Петербург – город проспектов и, более того, город проспекта» [2, с. 36]. Так, аллюзийно поэт все же обозначает географию места действия:

Каменный дом, точно клетка огромная,  
Щелями окон тускло глядит.  
Лестница длинная, лестница темная  
Вьется все выше и звонко молчит.

Поэт вводит читателя в типичный для Петербурга доходный дом. В первом же четверостишии ощутима реминисценция – «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Комната Раскольникова описана как «крошечная клетушка, шагов в шесть длиной» [5, с. 25], здесь – дом как большая клетка; Лестница в мифологии символизирует связь между небом и землей, олицетворяя, таким образом, духовное восхождение и нисхождение человека. В романе Достоевского лестница является важнейшим символом нравственных исканий главного героя. «Они вошли со двора и прошли в четвертый этаж. Лестница чем дальше, тем становилась темнее. Было уже почти одиннадцать часов, и хотя в эту пору в Петербурге нет настоящей ночи, но наверху лестницы было очень темно» [5, с. 22]. В фофановском стихотворении та же длинная, темная лестница. Она «вьется все выше» – по Фофанову, путь на вершину, к счастью и нравственной чистоте будет долог, тернист, и идущий будет одинок на этом пути.

Чьи-то шаги раздаются поспешные  
По невеселым, крутым ступеням...  
Чувства неверные, помыслы грешные,  
Тут зарождаются, гаснут не там.

«Помыслы грешные» – стоя у лестницы, Раскольников размышляет об убийстве процентщицы: «На цыпочках подошел он к двери, приотворил ее тихонько и стал прислушиваться вниз на лестницу <...> и необыкновенная лихорадочная и какая-то растерявшаяся суэта охватила его вдруг, вместо сна и отупения. Приготовлений, впрочем, было немного. Он напрягал все усилия, чтобы все сообразить и ничего не забыть» [5, с. 56]. Зародились эти мысли на лестнице – «тут», а «погасли» – в доме старухи.

Много здесь окон и много – страдания,  
Много открытых и тайных дверей.  
Слышатся звуки то слез, то лобзания,  
Видятся скорбь и отвага очей.

Образ доходного дома в стихотворении Фофанова как обобщение всего города, где за каждым «окном» много страданий и слез.

В улице шум и движенье греховное,  
Мечутся люди, спешат и спешат,

К силе телесной стремится духовное,

К раю стремится низвергнутый ад...

«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу» [5, с. 6] – таков Петербург Раскольниковца, здесь в двух строках К.М. Фофанов воссоздает ту же атмосферу тесноты, духоты. А последние две строки тезисно отображают философию романа в целом. Монолитная идея Петербургского текста, по В.Н. Топорову, в частности, романа «Преступление и наказание» – это возможность нравственного воскресения несмотря на торжество зла и порока. «К раю стремится низвергнутый ад...» – заключает свои размышления К.М. Фофанов.

К.М. Фофанов, как и многие другие писатели конца XIX – начала XX вв., предчувствовал надвигающуюся в стране катастрофу, и город в этом контексте становится ее причиной. Мысль Фофанова выходит за рамки конкретной социальной обстановки в России, он высказывает глобальное умозаключение, что род людской, «как бред земной мечты/исчезнет сном» [1, с. 98] из-за своих ошибочных стремлений, эгоистичных и мелочных порывов.

Поэт с тоской и большой тревогой описывает начинающие происходить в Петербурге перемены. Этой теме посвящено, к примеру, стихотворение «Ломка», 1906 г. Но писатель верит, что несмотря на то, что сейчас «люди грабят, бьют и жгут» [1, с. 229], «Русь воспрянетной славой / В час свободы и утра» (там же). Фофанов говорит о новом поколении людей – «новой мысли откровенье, / новой жизни плоть и кровь» (там же), которое способно возродить «старые груды» (там же). Поэт умер через пять лет, в 1911 г., не увидев дальнейшего развития событий.

Таким образом, Петербург занимает важное место в организации пространства поэтического мира К.М. Фофанова. В изображении города писатель продолжает традиции русских классиков, продолжая ряд произведений, объединенных в так называемый Петербургский текст. Столица для Фофанова – эпицентр зла, порока и несправедливости, развращающий душу и мысли.

Так, истину и источник духовности поэт видит только в природе.

### Список литературы

1. Фофанов К.М. Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1962. 336 с.
2. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: «Искусство-СПб», 2003. 616 с.

3. Пушкин А.С. Полное собрание соч. М.: Издательство АН СССР, 1950. 561 с.
4. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений в 15 т. Том 2: Стихотворения 1855–1866. Л.: Наука, 1981. 449 с.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Том 6: Преступление и наказание. Л.: АН СССР, Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. 426 с.

### **ЛИЧНОСТЬ И ПОЭЗИЯ ЕВГЕНИЯ КАРАСЁВА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ТВЕРСКОЙ КРИТИКИ**

*А.С. Селюк, студент 4 курса, направление «Издательское дело».*

*Научный руководитель: И.Е. Ефремова – канд. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в статье представлен анализ интервью Евгения Карасёва для тверских СМИ, их влияния на представление читателей о личности и творчестве этого поэта.

**Ключевые слова:** тверская публицистика, тверская поэзия, Евгений Карасёв, интервью, средства массовой информации.

Творчество Евгения Карасёва – уникальное явление для тверской литературы. Он был человеком с удивительной биографией и поэтом с неповторимым стилем. Некоторые считают его классиком, ставят его в один ряд с Высоцким, Вознесенским, Еvtушенко. Однако его стихи и его жизненный путь разительно отличаются от других представителей высшего эшелона советской литературы. Главное отличие его от других поэтов своего времени – он «сидел». «Сидел» около двадцати лет – и не за модное диссидентство, а за реальные преступления (в основном карманные кражи).

Отсюда вопрос: как же такому неоднозначному человеку, совершавшему реальные преступления, продвигать своё творчество? Вопрос сложный, но решил он в своё время довольно легко. Произведения Евгения Карасёва в «перестройку» и после развала СССР начали печатать многие газеты и журналы. В 1995 году журнал «Новый мир» опубликовал большую подборку его стихов на тему «человек и тюрьма», в 90-е годы вышло множество его книг и сборников.

После прихода к нему широкой известности Евгений Карасёв не был обделён вниманием прессы. Почти все интервью затрагивают тему его лагерного прошлого, а многие откровенно выпячивают ее, выносят в заголовок, что загодя создаёт у читателя негативное впечатление. Такое позиционирование автора в первую очередь как бывшего «сидельца», а уже потом как поэта – серьёзно мешает простому читателю полноценно оценить творчество автора.

Сейчас, после смерти поэта, встаёт вопрос: как запомнят горожане такого неординарного творца?

Например, интервью для газеты «Комсомольская правда» от 21 апреля 2015 г. озаглавлено как «В прошлом вор-карманник, а ныне поэт из Твери Евгений Карасёв: Сожалений, впрочем, как и угрызений совести, за свои поступки у меня нет» [1]. Такое заглавие отпугивает потенциального читателя, настраивает его на негативную волну по отношению к поэту и его творчеству. Однако содержание интервью раскрывает истоки творчества автора, его мотивацию к творчеству, его отношение к современной поэзии, собственным стихам. Налицо конфликт содержания и заголовка. Само интервью по минимуму затрагивает темы лагерей и тяжёлого прошлого писателя, а фраза, вынесенная в заглавие, вообще находится в конце интервью и не резюмирует его содержание.

Большое интервью Евгения Карасёва было напечатано в газете «Караван+я» от 15 августа 2018 г., и было оно приурочено к дню рождения писателя [2]. С самых первых строк автор интервью пытается сравнить Карасёва с известным тверским шансонье Михаилом Кругом. И любой читатель поймёт, что речь в интервью будет идти далеко не о литературе. Интервьюер задаёт вопросы о начале воровской карьеры, о первой «ходке». Однако к середине интервью спрашивает об обычной жизни, о работе, о детстве писателя. Но заканчивается интервью всё равно вопросами о Михаиле Круге и поэтах, пишущих на лагерную тематику. О процессе создания стихов был задан только один вопрос.

Однако среди подобных публикаций есть и вполне «адекватные» – например, в газете «Тверская жизнь» от 17 сентября 1999 года [3]. В этом интервью журналист разговаривает с автором в первую очередь о литературе, поэзии. Показательно, что тюремную тему интервьюер старается затрагивать по минимуму, упомянув об этом всего два или три раза за весь разговор. В целом беседа с писателем ведётся непринуждённо, вопросы задаются развёрнутые, интересные, соответственно и ответы на них выходят интересными. Автор интервью хочет дать понять читателю, кто такой Евгений Карасёв именно как поэт, из чего



складывался в первую очередь его творческий путь, а уже потом рассказать о влиянии биографии автора на его творчество.

28 января 2019 года, незадолго до смерти поэта, Тверское Информационное Агентство опубликовало интервью под заглавием «Особо опасен и чрезвычайно талантлив: интервью с вором-карманником Кацем, который стал признанным поэтом Евгением Карасёвым» [4]. Это интервью стало последним в жизни Евгения Карасёва, и именно его можно считать наиболее непредвзятым. Перед читателем в первую очередь предстаёт личность поэта, раскрывается его отношение к тюрьме и тому, что было после неё. Здесь он рассказывает о важности поэзии в человеческой истории в целом. В этом интервью поэт признаётся, что он без стихов никто, а стихами он начал заниматься именно в тюрьме, а значит, не было бы тюрьмы – не было бы и поэта.

Творчество Евгения Карасёва, по его собственным словам, очень личное, основанное на опыте и чувствах. Стихосложение помогало скрасить тяжкий тюремный быт, помогало остаться человеком в самых непростых ситуациях.

В основном тверские СМИ формируют у рядового читателя негативное отношение к автору, однако критики и литературоведы смотрят на творчество Евгения Карасёва иначе. Искусствовед Юрий Кублановский называет стихи Карасёва «рефлексией на само бытие», отмечает самобытность и искренность его стихов: «Он пишет искренне, а не на потребу. И нигде не скрипят у него сколоченные тяп-ляп поэтические конструкции. Но они и не поставлены намертво, а живут и гуляют, как при волнении палуба. Карасеву удастся выразить многое, очень многое – и при этом непринужденно. Это на редкость самобытный талант, как говорили в старину, самородок» [5].

Исследователь тверской литературы Валерий Редькин отмечает глубокую социальную подоплёку стихов Карасёва и неотделимость биографии поэта от его творчества: «Для стиха Е. Карасева характерны ритмические сбои, метрические нарушения, а в последнее время он всё чаще обращается к верлибру. Ощущение мировой дисгармонии невозможно выразить в “красивой”, гармоничной форме. Впрочем, своя прелесть в этой поэзии есть. Поэт, многие годы проведенный в лагерях, в душе остаётся романтиком и своим ярким, ёмким словом пытается исправить мир» [6].

В силу неоднозначности и необычности биографии отношение к Евгению Карасёву как к личности и к его творчеству может быть разным. После его смерти многие СМИ разразились заголовками в стиле

«Легендарный вор-рецидивист, писавший стихи, скончался в Твери». Такие заголовки и статьи закрепляют негативное отношение к поэту, делая из него в первую очередь уголовника, бывшего преступника. Возможно, такое отношение ещё долго будет преследовать поэта. Действительно, нельзя отделить человека от его биографии, но может быть стоит обращать внимание в первую очередь на творчество, а не на биографию? В любом случае время расставит всё по своим местам.

### Список литературы

1. Ефремова В.В. прошлом вор-карманник, а ныне поэт из Твери Евгений Карасёв: Сожалений, впрочем, как и угрызений совести, за свои поступки у меня нет // Комсомольская правда. 2015. 21 апреля. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tver.kp.ru/daily/26369/3251188/> (Дата обращения: 05.05.2019).
2. Кочетков Д. Тюрьма как промысел Божий. Поэт из Твери Евгений Карасев – о войне, лагерях и стихах // Караван+я. 2018. №32. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.karavantver.ru/gazeta/15522> (Дата обращения: 05.05.2019).
3. Кузьмин В. Евгений Карасев: «...Себя считаю стихотворцем» // Тверская Жизнь. 1999. 17 сент. [Электронный ресурс]. URL: [http://vkuzmin.blogspot.com/1999/09/blog-post\\_17.html](http://vkuzmin.blogspot.com/1999/09/blog-post_17.html) (Дата обращения: 05.05.2019).
4. Особо опасен и чрезвычайно талантлив: интервью с вором-карманником Кацем, который стал признанным поэтом Евгением Карасёвым [Электронный ресурс]. URL: <https://tvernews.ru/news/239158/> (Дата обращения: 05.05.2019).
5. Кублановский Ю.М. I. Вениамин Блаженный. Стихотворения. П. Евгений Карасев. Бремя безверья. Стихи. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.zh-zal.ru/novyi\\_mi/1999/3](http://www.zh-zal.ru/novyi_mi/1999/3) (Дата обращения: 05.05.2019).
6. Редькин В.А. Тверская поэзия на современном этапе. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/tverskaya-poeziya-na-sovremennom-etape> (Дата обращения: 05.05.2019).

### ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

*Д.С. Таушева, студентка 3 курса, направление  
«Филология».*

*Научный руководитель: Н.В. Семёнова – д. филол. н., проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** статья посвящена трем цветам в романе В. Набокова «Лолита» – белому, красному и чёрному. Данные цвета рассматриваются как маркеры археосюжета инициации.

**Ключевые слова:** В. Набоков, сюжет инициации, синестезия, цветообозначение, символ.

«Лолиту» В. Набоков считал своим вершинным достижением и неустанно защищал честь любимого детища в письмах и интервью. Вышедший в 1955 году в Париже роман породил жаркую литературную дискуссию между английским писателем Грэмом Грином, оценившим творение Набокова в своей рецензии для Sunday Times как «лучшую книгу года», и журналистом Джоном Гордоном, который объявил «Лолиту» «грязнейшей книжонкой из всех», что ему довелось читать. Несмотря на все споры, роман считается одной из самых выдающихся книг XX века. Исследователи выделяют следующие особенности произведения В. Набокова:

1) игра с именами ( Гумочка, Гумберт Кроткий, Гум; Лолита, Лола, Долли);

2) многочисленные аллюзии; например, упоминается Данте и Беатриче: «*В конце концов Данте безумно влюбился в свою Беатриче, когда минуло только девять лет ей*» [1, с. 28];

3) направление читателя по ложному следу. Например, над кроватю в комнате, которую Гумберт снимает у Шарлотты Гейз, висит репродукция «Крейцеровой сонаты» Ренэ Принэ. В произведении Л. Н. Толстого герой убивает жену. Однако в этом случае эрудированный читатель, рискнувший предвосхитить события, будет обманут.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы исследовать семантику и специфику функционирования цветообозначений в романе. Этой проблемой занимались такие исследователи, как: Ю.В. Павлова, Л.В. Гущина; в их статье «Колоремы в произведениях В. Набокова» [2] устанавливаются отношения синонимии, градуальности и дистантной контекстуальной антонимии. С позиций концептологии написана диссертация К.В. Дмитриевой «Концепт цвет в когнитивно-функционально-стилистическом аспекте: на материале романов В. Набокова «Лолита» и А. Фадеева «Разгром» [3]. Эти лингвистические исследования не ставят перед собой задачу построения художественной модели мира.

Польский славист Ежи Фарино писал, что вводимое в текст литературного произведения цветообозначение всегда значимо. Исследова-

тель также отмечал, что «цвет в литературном тексте непременно должен получить свое вербальное выражение, должен быть назван» [4, с. 323]. Именно поэтому мы использовали практикуемый в лингвистике метод сплошной выборки при работе с цветовыми эпитетами.

Известен тот факт, что В. Набоков обладал даром синестезии, т. е. особой способностью чувственного переживания при восприятии цветных понятий. У Набокова были неплохие способности к рисованию, его учил знаменитый художник-мирыскусник М.В. Добужинский. Мальчику прочили будущее художника. Художником Набоков не стал, но и способности, и приобретенные навыки пригодились для его словесной живописи, развили в нем уникальную способность воспринимать цвет, свет, форму и передавать их словами.

В статье будут рассмотрены три цвета – белый, красный и черный. Данные цветообозначения соответствуют трем ступеням инициации. Обряд инициации включает ритуалы, которыми отмечают переход из детства во взрослое состояние. Во многих культурах он знаменует наступление физиологической зрелости. Любая инициация строится по схеме «умри – воскресни». В ритуалах юноши и девушки рассматриваются как умирающие в роли детей и рождающиеся в качестве взрослых. Такова и Лолита Гумберга. Инициацию, по мнению В.И. Тюпы, можно разделить на три фазы.

Фаза обособления. Задачу данной фазы способна решить предыстория или хотя бы достаточно подробная характеристика персонажа, выделяющая его, как пишет В. И. Тюпа, «из общей картины мира и делающая протагонистом если не самих событий, то определенной сюжетной линии повествования» [5, с. 33]. В начале романа используются преимущественно белые цвета в описаниях одежды Лолиты. Например, небольшой отрывок из главы 11: «Вид со спины. Полоска золотистой кожи между белой майкой и белыми трусиками. Перегнувшись через подоконник, она обрывает машинально листья с тополя...» [1, с. 72]. Ещё один пример использования белого цвета, но не в одежде, а в аксессуарах, представлен в главе 13: «Ее белая воскресная сумка лежала брошенная подле граммофона» [1, с. 76]. Или еще один пример: «...школьница в коротких белых носочках» [1, с. 78]. Белый цвет является одним из самых амбивалентных цветов в культуре. Керлот Хуан Эдуардо в своем словаре символов [6] устанавливает следующие ассоциации с этим цветом: невинность, сердечность, радость. Тогда как Тресиддер Джек [7] отмечает и негативные значения – страх, трусость, капитуляция, холодность, пустота и бледность смерти. Как значение белого цвета, так и образ Лолиты двой-

ственен. Она одновременно оказывается и простодушной девочкой с незатейливыми интересами и мечтами, и развязной нимфеткой. В первой части романа она беззаботно выбирает одежду и комиксы, а во второй с холодностью и отстраненностью рассказывает о своем совращении. Таким образом, Лолита предстает как еще не сформировавшийся ребенок до того момента, как она уезжает в лагерь Ку.

Вторая фаза – это фаза партнерства. «Ее характеризует установление новых межсубъектных связей между центральным персонажем и оказывающимися в поле его жизненных интересов периферийными персонажами» [5, с. 33]. На этом этапе действующее лицо часто подвергается искушениям или испытаниям различного рода. Этот этап в романе характеризуется красным цветом. Керлот и Тресиддер приходят к мнению, что красный – цвет страсти. Исследователь Тресиддер также в своем словаре символов добавляет, что красный цвет может обозначать борьбу, физическую силу и молодость [7]. В описании номера гостиницы «Привал зачарованных охотников», в которой остановились Гумберт и Лолита, преобладает именно красный цвет или его оттенки («покрывало пурпурного цвета и четой ночных ламп под оборчатými красными абажурами» [1, с. 155]; «там, в холле, сидела она, глубоко ушедшая в крававо-красное кожаное кресло» [1, с. 179]). Вся обстановка в номере указывает на перспективу развития событий. В данном эпизоде красный цвет фигурирует как цвет страсти. Неслучайно именно в этом номере Гумберт впервые познал Лолиту. Но красный выступает не только как цвет страсти, он отсылает к библейским мотивам. В одном из эпизодов 13 главы, когда Гумберт входит в гостиную Гейзов, Лолита держит «в пригоршне великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко» [1, с. 76]. Красные яблочки и на ее платье в тот день, когда Гумберт увозит ее из лагеря «Ку».

Фаза лиминальная (пороговая) – фаза испытания смертью. «Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя или посещения им потусторонней «страны мертвых» [5, с. 33]. С данным этапом мы связываем чёрный цвет. Символика чёрного в культуре большинства народов негативна. Так же трактует его и Джек Тресиддер. Этот цвет символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь и зло. Во второй части, в 31 главе, Гумберт произносит такую фразу: «Откуда же этот чёрный ужас, с которым я не в силах справиться?» [1, с. 175]. Здесь «чёрный» обозначает высшую степень отчаяния. В романе есть эпизод, где чёрный маркирует страну мёртвых: «Надеюсь, что муж твой будет всегда хо-

рошо с тобой обходиться, ибо в противном случае мой призрак его настигнет, как чёрный дым, как обезумелый колосс, и растащит его на части, нерв за нервом» [1, 396].

Таким образом, рассмотрев три цветообозначения, можно сделать вывод о том, что цветовая символика позволяет писателю выстроить художественную модель мира.

### Список литературы

1. Набоков В. Лолита В. Набоков. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
2. Павлова Ю.В., Гущина Л.В. Колоремы в произведениях В. Набокова «Лолита»: сопоставительный анализ [Электронный ресурс]. URL: [https://nauchforum.ru/archive/MNF\\_humanities/5\(23\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_humanities/5(23).pdf) (дата обращения: 24.04.2019).
3. Дмитриева К.В. Концепт цвет в когнитивно-функционально-стилистическом аспекте: на материале романов В. Набокова «Лолита» и А. Фадеева «Разгром» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/kontsept-tsvet-v-kognitivno-funktsionalno-stilisticheskom-aspekte> (дата обращения: 24.04.2019).
4. Фарино Е. Введение в литературоведение // Предметный мир, организующий характер текста. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 322–333.
5. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
6. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов. М.: REFL-BOOK, 1994. 608 с.
7. Тресиддер Джек. Словарь символов [Электронный ресурс]. URL: [https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder\\_d/slovar\\_sim/](https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/)

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*А.И. Федотова, студентка 1 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются способы визуализации пространства от символических деталей в романе «Преступление и

наказание» Ф.М. Достоевского к психологии пространства в рассказе А.П. Чехова «Спать хочется» и к сложной геометрии в постмодернистском романе Саши Соколова «Между собакой и волком».

**Ключевые слова:** пространство, визуальность, хронотоп, Достоевский, Чехов, Соколов, пространство постмодернистского текста.

Языковая картина мира писателя выстраивается в определенной системе координат, где время и пространство являются центральными осями. В данной статье мы рассмотрим только один комплекс языковой картины – художественное пространство.

Понятие «художественное пространство» сложилось в XX веке и изначально означало «пространство произведения искусства, совокупность тех свойств, которые придают ему внутреннее единство и завершенность и наделяют его характером эстетического» [1, с. 352]

По Лотману, «сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума» [там же]. При прочтении эпического произведения читатель стремится сопоставить «локальный континуум» с определённым реальным пространством. Однако художественное пространство не может быть сопоставлено с локальными объектами или реальными ландшафтами. По Лотману, художественное пространство – «коробочка», в которой «горит свет, ... в маленькой комнатке шевелятся люди». Это маленькая сцена, имеющая свою площадку и «отграниченность» (действия могут происходить только на сценическом пространстве). Лотман отмечает, что «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений». Следовательно, дело и в том, какая пространственная схема создается автором, и в том, каким языком она рассказана [1, с. 352]. Существуют различные способы визуализации художественного пространства: от прямого называния до описания и визуального конструирования. Мы постараемся их выявить в своем докладе при анализе классических произведений. Для работы мы взяли фрагменты с описанием пространства из текстов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», А.П. Чехова «Спать хочется» и Саши Соколова «Между собакой и волком». При их анализе нами были выявлены различные способы визуализации пространства.

В творчестве Ф.М. Достоевского ярко представлены символические детали. Обратимся к описанию пространства.

Комната Родиона Раскольникова (Ф.М. Достоевский): «Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру». «Вся его комната была такого раз-

мера, что можно было снять крюк, не вставая с постели» (то есть снять крюк к двери). «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и всё казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашенный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запылены, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука; и, наконец, неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью Раскольникову. Часто он спал на ней так, как был, не раздеваясь, без простыни, покрываясь своим старым, ветхим, студенческим пальто и с одной маленькою подушкой в головах, под которую подкладывал всё что имел белья, чистого и заносенного, чтобы было повыше изголовье. Перед софой стоял маленький столик. Трудно было более опуститься и обнеряшиться...»

Т.А. Касаткина указывает на детализацию как особенность описания пространства в романе: «Все, сказанное о детали вообще, в наибольшей степени относится к символической детали. В символической детали с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова *symbolon* – знак, примета, признак. Она – именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозначающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой (выделено мной, М. М.) <...> Но было и еще значение – «сшибка, столкновение», «связь, соединение, шов, застежка» [2, с. 81–88]. «У Достоевского все значимо: каждое слово, определение, жест, обращение к герою...» (Там же, Т. А. Касаткина) [2, с. 81–88]. Каждая символическая деталь несет определенный смысл, который раскрывается в совокупности определенных контекстов. Особенность художественного языка Достоевского заключается в том, что автор использует большое количество вещественных деталей (топор, колокол, крюк, гвоздь, петля) + подробно описывает окружающее пространство (подробно описывает комнату Родиона Раскольникова, уделяет внимание малозаметным вещам). С одной стороны, пространство подробно описывается, с другой, – насыщается деталями, имеющими символический смысл.

В произведении «Спать хочется» А.П. Чехов, в отличие от Ф.М. Достоевского, дополняет визуальный образ комнаты мелкими деталями, которые выражают психологию пространства.



А.П. Чехов «Спать хочется»: «Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампы ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение, как от ветра. Душно. Пахнет щами и сапожным товаром».

Другими словами, в текст создается карта ментальных ориентиров, которые помогают нам: 1. Определить место человека в обществе (большие черные панталоны). 2. Выявить значение человека среди других явлений визуальной реальности (описание Варьки)

При анализе текста «Спать хочется» мы пришли к выводу, что психологическое состояние человека (Варьки) значительным образом совпадает с внешним миром (в данном случае, с комнатой). Героиня постепенно становится неотъемлемой частью пространства, она сливается с ним воедино и приобретает его форму (голова ее становится похожей на булавочную головку, тело усыхает, она становится предметом мебели и т.п.).

В XX веке пространство не просто спсихологизируется, а становится основным языком для передачи отношений человека и мира. Произведение Саши Соколова «Между собакой и волком» значительно отличается от рассказа А.П. Чехова: от психологии пространства автор переходит к сложной геометрии, которая представляется головоломкой для читателя. Соколов оперирует сложными метафорами, значения которых понять с первого прочтения довольно трудно.

Саша Соколов «Между собакой и волком»: «Марии – трубить в пастуший рожок на железной дороге, а той – торопиться на север в пятнадцать минут спокойной ходьбы на закат. Ходьбы по аллее, составленной перпендикуляром к насыпи – на восход. На югосклоне ж, над городом, вследствие значительных дымочадных, коверкающих горизонт, работ всегда иметься в наличии выбору вяленых и копченых туч. Рисовать отдаленные силуэты сотрудников почт – почтальонов, охваченные отчаянием и листопадом. Людям твоим – блуждать в парке твоём, а ненастьям твоим наступать, леденя их и раздувая полы их комиссионных крылаток». Повествование идет сразу во все стороны, а скрепой повествования становится именно пространство, в котором выстраиваются ориентиры, становящиеся метафорой мира как такового. Подобное происходит и в «Саду расходящихся тропок» Борхеса, наш доклад – лишь попытка проблематизировать материал, который в дальнейшем станет основой исследования.

**Список литературы**

1. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
2. Касаткина Т.А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский: материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 81–88.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.6. Л.: Пушкинский Дом, 1972–1990.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 7.
5. Соколов Саша. Между собакой и волком / Саша Соколов // Соколов Саша. Школа для дураков; Между собакой и волком. СПб.: Симпозиум, 1999. 353 с.

**ДЕТАЛИЗАЦИЯ ЕДЫ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ**

*Н.С. Хромова, студентка 4 курса, направление  
«Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к.  
филол. н., доц. кафедры истории и теории ли-  
тературы.*

***Аннотация:** в статье рассматривается проблема художественной детали на примере детализации еды в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его экранизациях. Материалом исследования послужили эпизоды из романа, в которых приводилось наиболее подробное описание еды. В ходе работы было выявлено, что детализация еды в романе «Мастер и Маргарита» выполняет несколько функций, главные из которых – противопоставление совместной жизни мастера и Маргариты досугу членов литературного общества МАССОЛИТ, а также ирония в адрес обитателей советской Москвы.*

***Ключевые слова:** Булгаков, роман, Мастер и Маргарита, деталь, еда, экранизация*

На сегодняшний день художественная деталь остаётся одной из самых малоизученных составляющих литературного текста. Тем не менее, зачастую именно художественная деталь является основным

смыслообразующим элементом в произведении. Е.С. Добин в книге «Искусство детали» писал следующее: «Детали и подробности – не только детали и не всегда лишь подробности. И те, и другие не только «периферийны», но могут быть и часто бывают «сердцевинны» и прямо относятся не только к окружению, но и к ядру повествования, к общему целому» [2; с. 9]. Таким образом, мелкие, поначалу кажущиеся незначительными детали и подробности способны сыграть решающую роль при создании художественного образа, будь то облик персонажа, интерьер или атмосфера произведения в целом.

Художественная деталь отличается от мотива и образа, прежде всего, тем, что подразумевает под собой тот или иной объект физического мира, т. е. нечто осязаемое. Деталь всегда является запоминающейся чертой того или иного образа и несёт определённую смысловую нагрузку. Нередко деталью является небольшой предмет или вещь, часть целого, необходимая для понимания общей картины и последующего декодирования авторского замысла.

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» перенасыщен художественными деталями. Немаловажную роль в произведении играет мотив еды. Детализация еды впервые встречается в Главе 5 «Было дело в Грибоедове» при описании меню ресторана, в котором разместилось литературное общество МАССОЛИТ: «Что отварные порционные судачки! <...> А стерлядь, стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски? <...> А в июле, когда вся семья на даче, а вас неотложные литературные дела держат в городе, – на веранде, в тени вьющегося винограда, в золотом пятне на чистой скатерти тарелочка супа-прентаньер? <...> А дупеля, гаршнепы, бекасы, вальдшнепы по сезону, перепела, кулики? Шипящий в горле нарзан?!» [1; с. 82–83]. Нетрудно заметить, что пища, потребляемая членами МАССОЛИТа, полностью состоит из недоступных обычным людям изысканных деликатесов с иностранными названиями. При этом подробное описание еды создаёт впечатление, что именно еда, а не литература, превалирует в иерархии ценностей писателей. Процесс поглощения пищи не способен остановить даже известие о смерти председателя МАССОЛИТа: «Да, взметнулась волна горя, но подержалась, подержалась и стала спадать, и кой-кто уже вернулся к своему столу и – сперва украдкой, а потом и в открытую – выпил водочки и закусил. В самом деле, не пропадать же куриным котлетам

де-воляй? Чем мы поможем Михаилу Александровичу? Тем, что голодными останемся? Да ведь мы-то живы!» [1; с. 88]. Не менее аппетитная, хотя и не столь изысканная закуска была подана Воландом Степану Лиходееву: «Стёпа, тараша глаза, увидел, что на маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке, и, наконец, водка в объёмистом ювелиршином графинчике» [1; с. 113].

Описание еды в данном случае представлено с точки зрения самого Лиходеева. Частотность слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами («столик», «тарелочка», «кастрюлька», «графинчик») свидетельствует о крайне положительном отношении персонажа к увиденному.

Совсем иная картина встречается в Главе 13 «Явление героя» в рассказе мастера о совместной жизни с Маргаритой: «Когда шли майские грозы и мимо подслеповатых окон шумно катилась в подворотню вода, <...> влюблённые растапливали печку и пекли в ней картофель. От картофеля валил пар, чёрная картофельная шелуха пачкала пальцы» [1; с. 204]. Данное описание не только контрастирует с роскошным ассортиментом ресторана в доме Грибоедова, но даже вступает в оппозицию с ним: скромный, но уютный мир влюблённых противопоставлен досугу членов МАССОЛИТА, главной целью которого являлось насыщение всевозможными деликатесами.

Еда может выступать в романе и в качестве метафорического образа. Например, в сцене из Главы 18 «Неудачливые визитёры», в которой Воланд делится с буфетчиком Соковым своими впечатлениями от посещения буфета в театре «Варьете», наблюдается метафора: «гнилая еда – прогнившее общество»: «– Нет, нет, нет! Ни слова больше! Ни в каком случае и никогда! В рот ничего не возьму в вашем буфете! Я, почтеннейший, проходил вчера мимо вашей стойки и до сих пор не могу забыть ни осетрины, ни брынзы. Драгоценный мой! Брынза не бывает зелёного цвета, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой. Да, а чай? Ведь это же помои! Я своими глазами видел, как какая-то неопрятная девушка подливала из ведра в огромный самовар сырую воду!» [1; с. 294]

Ресторан дома Грибоедова – не единственное место, в котором появляются изысканные блюда: они встречаются и в Главе 24 «Извлечение мастера» при изображении застолья Воланда и его свиты: «И при воспоминании о том, что она [Маргарита – Н. Х.] не ела ничего со вчерашнего утра, голод ещё более разгорелся. Она стала жадно глотать икру.

Бегемот отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил, съел и после этого так залихватски тянул вторую стопку спирта, что все заплести-

ровали. <...> Кусая белыми зубами мясо, Маргарита упивалась текущим с него соком и в то же время смотрела, как Бегемот намазывает горчицей устрицу» [1; с. 401].

Отличие в воссоздании картины застолья у Воланда от картины пиршества членов МАССОЛИТа заключается в том, что здесь такие деликатесы как икра, ананас и устрицы употребляются в пищу с явными нарушениями норм этикета («отрезал кусок ананаса, посолил его, поперчил», «намазывает горчицей устрицу»), что может говорить о насмешке над вычурностью и пафосом посетителей ресторана Грибоедова. Схожая картина наблюдается и в Главе 28 «Последние похождения Коровьева и Бегемота»: «Бегемот, проглотив третий мандарин, сунул лапу в хитрое сооружение из шоколадных плиток, выдернул одну нижнюю, отчего всё, конечно, рухнуло, и проглотил её вместе с золотой обёрткой» [1; с. 505]. «<...> Бегемот отошёл от кондитерских соблазнов и запустил лапу в бочку с надписью «Сельдь керченская отборная», вытащил парочку селёдок и проглотил их, выплюнув хвосты» [1; с. 505].

В финале романа ситуация меняется: ресторан вместе со всеми яствами сгорает, а в доме мастера неожиданно появляется провизия: «А на круглом столе был накрыт обед, и среди закусок стояло несколько бутылок. Откуда взялись все эти яства и напитки, было неизвестно и Маргарите и мастеру. Проснувшись, они всё это застали уже на столе» [1; с. 527]. Примечательно, что в этом эпизоде еда не детализируется, т.к. герои не акцентируют на ней внимание.

Таким образом, с одной стороны, детализация еды подчёркивает антитезу жизни и смерти, а с другой, чересчур изысканная еда становится маркером жирующего мира.

В большинстве экранизаций романа «Мастер и Маргарита» еда наиболее детально показана в двух сценах: вечер в доме Грибоедова в начале и визит Азazelло к мастеру и Маргарите в финале. Каждая экранизация – новая интерпретация произведения, а, следовательно, и художественные детали в каждой киноверсии представлены по-разному. Так, в польском телефильме «Мастер и Маргарита» 1989 года (реж. Мацей Войтышко) акцента на яствах нет: режиссёр не счёл эту деталь достаточно важной. Напротив, в сериале 2005 года (реж. Владимир Бортко), а также в фильме 1972 года (реж. Александр Петрович) еда демонстрируется достаточно подробно. В фильме 1994 года (реж. Юрий Кара) сцена в доме Грибоедова сильно затемнена, посетители ресторана сидят буквально в полной темноте. Возможно, этот приём служит метафорой тьмы внутри самих посетителей.

Таким образом, детализация еды в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» выполняет несколько функций: 1. Ирония в адрес членов МАССОЛИТа и их чревоугодия (описание меню ресторана). 2. Раскрытие персонажей через их отношение к потребляемой пище (сцена в доме Лиходеева). 3. Усиление оппозиции между мастером и отвергшим его миром (рассказ мастера о жизни с Маргаритой). 4. Метафоризация (сетования Воланда на несвежую пищу в буфете театра «Варьете»). 5. Насмешка над жителями советской Москвы (визит Бегемота и Коровьева в магазин). 6. В четырёх экранизациях романа (1972, 1989, 1994 и 2005 годов) эти функции, хотя и репрезентированы с помощью совершенно разных приёмов, в целом сохраняются.

### Список литературы

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2018. 571 [5] с.
2. Добин Е.С. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1975. 192 с.

## РОМАН «МАШЕНЬКА» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

*Ю.Н. Царькова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».*

*Научный руководитель: С.Ю. Николаева – д. филол. н., проф., зав. каф. ФОИДиЛТ.*

**Аннотация:** в статье анализируется положение романа «Машенька» в творчестве В. Набокова, специфика его тематики и системы персонажей.

**Ключевые слова:** Владимир Набоков, роман «Машенька», литература русской эмиграции.

Владимир Набоков (1899–1977) – замечательный русский писатель, поэт, переводчик и одаренный энтомолог, открывший несколько новых видов бабочек.

Владимир Набоков родился в Санкт-Петербурге, его семья относилась к состоятельному стародворянскому роду. В 1916 году он впервые опубликовал свою книгу, состоящую целиком из стихотворений собственного сочинения, за счет средств, которые ему в наследство оставил дядя. После Октябрьской революции семья Набоковых решила незамедлительно переехать в Крым. В Ялте стихи Набокова впервые оказались на страницах периодической печати. Однако уже весной

1919 года Набоковы покидают полуостров и отправляются в Германию. Затем Владимир Набоков поступил в Кембриджский университет в Англии. Там он продолжил писать стихи и занялся переводом книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». В 1922 году в семье Набоковых произошла страшная трагедия: убили отца Набокова. Владимир спешно покинул колледж и переехал в Берлин. Теперь он стал единственным кормильцем большого семейства. Он брался за любую работу: составлял для газет шахматные партии, давал частные уроки английского, печатался в периодических изданиях Берлина. В 1926 году он дописал свой первый роман «Машенька». Произведения Набокова выходили в свет под псевдонимом «Владимир Сирин» и пользовались небывалым успехом. В Германии в 1933 году к власти пришли национал-социалисты во главе с Адольфом Гитлером, развернулась антисемитская компания, в результате которой выгнали с работы Веру Слоним – жену Набокова. Семья была вынуждена покинуть Берлин и бежать в Америку. С этого времени Набоков стал писать на английском языке. Исключениями явились автобиографическое произведение «Другие берега» и скандальный роман «Лолита». Последний и принёс автору мировую славу и материальное благосостояние. В 1960 году Владимир Набоков переехал в Швейцарию. Там он жил и работал до конца своих дней.

Набоков оставил после себя немалое литературное наследие. Его главными, написанными на русском языке книгами являются: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Возвращение Чорба», «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Круг» (1936), «Дар» (1937–1938), «Приглашение на казнь», «Соглядатай» (1938) и др. В те же годы он опубликовал немало стихов, стихотворные драмы: «Дедушка», «Смерть», «Скитальцы», «Плюс», пьесы в прозе, немало переводов, в том числе для детей (перевод Л. Кэрролла – «Аня в стране чудес»). В США он написал по-английски «Действительная жизнь Себастьяна Найта», «Под знаком незаконнорожденных», «Лолита», «Призрачные вещи», «Ада», «Взгляни на арлекинов!». Переводил на английский язык русскую поэзию XIX века. Перевел и построчно прокомментировал «Евгения Онегина», издал прочитанные в Уэльслейском колледже и Корнуэльском университете лекции по русской литературе. Набоков оставил значительное драматическое наследие: его перу принадлежат девять пьес и сценарий для фильма по роману «Лолита».

Набоков – писатель-интеллектуал, превыше всего ставящий игру воображения, ума, фантазии. Вопросы, которые волнуют человечество – судьба интеллекта, одиночество и свобода, личность и тотали-

тарный строй, любовь и безнадежность – он преломляет в своем, ярком метафорическом слове. Стилистическая изощренность и виртуозность Набокова резко выделяют его в нашей традиционной литературе.

В области словесной игры, каламбура, внимания к художественным деталям, пародии, скрытого и явного цитирования Набокову мало равных. Его по праву относят к предтечам постмодернистского искусства. «Американские» романы Набокова – «Пнин», «Ада», «Бледный огонь», «Посмотри на арлекинов!» – лишь укрепили его репутацию писателя невероятно одаренного. Кандидатура Набокова выдвигалась на получение Нобелевской премии по литературе. Конечно, неверно будет полагать, будто годы изгнания и вынужденного перехода с русского языка на английский окончательно отдалили Набокова от России. Память о Родине то и дело прорывалась в стихах, публицистике, переводческой деятельности.

Владимир Набоков не отчаивался, несмотря на свое положение эмигранта: «Не следует хаять наше время. Оно романтично в высшей степени, оно духовно прекрасно и физически удобно. <...> будем по-язычески, по-божески наслаждаться нашим временем, его восхитительными машинами, огромными гостиницами, развалины которых грядущее будет лелеять, как мы лелеем Парфенон; его удобнейшими кожаными креслами, которых не знали наши предки; его тончайшими научными исследованиями; его мягкой быстротой и незлым юмором; и главным образом тем привкусом вечности, который был и будет во всяком веке» [1].

Отношения с литераторами-эмигрантами у Набокова не сложились. И, видимо, поэтому на всем его творчестве отразилось его духовное одиночество. Он пережил страшную катастрофу – потерю России, но его герои, как и он сам, бережно хранят ее в своей памяти.

Набоковская проза полна малосимпатичных и даже неприятных персонажей. Они угрюмы, докучливы, то фальшивые, то трусливые, то откровенно подлые. Владимир Владимирович и изображал их мелочные натуры соответственно: то он укажет на чьем-то лице на бородавку у носа, «словно лишний раз завернулась ноздря» («Круг»), то почувствует «теплый, вялый запах не совсем здорового, пожилого мужчины» («Машенька»). Безрадостное впечатление производят на читателя такие герои, вызывая чувство брезгливости и отвращения.

Набокова обвиняли в бездумности и бездуховности, в аморализме, в подмене добродетельного пафоса приемом. Но так ли это?..

Творчество Набокова ученый Юрий Левинг называет «своего рода оптическим рефрактором, с помощью которого наводится резкость, и неясные в случае других авторов парадигмы при рассмотрении в пределах “набоковской модели” текста обретают искомую рельефность» [2].



Тема отражений в произведениях Набокова играет очень важную роль. Без осознания значимости этой роли невозможно добиться понимания всего творчества писателя. Со страниц книг на нас смотрит не сам автор, а отражение отражения Набокова, играющего роль, придуманную им самим.

Роман Владимира Набокова «Машенька» представляет собой произведение исключительное и необыкновенное. Он отличается от всех написанных им романов и пьес. Если говорить о теме романа, то это повествование о необычном человеке, находящемся в эмиграции, в котором уже начинает угасать интерес к жизни. И только встретив случайно свою первую и настоящую любовь, он пытается ожить, возродиться, вернуть свое светлое прошлое, вернуть молодость, во времена которой он был так счастлив. В своем романе Набоков разворачивает философское размышление о любви к женщине и к России. Две эти любви сливаются у него в одно целое, и разлука с Россией причиняет ему не меньшую боль, чем разлука с любимой. «Для меня понятия любовь и Родина равнозначны», – писал Набоков в эмиграции. Все его герои в этом романе тоскуют по России, не считая Алферова, который называет Россию «проклятой», говорит, что ей «пришла крышка» («Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что “богоносец” оказался, как, впрочем, можно было догадаться, серой сволочью, что наша родина, стало быть, погибла»). Однако остальные герои горячо любят родину любовью, полной тоски и сострадания, они верят в ее возрождение («... Россию надо любить. Без нашей эмигрантской любви России – крышка. Там ее никто не любит. А вы любите? Я – очень».).

Первый роман Набокова-Сирина «Машенька», – наиболее «русский» из романов Набокова. В романе вся атмосфера – воздух некой странности, призрачности бытия – окутывает читателя. Здесь воплощены подлинные судьбы, превращенные талантом Набокова в вымышленные. Позже, в 1954 г., в «Других берегах» он изложит истинные происшествия, породившие роман, и назовет истинное место действия – берега все той же реки Одерез под Петроградом. Здесь появится как бы «подкладка» этой, говоря словами автора, «полубиографической повести»: сад его дяди В.И. Рукавишникова, татарский разрез глаз героини, которой он вновь дает псевдоним – Тамара, и пара подруг, которых заботливая судьба вскоре уберет прочь с пути, велосипедные прогулки с фонарем, заряженным магическими кусками карбида. Та же неблагоприятная для любви петроградская зима, кончившаяся тусклым расставанием, в отличие от Машеньки шагнет не в сумерки, «пушисто пах-

нушие черемухой», а в «жасмином насыщенную тьму». М. Маликова приходит к выводу, что «“узор” (или, точнее, орнамент) можно назвать центральной метафорой автобиографического “я” Набокова» [3, с. 4].

Но уже в «Машеньке» впервые заявит о себе основная сквозная тема Владимира Набокова: тема двух домов. Берлинский дом, где временно проживает Ганин, главный герой повествования, прозрачен не только для грохочущих поездов, но и для читателя – как сущий символ не одного лишь проходного двора изгнания, но и прошлого как такового. В конце герой его покидает и «не вернется больше никогда». Причем Ганин наконец понимает, что любезный его сердцу образ Машеньки тоже остался навеки «там, в доме теней, который уже сам стал воспоминанием». А следом всплывает дом другой, только еще строящийся.

Пожалуй, самая характерная черта, свойственная всем проходным героям Набокова, – их максимальный эгоизм, нежелание считаться с «другими». Ганин жалеет не Машеньку и их любовь, он жалеет себя, прежнего, молодого, любящего себя, которого не вернешь, как не вернешь молодости и России. И реальная Машенька, как не без оснований страшится он, жена тусклого и апатичного соседа по пансионату Алферова, своим «вульгарным» появлением убьет хрупкое прошлое, которое по большей части построено на мечтах и фантазиях героя...

Если проводить тщательный анализ романа «Машенька», то выясняется, что как таковой фабулы в нем и нет. Содержание произведения больше напоминает поток сознания: постоянные внутренние монологи Ганина, изредка – диалоги персонажей, описания мест, где происходит то или иное событие. Конечно, нельзя назвать роман построенным только на этом. Здесь есть взгляд со стороны – повествование ведется от третьего лица, описанию пространства присуща определенная объективность, читатель слышит не только голос героя, но и речи других персонажей, уличные звуки. Однако весь сюжет романа можно свести к нескольким событиям: Ганин в который раз собирается покинуть Берлин, узнает о приезде давней возлюбленной, вспоминает о пережитых в юности чувствах, собирается возродить их, но в последний момент отказывается от этой идеи и уезжает. Именно в этой скудности действий в оправе из эпитетов, метафор и других изобразительно-выразительных и речевых средств выражается самобытность и необычность творчества Набокова, то, что делает его непохожим ни на русских, ни на зарубежных писателей.

Образ главного героя Владимир Набоков во многом списал с себя. «Машенька» лишний раз подтверждает это. Главный герой романа –

Лев Глебович Ганин, эмигрировавший в Берлин. В Берлине он никому не нужен, и ему тоже нет ни до кого дела. Лев Глебович одинок и несчастен, угнетен, его душой завладела беспросветная тоска. У него нет никакого желания с чем-то бороться или что-то менять. Оживляют героя лишь воспоминания о Машеньке. Мысли о былом возрождают его душу и тело, призрачное счастье согревает, толкает на действие, дает надежду на будущее.

На протяжении всего романа Набоков стремится подчеркнуть в нем его «особенность», несхожесть с окружающими: его примечательная внешность, крепкая сила воли, прямота. Ганин живет в пансионе, где рядом с ним находятся еще шесть человек, так же оторванных от России, обитающих в атмосфере пошлости, косности, примирившихся со своим мирком и не желающих что-либо делать для улучшения своей жизни. Этот пансион – своеобразный символ, который Набоков называет «убежищем для изгнанных и выброшенных». Эти люди действительно выброшены, выломаны из жизни. Их судьбы разбиты, желания угасли. Набоков рисует их слабыми и безмолвными, исключая, разумеется, главного героя.

Печальна судьба старого русского поэта Подтягина, смертельно больного, стремящегося вырваться в Париж как в рай, как в последнее убежище. Целыми днями он только и делает, что пропадает в попытках получить визу. Изредка он вспоминает о былой жизни в России, о своей творческой деятельности, которая была всей его жизнью.

Грустно читать и о Кларе – молодой девушке, безответно любящей главного героя, но не нашедшей в этой любви никакой отрады («...Она думала о том, что в пятницу ей будет двадцать шесть лет, что жизнь проходит и никогда не вернется, что любовь эта ее совсем ненужная, никчемная...»). Клара угасает в этой эмиграции, в этом пансионе. Вся ее жизнь представляет собой «день сурка»: она просыпается, надевает свое единственное черное платье, покупает апельсины у знакомой торговки, едет на работу, где весь день стучит по клавишам и в моменты затишья читает книги. Потом возвращается в пансион, проводит некоторое время с соседями, или же встречается со своей подругой Людмилой. Она понимает, что ее жизнь тускла и тосклива, но ничего не делает для того, чтобы хоть что-то изменить. Однако же это одна из немногих героинь этого романа, чьи мысли передает нам автор.

Совершенно неинтересной и клишированной предстает пред нами Людмила – временное увлечение Ганина. Она не хочет быть собой, а пытается играть роль жеманной, утонченной, веселой женщины, ярко

накрашенной, сильно надушенной, с «желтыми лохмами». Но Людмила теряет, когда Ганин ее бросает. Она пишет ему письма и пытается донимать его через свою подругу Клару. Возможно, ее попытки вернуть Ганина и продолжились бы, если бы главный герой не покинул страну.

Связанный с символикой цветов мотив запаха в романе приобретает функцию характеристики персонажей. Так, в комнате у Клары «пахло хорошими духами». У Людмилы «запах духов, в котором было что-то неопрятное, несвежее, пожилое, хотя ей самой было всего двадцать пять лет». Ни Клара, ни Людмила не увлекают Ганина, хотя обе влюблены в него. Остальные герои не представляют собой ничего особенного, они будто присутствуют для массовости. Госпожа Дорн – вдова, «женщина маленькая, глуховатая», внешне она похожа на засохший цветок, ее рука «легкая, как блеклый лист». Горноцветов и Колин – танцоры нетрадиционной ориентации, которые живут в своем мирке, то и дело хихикают. Они ходят в грязной одежде, и их комната не убрана, хотя они и пытаются «прикрыть» эту неубранность: перед вечеринкой обматывают торшер розовой материей, стол заваливают конфетами и шпротами.

Немаловажный герой романа – Алексей Иванович Алферов, яркое воплощение того, что Набоков наиболее всего презирает в человеке. По злой иронии судьбы он оказался нынешним мужем Машеньки, любившей Ганина долгие годы. Все пошло и противно в Алферове: голос и манера говорить («бойкий и докучливый голос»), банальности, внешний вид («было что-то лубочное, слащаво-евангельское в его чертах...»). Алферов – полная противоположность интеллигенту Ганину, не приемлющему пошлость ни в каких ее проявлениях. Отчасти Набоков придал Ганину черты своего собственного характера, вложил в него ту попытку вернуть потерянный рай, терзавшую его самого.

Невозможно, делая анализ рассказа «Машенька», не уделить внимание образу главной героини, пусть она и появляется только в мечтах Ганина. У Машеньки была «каштановая коса в чёрном банте», «татарские горящие глаза», смугловатое лицо, голос «подвижный, картавый, с неожиданными грудными звуками». Машенька была очень весёлая, любила сладкое. Она жила на даче в Воскресенске. С нею в произведении связаны только самые светлые и счастливые воспоминания. Образ девушки становится олицетворением навсегда утраченного счастья, России еще до войны и революции. То, что Машенька, сливающаяся с образом Родины, так и не появляется в романе, говорит о недостижимости рая (России). Она предстает только в воспоминаниях и мечтах – большее для эмигрантов недоступно.

Владимир Набоков в этом произведении очень часто играет на обмане ожидания читателя: Машенька так и не появляется, предполагаемый любовный треугольник, к которому подталкивает расстановка главных героев, оборачивается пшиком, а финал совершенно не соответствует традиционным литературным приемам. Конец романа имеет скорее философский, чем психологический характер. Набоков не позволяет героям встретиться не из-за глубоких душевных переживаний, а потому, что в прошлое нет возврата.

Таким образом, это не только первый роман автора, но и заявление о его необычном таланте, который в поздних произведениях только развивался. «С огромной поэтической зоркостью, с исключительным стилистическим блеском автор воспроизводит абсолютное ничтожество и бессодержательность жизни. <...> Герои Сирина – “человекоподобные”. Они физиологически подобны людям, но жуть, исходящая от книги Сирина, именно определяется тем, что это именно лишь подobia людей, более страшные, чем механические гомункулусы. Люди как люди, но только без души. Страшный, фантастический гротеск, написанный внешней манерой изощренного реализма» [4, с. 3].

Набоков говорит в романе о непрочности в XX веке самых исконных понятий. Он дает понять, что русские эмигранты – люди, для которых ни советская Россия, ни чужбина не могут стать новым отечеством.

#### Список литературы

1. Набоков В. «On Generalities»: эссе // Звезда. 1999. №4. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/general.html> (дата обращения 17.05.2019).
2. Левинг Ю. Вокзал-гараж-ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С.375.
3. Маликова М.В. Набоков: Авто-био-графия. СПб.: Академический проект, 2002. 234 с.
4. Зайцев К. Числа // Россия и славянство. 1929. 23 декабря.

#### ЗВУКИ В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

*Е.В. Широкова, студентка 2 курса, направление «Отечественная филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** звуковая палитра в тексте Замятина «Мы» не предполагает прямого соотношения с реальностью, но именно они помогают читателю погрузиться в мир хаоса и противостояние человека четкому слаженному ритму машины Багодетеля. Звук противопоставляется тишине и соотносится с жизнью, но звуки в романе Замятина бывают разные: от механических и ритмичных (характеризующих авторитарную систему) до нарушающих привычный ритм жизни (смех, голоса птиц).

**Ключевые слова:** звуковые мотивы, тишина, смех, ритм, звуковосприятие, повтор.

Звуковой мир в литературе может становится, наряду со зрительным, миром запахов, осязания и вкуса, основой авторской поэтики. Особенно интересно проследить звуковую палитру в текстах, которые не предполагают прямого соотношения с реальностью: фантастика, фэнтези, антиутопии.

Мы остановимся в статье на «акустической стороне поэтического мира» [2; 9] романа Замятина «Мы». На первый взгляд, в антиутопиях гораздо интереснее зрительные образы, ведь именно они становятся основой страшного мира. Однако у Замятина все не так просто. Характерно, что само действие на Площади Куба, «жертвоприношение» Единому Государству, развивается в «углубленной, строгой, готической тишине», среди «тихих светильников лиц» номеров, отражая тем самым общую покорность и смирение: нет звука – нет протеста.

Сцену казни также озвучивает музыка – подчиненная музыка слова, мелодия рубящих хореев и ямбов, написанных по «заказу» стихов одного из Государственных Поэтов: «И загремели над трибунами божественные медные ямбы – о том, безумном, со стеклянными глазами, что стоял там, на ступенях, и ждал логического следствия своих безумств» [1; с. 574]. Ямбы – это еще и классический силлабо-тонический стихотворный размер, которым писались оды, т. е. хвала государю, правителю, диктатору. Д-503 изначально предстает перед читателем как поэт, пишущий свой прозаический гимн, романский дневник во славу Отечества. На первой же странице он описывает состояние творческого вдохновения, которое заставляет его двигаться дальше, подбирать слова, созвучные его восхищению миром Единого Государства. Подталкиваемый иронией Замятина, он в традициях древних сказителей как бы ненарочно умаляет свой недостаточно изощренный слог: «Мое, привычное к цифрам, перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм» [1; с.549]. Таким образом, на первых же страницах романа речь заходит о музыке слова, не

буквально о музыке, но о гимновом тексте, о поэме. Уже в самом начале романа появляется авторский разговор о ритме, который пронизывает мир антиутопии и которому герой пытается противопоставить другой ритм, которого пока не в силах создать.

Постепенно по ходу романа мир вокруг героя оживает: «ветер хлопает темными крыльями о стекло стен» [1; с. 616], «Ветер гудит – как где-то невысоко натянутая канатно-басовая струна»; живыми становятся предметы: двери, краны: «Я умолял дверь, но она деревянная: закричала, взвизгнула» [1; с. 602]; «Я слышал сейчас: из – крана умывальника – медленно капают капли в тишину» [1; с.598].

«Оживает», эмоционально переживается, насыщается разнообразными оттенками все, что ранее казалось ровным и предельно понятным: «жужжащая далеким, невидимым пропеллером тишина» [1; с.598]. Звук в романе появляется как описание личностной эмоциональности, душевной активности: «Стал, прислушался. Но слышал только: тукало около – не во мне, а где-то около меня – мое сердце» [1; с.601]; «Я слышал свое пунктирное, трясущееся дыхание» [1; с.602]; «Тихонько, металлически-отчетливо постукивают мысли» [1; с.612]. И герой отмечает это как нечто принципиально новое в себе, наблюдает себя словно со стороны, узнает себя заново: «У меня дрожат губы, руки, колени – а в голове глупейшая мысль: Колебания – звук. Дрожь должна звучать. Отчего же не слышно?» [1; с.603]. Герой буквально влущивается в себя, чтобы понять мелодию, растущую внутри.

Проснувшиеся способности иного уровня звуковосприятия открывают Д-503 возможность видеть, чувствовать через звук: «Я не видел, но знал: она шла так же, как и я – с закрытыми глазами, слепая, закинув вверх голову, закусив губы, – и слушала музыку: мою чуть слышную дрожь» [1; с.603]. Описанию новых открывшихся герою возможностей посвящены целые развернутые картины: «И помню: вогнутая, розовая трепещущая перепонка – странное существо, состоящее только из одного органа – уха. Я был сейчас такой мембраной. Вот теперь щелкнула кнопка у ворота – на груди – еще ниже. Стекланный шелк шуршит по плечам, коленам – по полу. Я слышу – и это еще яснее, чем видеть, – из голубовато-серой шелковой груди вышагнула одна нога и другая... Туго натянутая мембрана дрожит и записывает тишину. Нет: резкие, с бесконечными паузами – удары молота о прутья» [1; с. 578].

С иным ритмом соотносится героиня романа I: «И вдруг она – рассмеялась. Я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха» [1; с. 565], «I рассмея-

лась – и меня сбрызнула смехом: весь бред прошел, и всюду сверкают, звенят смешинки и как – как все хорошо» [1; с. 603], «Она засмеялась, громко – слишком громко. Быстро, в секунду, досмеялась до какого-то края – отступилась – вниз... Пауза» [1; с. 562]. Смех героини I противостоит неслышной музыке внутри героя, но еще более он противопоставлен четкой, упорядоченной гармонии ямбов, ритму Государства.

Герой начинает слышать полутона смеха, так, доктор из Медицинского Бюро: «рассмеялся остро, ланцетно» [1; с. 599].

Наконец звук смеха как протест вырывается и из груди героя Д-503: «Я сидел за столом и смеялся – отчаянным, последним смехом» [1; с. 666], «Раньше я этого не знал – теперь знаю, и вы это знаете: смех бывает разного цвета. Это – только далекое эхо взрыва внутри вас: может быть – это праздничные, красные, синие, золотые ракеты, может быть – взлетели вверх ключья человеческого тела...» [1; с. 672].

В финале романа снова появляется мотив молчания. Но теперь это молчание женщины, которая не хочет лгать, но и правды говорить не может: «Эта женщина упорно молчала и улыбалась... Тогда ее вытащили, с помощью электродов быстро привели в себя и снова посадили под Колокол. Так повторялось три раза – и она все-таки не сказала ни слова». Герой стал частью государственной машины, мир для него теперь четко подчинен ритму, а всякий ритмический сбой соотносится с хаосом: «Откладывать нельзя, потому что в западных кварталах – все еще хаос, рев, трупы, звери и, – к сожалению, – значительное количество номеров, изменивших разуму» [1; с. 687]. Таким образом, резкие звуки, рев и смех становятся синонимами хаоса и противопоставляются четкому слаженному ритму машины Благотетеля.

### Список литературы

1. Замятин Е. Сочинения. М.: Книга, 1988. 775 с.
2. Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект. Автореф. дис. ... к. филол. н. Смоленск, 2014. 20 с.



# История зарубежной литературы

## МОТИВ ВОДЫ В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»

*Н.А. Гречкина, студентка 2 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются проблемы реализации мотива воды в современной художественной литературе на примере текста Джона Фаулза «Коллекционер». Характерной особенностью этого романа является разнообразное воплощение воды от буквально-го описания к образному в ключевых моментах повествования. В статье рассматриваются возможности разных интерпретаций.

**Ключевые слова:** мотив, значение, Джон Фаулз, вода, воплощение, реализация, интерпретация, стилистический прием, психологизм.

Вода, у тебя нет цвета, нет вкуса, нет запаха, тебя невозможно описать, люди тобою наслаждаются, при этом не ведая, что ты есть такое... Нельзя сказать, что ты необходима для жизни – ты есть сама жизнь. *Антуан де Сент-Экзюпери*

С древности люди поклонялись воде и обожествляли ее. В философии древних греков отражалось глубокое понимание значения воды во всех явлениях природы и в жизни человека. Так, Фалес Милетский, великий древнегреческий философ и математик, живший в 6–7 вв. до н. э., высказал гениальную догадку, что вода – первооснова всего на Земле.

В романе Джона Роберта Фаулза «Коллекционер» вода становится частотным упоминанием (19 раз), что позволяет нам провести исследование. Проанализируем эпизоды, в которых встречается мотив воды.

По Борису Михайловичу Гаспарову, мотив – это «смысловой элемент текста, которому свойственны следующие признаки: повторяемость; способность к накоплению смысла, (т.е. способность, явившись в некой контекстуальной ситуации, отослать к своему прежнему контексту, войти в новый контекст и новую смысловую ситуацию с памя-

тью о прежней), возможность быть явленным в тексте своими представителями, устойчивыми атрибутами» [1, с. 11].

Впервые мы встречаем мотив воды в начале романа: главный герой Фредерик Клегг вспоминает о том, как в 1950-м году он отправился вместе со своим дядей Диком на *водохранилище* рыбу ловить. Водохранилище стало роковым местом для дядюшки Фредерика. Именно там с ним случился удар, а когда его отвезли домой, по воспоминаниям Клегга, «он уже не мог говорить и никого больше не узнавал». Дядя Дик умер, когда Фредерику было 15 лет. Воспоминания героя о тех днях, проведенных с дядюшкой, остались навсегда самыми теплыми: «Те дни, что мы провели с ним вместе <...> и поездки к водохранилищу и домой тоже, – вот те дни с ним, пожалуй, самые счастливые в моей жизни» [1; с. 31]. Водохранилище (реализация воды) выступает здесь ключевым местом: с ним связаны счастливые воспоминания героя о проведенных днях с дядюшкой на рыбалке, но в то же время это место хранит память дня смерти дяди Дика. Вода здесь выступает как кладезь памяти.

*Вода упоминается в афоризме*, который приводит Фредерик, размышляя о своей цели завладеть Мирандой: «Цель для ума – что вода для тела» [2; с. 48]. Герой абсолютно согласен с этим высказыванием. Звучит мысль о том, что без цели жизнь человека не имеет смысла. Вода здесь ассоциируется со смыслом жизни и самой жизнью.

Следующая реализация мотива воды в романе – *дождь*. Шел дождь, когда Фредерик увидел Миранду, поднимающуюся по ступенькам из тоннеля. Дождь сопровождал обдумывание героем плана по похищению Миранды, пока она была в кино. Когда девушка вышла, дождь почти перестал, и Фредерик уже был готов осуществить свой план, как снова пошел дождь и появились две старухи с зонтиками – препятствие к цели. Герой скрылся от них, нагнувшись низко к сиденью, и они прошли мимо. Далее он дождался приближения Миранды и смог ее похитить и увезти прочь. Вода, представленная в этом эпизоде в виде дождя, сопровождает напряженные моменты – момент встречи героя с Мирандой и момент появления преграды на пути к цели, к осуществлению плана. Вода словно бы мешает осуществиться планам похитителя.

Дождь косвенно упоминается в эпизоде, когда Фредерик не позволяет Миранде выйти на улицу: «...ей потребовалось узнать, разрешу я ей увидеть дневной свет или нет. Я сказал, мол, на улице все равно дождь» [2; с. 99]. Вода, реализованная в виде дождя, здесь выступает как препятствие, причина отказа Фредерика позволить Миранде увидеть солнечный свет.

Реализация мотива воды в виде дождя косвенно упоминается Мирандой при образном сравнении дождя с речью Фредерика: «Видели, как дождь размывает краски? Вы делаете то же самое со своей речью. Вы лишаете слово цвета, как только собираетесь это слово произнести» [2; с. 115]. Это образное сравнение речи героя с дождем позволяет лучше представить образ Фредерика через описание его речи. Вода вновь выступает как стилистический прием при сравнении речи с дождем, размывающим краски.

Дождь как реализация мотива воды упоминается при описании Фредериком своих снов, когда он рассказывает Миранде о том, что видит ее во снах: «Ну, снится, что я вас обнимаю. И всё. Что мы спим вместе, бок о бок, а за окном ветер и дождь» [2; с. 167]. Этот мотив служит здесь для описания атмосферы сна Фредерика и для иллюстрации обстановки в целом: он и Миранда будто обособлены от внешнего мира с его суетностью и буйностью, воплощением которых и выступают ветер и дождь. Для Фредерика вода – препятствие, для Миранды – утешение.

Вода ассоциируется в романе с мотивом влаги, мокроты. Водой проливаются *слезы* героини. Впервые слезы Миранды мы видим в эпизоде, когда герои обсуждают срок заточения девушки в подвале. Миранда плачет в отчаянии, когда Фредерик отказывается отпустить ее из заточения через неделю. Клеггу было тяжело наблюдать за тем, как плачет его жертва: «Глаза огромные, полные слез. Мокрые щеки. Ужасно расстроился, больно было смотреть» [2; с. 84]. Вода здесь как воплощение отчаяния, но в то же время и воплощение жизни.

Воплощение воды в виде слез Миранды встречаем и в эпизоде прослушивания пластинки с музыкой симфонического оркестра, исполняющего Моцарта. Фредерик вспоминает: «Как-то, гораздо позже, когда мы вместе слушали эту музыку, она плакала. То есть на глазах у нее были слезы. После сказала мне: он писал эту музыку, умирая, и знал, что умирает» [2; с. 89]. В слезах Миранды отражаются задетые струны ее души. Справедливо отмечают, что когда человек плачет, говорит его душа. Вода здесь выступает как воплощение душевных терзаний, знак жизни.

В следующий раз вода встречается в виде слез Миранды в эпизоде, когда Фредерик предложил ей сделать несколько фотографий, как за несколько дней до этого. Девушка отказывается, т. к. находит это гнусным, потому что в тот вечер она согласилась от отчаяния. Фредерик начинает угрожать Миранде и унижать, попрекать ее в порыве гнева. Миранда кричит в слезах и в конце концов отказывается исполнить его

просьбу, прогнав Фредерика. Этот эпизод имеет важное значение, т. к. после этого отношение героя к Миранде меняется – теперь он относится к ней пренебрежительно, будто свысока, ощутив свое превосходство над ней, чего раньше и в мыслях у него не было: «Я понял: раньше я был слабовольный, теперь – отплатил за всё, что она мне говорила, за всё, что обо мне думала. <...> Даже посмеялся, что она так и осталась внизу; подумал: теперь-то ты ниже меня во всех смыслах, так теперь и будет всегда. Может, раньше она такого и не заслуживала, но потом-то так себя повела, что вполне это всё заслужила» [2; с. 177]. Вода, воплощенная в слезах, выступает здесь «помощником» при обличении Миранды в глазах Фредерика.

И снова вода в романе предстает в виде слез Миранды в напряженный момент – перед ее смертью: «Но слезы у нее лились и лились, и она почти ничего не слушала» [2; с. 184]. Слезы Миранды олицетворяют здесь ее отчаяние и помрачение рассудка. Мотив воды позволяет в этом эпизоде описать внутреннее состояние героини.

Слезы Миранды как реализация воды встречаются в эпизоде воспоминаний самой девушки о том дне, когда Фредерик позволил ей посидеть перед открытой дверью в подвале, и она впервые за всё время заточения увидела дневной свет: «И я могла смотреть вверх и видеть небо. <...> Слышала звуки извне. Впервые за два месяца – настоящий дневной свет. Живой свет. Я плакала» [2; с. 370]. Слезы здесь являются воплощением внутреннего состояния героини – плачет ее душа от осознания счастья, ощущаемого при виде солнечного света. Свет и вода — два синонима жизни для нее.

Следующее упоминание слез как реализации воды встречается в описании Фредериком того, как плакала Миранда: «Она опять заплакала. Не так, как обычно плачут, а просто лежала, и глаза в слезах плавали, вроде и не понимала, что плачет» [2; с. 382]. В данном эпизоде слезы снова выступают воплощением внутреннего состояния героини, воплощением крайней степени ее отчаяния и предчувствия приближения неминуемой смерти. Слезы становятся попыткой восполнить отсутствие воды, отсутствие жизни.

Следующая реализация мотива воды – вода ванной. Одним из требований «заключенной» была горячая ванна: «Мне нужна настоящая горячая ванна, в настоящей ванной. В этом дом не может не быть ванной» [1; с. 86]. Вода в ванной для героини как очищение от негатива и освобождение от страданий. Вода в ванной повторно встречается в эпизоде, когда Миранда впервые принимает ванну в доме Фредерика.

Этот эпизод также стал ключевым: герой впервые по-другому взглянул на девушку, он был поражен не только тем, что она отклеила со рта пластырь, который она обещала не отклеивать, но и ее обликом: «Она отклеила пластырь. Это был первый шок. Второй – то, как она выглядела. Она очень изменилась: в другой одежде и с влажными волосами, они свободно спускались по плечам. Она казалась мягче и даже моложе; конечно, она и раньше не казалась жесткой или некрасивой, но все равно. Я, наверное, выглядел глупо, видно было, что сержусь из-за пластыря и вроде всерьез не могу рассердиться, такая она красивая» [2; с. 90]. Фредерик впервые иначе посмотрел на Миранду: она не только показала ему, что способна его послушаться тем жестом с пластырем, но и очаровала его своей красотой, на которую он ранее не обращал столь пристального внимания. В этом эпизоде ванна с водой стала ключевым моментом в повествовании при раскрытии образа Миранды. Вода открывает незащищенность героини и ее красоту.

Косвенное упоминание ванной встречается в эпизоде, когда Фредерик рассказывает о том, как Миранда «заявила, что ей нужно принять ванну и заодно посмотреть, на ту комнату и что уже сделано» [2; с. 173] (речь идет о комнате наверху, которую должен был приготовить для Миранды Фредерик). Этот эпизод также имеет значение, т. к. план Фредерика был такой: он отведет ее наверх, они вместе поужинают, а затем Миранда проведет первую за всё время ночь наверху и утром увидит дневной свет, по которому она уже так истосковалась.

Вода, а именно ее конкретная реализация в виде волны, косвенно упоминается в образном описании Фредериком волос Миранды: «... как волосы падают волной на спину, распадаются как-то по-особенному...» [2; с. 110]. Вода служит здесь для образного описания внешнего облика Миранды. Вода выступает как стилистический прием при сравнении волос с волной. Миранда ассоциируется с водой.

Следующее упоминание воды встречается уже во второй части романа – в дневнике «жертвы», в речи самой Миранды, когда она описывает свои эмоции при посещении ванны: «Ванна – какое наслаждение! <...> И это так замечательно – увидеть наконец ванну, полную восхитительной горячей воды...» [2; с. 198]. Здесь ванна предстает источником наслаждения героини.

В очередной раз вода упоминается самой Мирандой в эпизоде, когда она, принимая ванну, бросает в унитаз письмо в пластмассовом флакончике с посланием для того, чтобы кто-нибудь когда-нибудь нашел ее. Девушка даже шутит, говоря о морской пучине: «Буду бросать бу-

тылку в морскую пучину (ха-ха!) каждый раз, когда окажусь в ванной» [2; с. 228]. Ванная становится для Миранды местом, где она могла бы отправлять послания во внешний мир, тем самым обретая надежду на освобождение из мира замкнутого. Вода в романе предстает как символ надежды на спасение.

Упомянется в романе и *питьевая вода* в эпизоде, когда Миранда, чувствуя ухудшение своего состояния, просит Фредерика дать ей выпить воды: «...заговорила о каком-то современном художнике, потом сказала, что хочет пить. Никакого смысла не было, казалось, ей в голову что-то как приходит, так сразу же и уходит» [2; с. 389]. В данном эпизоде просьба Миранды выпить воды является иллюстрацией не только желания улучшить свое состояние, но и свидетельством ее уже ставшего неуравновешенным психического состояния. Следом за этой просьбой последовала другая: Миранда попросила обмыть ей лицо. И снова вода косвенно упоминается здесь как источник очищения.

В последний раз вода упоминается косвенно в финале, когда после смерти Миранды Фредерик вычищает комнату, и она стала «опять как новенькая». Данное высказывание героя может быть растолковано как приготовление комнаты для новой жертвы, с которой будут производиться те же самые действия, что с Мирандой когда-то.

Кроме того, интересен тот факт, что в финале Фредерик просушивает комнату: «Сегодня я там, внизу, обогреватель включил, все равно комнату надо просушить» [2; с. 405]. Высушивание, отсутствие воды в данном эпизоде можно трактовать как отсутствие жизни, т. к. вода есть жизнь.

Таким образом, мотив воды является сквозным в романе Джона Фаулза «Коллекционер». Мотив воды выступает здесь в разных вариантах: от буквального описания (водохранилище, дождь, слезы, вода в ванной, питьевая вода) к образному (мотив воды в афоризме; мотив воды в образном сравнении как стилистический прием; мотив воды как психологизм, отражающий внутреннее состояние героев). Вода имеет важное значение в романе, появляясь в том или ином воплощении в ключевых эпизодах повествования и противопоставляя жизнь – смерти.

#### Список литературы:

1. Гаспаров Б., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. С. 9–44.
2. Фаулз Дж. *Коллекционер*: [роман] / Джон Фаулз; [предисл. и пер. с англ. Ирины Бессмертной]. М.: Издательство «Э», 2016. 413 с.

## ОСОБЕННОСТИ ИДИОСТИЛЯ ЧАКА ПАЛАНИКА

*П.П. Малилова, студентка 1 курса, специальность «Литературное творчество».*

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

**Аннотация:** статья посвящена выявлению особенностей идиостиля писателя Чака Паланика. Идиостиль автора раскрывается на основе романов «Колыбельная» и «Удушье». Исследуется взгляд автора на мир через характерный типаж его героя и устоявшие литературные приемы.

**Ключевые слова:** Авторский стиль, лексика, идиостиль, выразительные средства, роман, сюжет, особенность композиции, Чак Паланик.

Чарльз Майкл Паланик (род. 21 февраля 1962, Песко, Вашингтон, США) – современный американский писатель и фриланс-журналист, известен как автор отмеченной множеством премий книги «Бойцовский клуб» [1, с.1]. Работает в направлениях постмодернизм и минимализм, в таких жанрах художественной литературы, как ужасы, сатира. В последнее время его книги пользуются большой популярностью у русских читателей.

Задачей каждого переводчика является сохранение максимального соответствия авторского идиостиля, чтобы читатель не только понял фабулу истории, но и мог оценить выразительные средства автора. Но различия языка перевода и языка оригинала ограничивают возможность передать содержание абсолютно точно. Переводчик Ч. Паланика выполняет лексические, грамматические и синтаксические преобразования, одним из которых является способ диалога с читателем, а также использование повелительного наклонения. Идиостиль Паланика легко выявить, прочитав хотя бы один из его романов. Жанр романа «Колыбельная» (2002) – это роман-контркультура, который предполагает отрицание ценностей доминирующей культуры. Так, в произведении формируется неопределённость, культ неясностей, ошибок, пропусков.

В романе автор использует отличительную лексику, которая нужна для создания какого-либо художественного эффекта. В данном романе часто использовались слова на латинском языке, например «*livor mortis*», что означает «рана смерти». Возможно, так автор подчеркивает древность африканской колыбельной, о которой говорится в романе.

Также имена героев в произведениях Паланика очень своеобразны, например, молодого человека Моны зовут Устрица. У многих предприятий говорящие названия: «Умник, Ушлый и Умора», «Гренка, Грымза и Гаротта» (юридические услуги) и т.д, но не всегда возможно точно понять, почему автор дал именно такое название. В каждой главе романа «Колыбельная» автор представляет небольшие объявления из газет, сформулированные по одному образцу: «Если вы..., то звоните по указанному телефону и объединяйтесь с другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд». Это знак того, что далее в тексте идёт важная информация о поиске Гримуара (главная колдовская книга, из которой была списана колыбельная). В этом, по моему мнению, и заключается одна из особенностей Паланика: читатель имеет возможность додумать смысл какого-либо названия, имени, дальнейший сюжет, предшествующие события или же развязку произведения. Система взглядов и идеалов выражена в произведениях тоже неоднозначно.

Полиформия, то есть многообразность – одна из главных особенностей романов этого автора. Например, в этом романе сам автор задавался вопросом: «Мы убиваем людей для спасения жизней? Мы сжигаем книги, чтобы спасти книги?» [2, с. 2].

Но не только в этом заключаются особенности идиостиля Чака Паланика. Акцент во всех романах на какие-либо важные детали сделан при помощи синтаксиса. Паланик часто использует авторские знаки препинания, что позволяет читателям услышать главную мысль. В романах очень часто встречаются односложные короткие предложения. С помощью этого возрастает эмоциональное напряжение. В романе «Колыбельная» довольно часто используется такой прием, как «самоцитирование». Герои часто повторяют фразы друг друга, которые рефреном звучат на протяжении всего произведения (Паланик называет их «припевами» – «choruses») [3, с. 2].

Чак Паланик использует в романах такой приём, как сарказм и чёрный юмор, с их помощью снижается напряжение читателя и достигается понимание смысла, скрытого между строк в этом чёрном юморе.

Также одна из главных особенностей творчества Паланика – это детальное описание некоторых сцен, которые с первого взгляда не являются значимыми для развития сюжета. Так, в романе «Удушье» автор подробно описывал, как главный герой занимается уборкой в доме (это похоже на лекцию о том, как и чем можно выводить трудные пятна) или как герой варит омаров и как нужно их съесть согласно правилам эти-



кета. Такие сцены раскрывают мироощущение героя, помогают лучше понять его.

Композиция романа «Колыбельная» многоуровневая. Выражает-ся это, например, в том, что автором никогда не представлены сцены убийства от «баюльной песни», герой только говорит: «баюльная песня звучит у меня в голове, и в трубке вдруг – тишина» [2, с.2] .

Авторский стиль Паланика запоминается некоторыми устоявшимися приметам, которые встречаются в каждом романе. Чаще всего его герой – одинокий человек с пессимистичными взглядами на мир. Автор делает на этом акцент и отдаляет своих героев от внешнего мира. Например, в романе «Уцелевший» главный герой – бывший сектант; кто-то страдает от детских травм или находит другие причины для одиночества.

Паланик в своих книгах через мировоззрение персонажей критикует СМИ, что тоже является особенностью его творчества. Также в романах часто можно увидеть множество отсылок к произведениям мировой литературы, кино, знаменитым людям или Библии. Не все читатели легко понимают смысл этих отсылок. Именно поэтому одно из его произведений полностью построено на отсылках: читателям приходится самим искать нужную информацию, чтобы понять мысль автора.

Паланик в своих произведениях обращается к собственному опыту журналиста, добавляя в свои истории элементы публицистической прозы. Чаще всего его истории не только не завершены, но и могут начинаться не сначала повествования. В романах автор привык шокировать читателя, в этом заключается один из главных приёмов Паланика. Автор выбирает самые неприятные факты, утрирует их или даже доводит до абсурда, тем самым строя на них сюжет книги. Именно поэтому его герои чаще всего сексоголики, обманщики, душевнобольные люди. Каждый такой эпизод чаще всего описан автором в детальных подробностях, которые воздействует на эмоции читателя. Несмотря на неоднозначную подачу текста, автор всегда скрывает общечеловеческие идеи, которые читатели сами должны выявить и осознать.

### Список литературы

1. Паланик Чак [Электронный ресурс] / Википедия: Свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Паланик,\\_Чак#cite\\_note-8](https://ru.wikipedia.org/wiki/Паланик,_Чак#cite_note-8) (дата обращения: 10.05.2019).
2. Паланик Ч. Колыбельная. М.: АСТ, 2015. 288 с.
3. Бочкарева Н.С. Парадокс художника в романе Чака Паланика «Дневник». Пермь: Пермский государственный университет, 2010. С. 209. 210 с.

## ЦВЕТОПИСЬ В СОНЕТАХ У. ШЕКСПИРА И ИХ ПЕРЕВОДАХ

*Н.А. Синявский, студент 1 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: С.Ю. Артёмова – к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье проводится анализ частотности упоминания цвета в оригинальных сонетах Шекспира и в их переводах на русский язык, исследуется трансформация цвета в переводах разных авторов на примере 130-го сонета: какой цветовой образ существует в оригинале и как он реализован в переводах Гербеля, Маршака, Финкеля.

**Ключевые слова:** Шекспир, сонет, перевод, вариативность, Маршак, Финкель, Гербель, цветопись.

Цветопись занимает важное место в литературе. Хрестоматийный пример: в романе Достоевского «Преступление и наказание» через все повествование проходит мотив желтого цвета. Исследованием цветописы в художественной литературе занимались такие филологи как В.В. Виноградов [2], И.И. Постникова [5], А.П. Журавлев [3]. Гёте посвятил цвету в искусстве трактат «К теории цвета» [6].

Особое значение цветопись приобретает в текстах, которые в русской культуре бытуют в переводах. Создавая «переводы духа» и «переводы буквы», авторы зачастую забывают о таких мелочах, как цветообозначения[4]. Мы попытаемся восполнить этот пробел, взяв в качестве материала сонеты Шекспира и их переводы.

При разборе сонетов Шекспира в качестве основных были выделены следующие цвета: white и silver (8 упоминаний [8, с. 28, 74, 206, 208, 270]), red и rosy (5 упоминаний [8, с. 208, 242, 270]), green (6 упоминаний [8, с. 28, 70, 130, 142, 218, 234]), black (12 упоминаний [8, с. 58, 130, 134, 152, 264, 274, 276]), yellow, golden и gild – группа связанных с золотым цветом – (13 упоминаний [8, с. 18, 38, 40, 44, 60, 70, 136, 142, 152, 180, 212, 218]) и purple (1 упоминание [8, с. 208]). Самыми распространенными оказались black и цвет, близкий к золоту. Динамика упоминаний черного возрастает к 120-м сонетам. Это связано с произведениями, адресованными т.н. «смуглой возлюбленной» (шекспиروهды выделяют в эту группу сонеты от 127 до 154 [1]). Обратная динамика наблюдается у цветов, близких к золотому: используемая наиболее часто в начале и середине, к сонетам после 100 группа цветов теряет актуальность и не используется со 104.

Наименее распространенным цветом является purple (фиолетовый). В соответствии с геральдическими принципами (цвета в сонетах можно сопоставить с геральдикой – но исключить из оригинальных текстов синий, т.к. он не упоминается ни разу), фиолетовый считается отдельным цветом, поэтому рассматривается отдельно. Он упоминается только в 99 сонете в сочетании «purple pride» – «пурпурная гордость» (так Шекспир именуется румянец на щеках). Выделение этого цвета в отдельную категорию важно для последующего разбора некоторых переводов, например, перевода 130 сонета.

Зеленый и красный цвета упоминаются значительно реже группы близких к золотому цветов – и черного цвета. Как и группа близких к золоту цветов, зеленый теряет актуальность ближе к середине. Зеленый цвет не используется после 112 сонета. И, подобно черному, красный цвет используется во второй половине – он появляется в 99 сонете в первый раз. Для детального разбора роли цвета у Шекспира возьмем сонет № 130.

Шекспир [8, с. 270]:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damasked\*, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound;  
I grant I never saw a goddess go -  
My mistress when she walks treads on the ground.  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

\*«*damasked rose*» может использоваться в значении «вороненая сталь».

Финкель [7]:

Ее глаза не схожи с солнцем, нет;  
Коралл краснее алых этих губ;  
Темнее снега кожи смуглый цвет;  
Как проволока, черный волос груб;  
Узорных роз в садах не перечесть,

Но их не видно на щеках у ней;  
И в мире много ароматов есть  
Ее дыханья слаще и сильнее;  
В ее речах отраду нахожу,  
Хоть музыка приятнее на слух;  
Как шествуют богини, не скажу,  
Но ходит по земле, как все, мой друг.  
А я клянусь, – она не хуже все ж,  
Чем те, кого в сравненьях славит ложь.

Маршак [8, с. 271]:

Ее глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.  
С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.  
Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных оболгали!

Гербель [7]:

Глаза ее сравнить с небесною звездой  
И пурпур нежных уст с кораллом – не дерзну,  
Со снегом грудь ее не спорит белизною,  
И с золотом сравнить нельзя кудрей волну,  
Пред розой пышною роскошного Востока  
Бледнеет цвет ее пленительных ланит,  
И фимиама смол Аравии далекой  
Амброзия ее дыханья не затмит,  
Я лепету ее восторженно внимаю,  
Хоть песни соловья мне кажутся милей,  
И с поступью богинь никак я не смешаю  
Тяжелой поступи красавицы моей.  
Все ж мне она милей всех тех, кого толпою  
Льстецы с богинями равняют красою.

В оригинальном тексте можно выделить основные сочетания: red coral – red lips (красные кораллы – красные губы), white snow, breasts dun (белый снег, грудь грязно-серая, бурая), black wires (черная проволока, которую во времена Шекспира использовали для ювелирных целей и для вышивки), roses (are) damasked, red, white (розы вороненая, красная, белая). В различных переводах смысл в некоторой степени изменяется исключительно из-за цветов.

В переводе Финкеля сохраняются только красные кораллы и параллель с красной губ – и чернота проволоки.

«Темнее снега кожи смуглый цвет». По ряду сонетов понятно, что лирический герой одновременно любил и ненавидел адресата сонета, поэтому слово dun (вместо dark), имеющее экспрессивную окраску, передано совершенно неверно. Вместо сопоставления white– dun (чистота белого – грязный, бурый), вызывающего легкое отторжение, используется «смуглый». Поэтому цвет кожи представляется как нечто, предающее совершенству более близкий к человеческому миру элемент, что, в свою очередь, заставляет еще больше любить читателя тот образ, который создает переводчик.

В переводе Гербеля губы в соответствии с оригиналом сравниваются с кораллом. Но пурпур нежных уст – образ странный и в цветовом отношении, и в семантике. Он близок к фиолетовому, но значительно более насыщен в отношении красного. От такого цветового соотношения также изменяется взгляд на возлюбленную. Но теперь, в отличие от Финкеля, где прослеживалось переосмысление высоты и приземленности образа через изменение цвета описания, наблюдается переосмысление самого образа и его состояния относительно мира живых.

И, наконец, Маршак переводит слово «damasked» дословно, что, в сущности, неверно и не передает один из смыслов эпитета «damasked» – «вороненый». В предложении «I have seen roses damasked, red and white» слово «damasked» стоит в одном ряду с «red» и «white», то есть также относится к цвету. «Вороненый» не дает вполне оценить оригинал и не составляет верного впечатления о том, что говорит автор. Маршак пишет: «С Дамасской розой, алой или белой» и тем самым не позволяет проследить очередную отсылку к цвету кожи лица.

Итак, при прочтении сонета в переводе Финкеля образ, который должен снижаться при участии цвета – возвышается; при прочтении сонета в переводе Гербеля образ описываемой в сонете дамы соотносит её с обитательницей мира мертвых (с пурпурными губами) или причисляет к ряду великих мира сего (где пурпур – царский цвет); и, наконец,

при прочтении сонета в переводе Маршака невозможно проследить отсылку к смуглости лица (в историческом контексте это может быть отсылка к теме благородства, которая дополняет «приниженность» высокого образа).

Следовательно, идеальный перевод невозможен, а перевод цветowych образов порождает варианты интерпретации.

### Список литературы

1. Аникст А.А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 594.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М, 1979. С. 167–258.
3. Журавлев А.П. Звук и смысл. М.: Просвещение, 1991. 160 с.
4. Миловидов В.А. Литературно-художественный перевод как инструмент теории и истории литературы // Новый филологический вестник. 2018. №3 (46). С. 243–252.
5. Постникова И.И. Экспрессивность цветового определения в портретных описаниях // Художественная речь. Организация языкового материала. Куйбышев, 1981.
6. Психология цвета: Сб. М.: Рефл-бук, «Ваклер» 1996. 352 с.
7. Сонеты Шекспира [Электронный ресурс]. URL: [http://engshop.ru/shekspir-sonet-130-na\\_anglieskom/](http://engshop.ru/shekspir-sonet-130-na_anglieskom/) (дата обращения 28.04.2019).
8. Шекспир У. Сонеты. М.: Издательство «Э», 2016. 336 с.

## АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НЭНСИ МИТФОРД

*А.Г. Шмыкова, студентка 2 курса, направление  
«Издательское дело».*

*Научный руководитель: В.А. Редькин – д. филол.  
н., проф. кафедры филологических основ изда-  
тельского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** статья посвящена анализу автобиографических элементов в творчестве английской писательницы Нэнси Митфорд («В поисках любви», «Любовь в холодном климате», «Пирог с голубями» и др.)

**Ключевые слова:** Нэнси Митфорд, автобиографический роман, «В поисках любви», «Любовь в холодном климате».

Очень часто авторы используют какие-то события из своей биографии при написании текстов. Исследование подобных моментов в про-

изведении, на мой взгляд, дает понимание точки зрения писателя, его оценку событий своей жизни. Это помогает глубже понять автора и его творчество, посмотреть на эпоху изнутри, с позиции очевидца.

Нэнси Митфорд не стала исключением. Ее трилогию, в которую вошли романы «В поисках любви», «Любовь в холодном климате», «Не говорите Альфреду», можно назвать автобиографичной. В ней она воссоздает, с некоторыми оговорками, образ своей собственной семьи. В других ее романах («Шотландский танец», «Пирог с голубями», «Благословение») тоже можно найти автобиографические элементы.

Нэнси Фриман-Митфорд родилась 28 ноября 1904 года от брака Дэвида Бертрама Огилви Фриман-Митфорда (1878–1958), второго барона Ридсдэйла, и Сидни Боулз (1880–1963).

Помимо Нэнси в семье было еще шесть детей: сестры Памела (1907–1994), Диана (1910–2003), Юнити (1914–1948), Джессика (1917–1996), Дебора (1920–2014) и брат Томас (1909–1945). Дети в основном получили домашнее образование. Как говорила сама писательница, оно сводилось к изучению французского и верховой езде [1].

В ее романе «В поисках любви» в семье Радлеттов также семь детей. Радлетты тоже получают домашнее образование, за исключением их кузины – и рассказчицы этой истории – Фэнни: она посещает «ужасное заведение для среднего класса», по отзыву ее дяди Мэтью Радлетта, где учат «наливать молоко прежде чая». Упоминается, но мимоходом, обширный выбор книг у Радлеттов, их домашняя библиотека, «надежное собрание XIX века, принадлежавшее деду, чрезвычайно начитанному джентльмену», и Нэнси уточняет: подобного рода «судорожное чтение», детство самоучек, ни в коей мере не может заменить регулярной школы. Радлетты (Митфорды) получили изрядные знания и «позолотили их собственной оригинальностью», но не умеют сосредотачиваться и не выносят скуку: когда дядя Мэтью попросил Фэнни рассказать о Георге III, все, что она смогла выдать из себя «Он был королем. И он сошел с ума», а Линда («слава богу, ты-то у нас необразованная») вываливает множество бессвязных, но гораздо более интересных фактов. Лишь Боб Радлетт, также как и брат Нэнси – Том, получал образование в Итоне [2]. Для девочек привилегированного класса в ту эпоху домашнее обучение не представляло особой редкости.

В основном детство Митфордов прошло в трех семейных усадьбах: Бэтсфорд-парк, Астхолл-мэнор и Свинбрук-хаус [3]. Нэнси воссоздала Астхолл, где прошло детство Митфордов, под именем Алконли. Она придала ему также некоторые внешние черты Свинбурка – «он был

угрюм и гол, словно казарма, возведенная на высоком холме», – но оживила атмосферу в нем. Хемптон, усадьба, где разворачиваются вступительные сцены «Любови в холодном климате», изображается схожей с Бэтсфордом – как пышный готический замок, построенный на месте непритязательного и милого здания в стиле английской неоклассики («Это красиво, я полагаю, – отзывались о нем соседи, – но мне как-то не по вкусу» [4]).

В большой кладовке для белья в Свинбруке проводили заседания «общества Цып» Джессика и Дебора (альтернативой служила старая печь коттеджа в Хай-Уикоме), где они и присоединявшаяся к ним Юнити говорили на своих тайных языках [3]. В романе «В поисках любви» юные Радлетты используют в качестве подобного убежища кладовую и проводят там собрание клуба «достов» (то есть достопочтенных) [2].

«Беда с моим папой была попросту в том, – скажет впоследствии Нэнси, – что ему нечем было заняться». Дэвид был шумным, бравурным, неуверенным в себе [3]. Срисованный с него дядя Мэтью передает этот парадокс, и ради комического эффекта эти качества усилены: дядюшка шелкает кнутом под окнами и охотится с гончими на детей. Нэнси рассказала об отце правду, однако – и это было неизбежно – не всю. Он производил впечатление человека, созданного для более простой эпохи. Точно так же изображала отца и Нэнси. «Такие люди... как дядя Мэтью, не были бы собой, если бы не царили всегда в собственных замках, – писала она в прощальном романе 1960 года «Не говорите Альфреду». – Этот тип исчезает вместе с крестьянами, верховыми лошадьми и парижскими авеню, сменяясь, как и они, чем-то менее красочным и более утилитарным» [5]. Дядюшка Мэтью оказался более удачной попыткой изобразить отца, чем первая проба – надутый и роко-чущий генерал Мергатройд в «Шотландском танце», но оба персонажа унаследовали его своевольный и непредсказуемый характер [6]. Он, как и Дэвид, заседал в палате пэров.

В ноябре 1922 года Нэнси исполнилось восемнадцать, что стало поводом для грандиозного бала, знаменующего ее вступление в общество [3]. Нэнси, как и старшая дочь в «В поисках любви», совершила официальный «выход» в семейной усадьбе. Эти дебюты представляли собой смесь официального и домашнего. Нэнси опубликовала свой первый роман «Шотландский танец» в 1931 году [7]. В него она «поместила» многих своих родственников и друзей.

В мае 1939 году Нэнси оправилась вслед за мужем Питером Роддом на юг Франции, чтобы помогать испанским беженцам. Линда Радлетт,



как и Нэнси, помогала беженцам из Испании: «Как странно ведут себя высшие классы Испании, – рассуждает писательница устами Линды в романе «В поисках любви». – Они пальцем не шевельнут, чтобы помочь своим соотечественникам, и предоставляют всю заботу о них чужакам вроде нас» [2].

В «Любви в холодном климате» Нэнси превращает лорда Реннелла, отца ее мужа, в помпезного и пустого лорда Монтдора и позаимствует черты свекрови для «волчицы» – леди Монтдор [4].

В 1939–1940 годах Нэнси работала посменно на медпункте в Паддингтоне [7]. Она использовала этот опыт в своем четвертом романе «Голубиный пирог» – комедии о шпионаже [8]. В марте 1941 друг Нэнси из военного ведомства предложил ей внедриться в «Офицерский клуб вольных лягушатников» (так она выразилась) (Офицеры из «Свободной Франции») и собирать информацию, что очень похоже на героиню книги Софи.

В сентябре 1942 Нэнси представили Палевски, полковника «Свободной Франции», главу кабинета при Шарле де Голле. Они познакомились примерно при тех же обстоятельствах, в каких Грейс, героиня «Благословения» (1951), встретила своего француза: Палевски побывал в Эфиопии одновременно с Питером Роддом и доставил известия о нем. В «Благословении» это Шарль-Эдуард де Валубер, принёсший известия о женихе Грейс [9].

Линда Радлетт в романе «В поисках любви» так же, как сама Нэнси, влюбляется в француза, но не одна из них так и не вступила с ним в законный брак [2].

Разумеется, не обошлось без фантазии: Митфорды были не совсем такими, как Радлетты, выдуманные Нэнси. Буйная эксцентричность лорда Ридсдейла передана правдиво, как и некоторые его привычки, но «дядюшка Мэтью» вышел более простым и уверенным в себе человеком и «тетя Сэди» оказалась добрее и благожелательнее, чем мать Нэнси. Хотя книга охватывает тот самый период времени, когда «девочки Митфорд» устремились каждая к своей политической крайности, идеологии Юнити и Дианы не вошли в роман, а бегство Джессики представлено в самом легкомысленном свете: Джесси в этой книге соединяется с актером из Голливуда, да и Линду в коммунисте, ее втором муже, покоряет главным образом неотразимая внешность. Дядя Мэтью, когда его дочь Джесси сбегает в Голливуд, весело беседует с репортерами о ее мечте выйти замуж за кинозвезду Гэри Куна. Нэнси, как обычно, попыталась рассеять кошмар, сделав его смешным, и частично использу-

ет биографию Джессики, наделив Линду харизматичным и страшным мужем-коммунистом.

Книги лучше всяких публичных выступлений смывали пятна с репутации семьи. Шаг за шагом свастика Юнити низводилась до аристократической причуды, Диана изображалась загадочно-невозмутимой и образцово-стильной блондинкой, а Джессика проповедовала товарищество. Война здесь присутствует, но на Рэдлетов обрушивается не столь губительно, как на Митфордов. Мятеж против родителей изображается коллективным актом юной глупости.

Нэнси создала миф (феномен) «Митфордов». В 1945 году она вписала свою семью в роман «В поисках любви», культивировала «митфордианство» (ее примеру последовала Джессика с автобиографией «Достопочтенные и мятежники»), пока не сложился образ аристократического очарования. Без Нэнси у каждой сестры оставалась бы ее собственная биография, но их значение как целого, культурного и общественного, обеспечила именно Нэнси. Она сумела преобразить факты в искусство. Но одним из ключевых образов все равно остается образ Англии.

### Список литературы

1. Hastings Selina. Nancy Mitford. London: Hamish Hamilton, 1985. 274 p.
2. Митфорд Н. В поисках любви. М.: Терра–Кн. клуб, 1998. 349, [2] с.
3. Томпсон, Л. Представьте 6 девочек: сестры Митфорд: писательница, птичница, фашистка, нацистка, коммунистка, герцогиня. М.: Phantom Press, 2018. 477, [1] с.
4. Mitford Nancy. Love in a cold climate. London, 1967. 256 p.
5. Mitford Nancy. Don't tell Alfred. Harmondsworth, 1965. 222 p.
6. Mitford Nancy. Highland Fling. Vintage, 2013. 210 p.
7. Thompson Laura. Life in a Cold Climate: Nancy Mitford, Portrait of a Contradictory Woman. London: Headline Book, 2003. 432 p.
8. Mitford Nancy. Pigeon Pie. Hamish Hamilton, 1952.
9. Mitford Nancy. The Blessing. Vintage, 2010. 258 p.

# Фольклор и литературное краеведение

## РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ДУХОВНОМ СТИХЕ «ГОЛУБИНАЯ КНИГА»

*А.И. Абдульманова, студентка 2 курса, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** в статье на примере анализа духовного стиха «Голубиная книга», рассматриваются религиозные представления, связанные с народным православием.

**Ключевые слова:** духовные стихи, фольклор, народное православие.

Наша статья посвящена одной из разновидностей фольклорного жанра – духовным стихам, которые определяются в этнолингвистическом словаре «Славянские древности» как «...народные поэтические тексты, объединенные религиозной православной тематикой и христианским характером этической оценки. <...> Относятся к песенным формам, однако некоторые стихи у старообрядцев читаются (т. н. “читные” стихи)» [1, с. 158].

Материалом для исследования послужили тексты, опубликованные в сборнике «Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв.» [2], а также в собрании П.А. Бессонова «Калики переходные...» [3]. Цель нашего исследования – выявить народные религиозно-бытовые представления в вариантах данного стиха. «Голубиная книга», как пишет О.А. Платонов, «...свое название получила от слова “глубина”, так как в ней содержалась “глубинка”, премудрость знаний о происхождении мира, объяснялись сложные явления природы. Название “Глубина” нередко давалось Псалтири. Будучи первоначально книгой дозволенной, эта “Глубина”, или “Голубиная книга”, в XIII в. переходит в разряд запрещенных, или т. н. апокрифических. Последнее объясняется тем, что в книге объединились как христианские, так и языческие

мотивы» [4, с. 281]. Как видим, «Голубиная книга» испытала книжное влияние, прежде всего, апокрифов, а также тех текстов, которые не были признаны официальной Церковью, но были распространены в народной среде.

Итак, обратимся к тексту «Голубиной книги». В первом варианте, который мы взяли для анализа, место действия не указано, а само появление книги связано с беспокойным состоянием природы:

Восходила туча сильна, грозная,  
Выпадала книга Голубиная... [2, с. 34]

Мотив «грозной, небесной тучи» важен для традиционной культуры, где она является определяющим значением в понимании космоса как мироустройства. В данном случае, видимо, этим подчеркивается ее неземное, божественное происхождение.

Далее описываются попытки открыть книгу и прочитывать текст, который, как оказывается, доступен не каждому, а чтение является сакральным действием, т. к. подойти и открыть ее может только царь Давид, далее именуемый как «Давыд Евсеевич».

...Никто ко книге не приступится,  
Никто ко Божьей не пришатнется.  
Приходил ко книге премудрый царь,  
Премудрый царь Давыд Евсеевич:  
До Божьей до книги он доступается,  
Перед ним книга разгибается,  
Все божественное писание ему объявляется... [2, с. 34]

Давыд Евсеевич ведет диалог с «Володимиром-князем Володимировичем». Задаются, например, вопросы о строении и обустройстве мира и небесных светил, что сближает «Голубиную книгу» с другими сакральными книгами и текстами, например Библией, в которой, как известно, также объясняется мироустройство. Итак, в первой группе вопросов «Володимир-князь Володимирович» спрашивает о мире:

...От чего у нас начался белый вольный свет?  
От чего у нас солнце красное?  
От чего у нас млад-светел месяц?  
От чего у нас звезды частые?.. [2, с. 35]

Во второй группе идут вопросы об устройстве человеческого организма:

...От чего у нас кости крепкие?  
От чего телеса наши?  
От чего кровь-руда наша?.. [2, с. 35]

Наконец, третья группа вопросов связана с социальной иерархией:

...От чего у нас в земле цари пошли?

От чего зачались князья-бояры?.. [2, с. 35]

На вопросы о небесных светилах Давыд Евсеевич отвечает в религиозном контексте, объясняя, что во всем присутствует Божественное начало:

...Солнце красное от лица Божьего,

Самого Христа, Царя Небесного;

Млад-светел месяц от груди его,

Звезды частые от риз Божиих... [2, с. 36]

Как видим, в данном объяснении приводится архаичное описание сотворения мира, который сделан из частей тела божества и его одежд (здесь можно вспомнить подобное социальное устройство в буддизме, где каждая каста была создана из определенной части тела Будды).

Далее в ответах о строении человека, подчеркивается, что он сделан из окружающей неживой природы:

...Кости крепкие от камня,

Телеса наши от сырой земли,

Кровь-руда наша от черна моря... [2, с. 36]

Подобное истолкование устройства человека сближает «Голубиную книгу» с текстом «Библии», в котором говорится, что человек сделан из праха (земли) (см.: Бытие, гл. 3).

Сравним этот вариант духовного стиха с вариантом № 84, представленным в сборнике П.А. Бессонова «Калики переходящие...» [3, с. 310–315]. Последний текст записан в погосте Жельна Торопецкого уезда (в настоящее время – Андреапольский район Тверской области. – А.А.). Хотя у Бессонова не сообщено, кто зафиксировал данный вариант, однако сразу заметим, что собиратель старался отразить характерные фонетические особенности исполнения текста:

С зачадья было свету белого,

На той на земле Сарочинская,

На той горе Фарафонская,

Не чудо там сочудилося,

А се проява проявилося... [3, с. 310]

В данном случае место появления Голубиной книги – это гора «Фаравонская», т. е., видимо, гора Фавор, на которой, как известно, произошло Преображение Господне. Таким образом, самое начало текста дает нам сакральную географическую привязку появления книги. Заметим также характерные особенности местного диалекта, отраженные в тек-

сте: зачадьа, т. е. с зарождения, сотворения (аналогичная терминология встречается в свадебных приговорах этой местности [5, с. 193–214]).

В данном варианте истолкователем книги является не «Давид Евсевич», а «Волотомер царь»:

...Мудер ты, Волотомер царь!  
Скажи мне, проповедывай  
По памяти, что по грамоте... [3, с. 311]

Далее, как и в первом варианте, идет ряд вопросов о том,

...Коя земля всем землям отец,  
Который царь всем царям отец,  
Который город всем городам отец,  
Коя церковь всем церквам отец,  
Кое море всем морям отец,  
Коя рыба всем рыбам отец?... [3, с. 311]

В ответах сообщается, что «...Свята Русь земля всем землям отец...» [3, с. 311]. Таким образом, именно Русь является центральной в данной сакральной географии, что, видимо, объясняется отражением средневекового видения мира с концепцией Москвы – третьего Рима, что подтверждается далее в тексте. Именно «Свята Русь» «всем землям отец», потому, что:

...А в сей много люду христианского,  
Оны веруют веру крещеную,  
Крещеную, богомольную,  
Самому Христу, Царю Небесному... [3, с. 311]

Далее дается объяснение о самой главной реке, о самом главном дереве (Иордан и кипарис):

...Почему она всем рекам отец?  
Сам Иисус Христос во ей крестился:  
Потому она всем рекам отец... [3, с. 313]  
...Почему же ёно всем древам отец?  
Самь Иисус Христос на распятьи был... [3, с. 313]

Таким образом, в духовном стихе «Голубиная книга» дается религиозное объяснение устройства мира. Анализ этих представлений показывает, что в их основе лежат архаические воззрения на окружающий мир, который создан из божества. В текстах представлена социальная иерархия (царь, князья-бояры), которая определяется мировым устройством в целом, где должны быть отец-церковь, отец-море, отец-дерево и пр. Эта иерархичность отражает идею, которая возникает на второй стадии развития фольклора при становлении государственности, идею подчинения.

### Список литературы

1. Духовные стихи // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2: М.: Международные отношения, 1999. С. 158–162.
2. Голубиная книга: Русские народные стихи XI–XIX вв. М.: Московский рабочий, 1991. 352 с.
3. Бессонов П.А. Калики переходные: сборник стихов и исследование П. Бессонова. Ч. 1. Вып. II. М.: Типография А. Семена, 1861. 824 + IV с.
4. Голубиная книга // Святая Русь: Энциклопедический словарь русской цивилизации. М.: Православное издательство «Энциклопедия русской деревни», 2000. С. 180–181.
5. Народная русская свадьба в Великолуцком и Торопецком районах Калининской области / Вступ. ст. и публ. А. А. Петрова // Труды ВИЭМ: Новоторжский сорник. Вып. 4. Тверь: СФК-офис, 2012. С. 193–214.

### ГРАФФИТИ НА ДЕТСКИХ ПЛОЩАДКАХ Г. ТВЕРИ

*А.И. Алцибеева, студентка I курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А. А. Петров – ст. преп. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** в статье рассматривается граффити как жанровое явление детского фольклора. Материалом для анализа послужили надписи и рисунки, сделанные на детских площадках микрорайона Южный г. Твери.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, граффити, детский фольклор, традиционная культура Тверского края.

Объектом нашего исследования является городское граффити. Однако, с нашей точки зрения, стоит разграничивать граффити молодежной (подростковой) субкультуры и граффити как часть детского фольклора, так как места сосредоточения граффитистов данных групп отличаются, у авторов разные цели нанесения надписей, что проявляется в специфике их тематики. Для изучения граффити мы выбрали несколько детских площадок микрорайона Южный г. Твери. В ходе исследования было сделано 43 фотоснимка на ул. Королёва, ул. Можайского и Октябрьском проспекте. Задачи исследования заключались в рассмотре-

нии особенностей языка, классификации современных детских граффити и определении роли детской площадки среди людей, наносящих надписи и рисунки.

Итак, граффити – «уличные настенные надписи» [1, с. 518]. Как и М.Л. Лурье, мы будем называть авторов таких надписей «граффитистами». Существуют различные классификации граффити, построенные по разным принципам (способу и месту нанесения, темам и пр.), однако ниже мы постараемся систематизировать исключительно собранный материал.

Для начала выявим особенности языка собранных граффити. В основном надписи характеризуются отсутствием пунктуации, лишь в некоторых случаях мы встречаем восклицательные предложения, подчеркивающие эмоциональность высказывания, например: «Денис крут!» С правильной расстановкой знаков препинания из всего выявленного материала выявлено только одно граффити, причем мы предполагаем, что оно было сделано представителем старшей возрастной группы, о чем свидетельствует тема физиологии человека, проявляющаяся с определенным этапом полового развития – «Влад, побрейся. © Лёшик». Знак «©» в данном случае может означать следующее: либо граффитист приписывает авторство исключительно себе, либо он цитирует другого индивида.

Создатели граффити выбирают строчные и заглавные буквы в соответствии с личным отношением к человеку, о котором пишут. Например, в граффити с позитивной оценкой индивида – «Персик моё Солнышко», «Ира Зайка моя» – используется прописная буква. В то же время наиболее частым случаем является написание печатными буквами, где разница между строчными и заглавными стирается. Также следует отметить, что на всех выявленных граффити с буквой «ё» прописываются точки над ней.

Примеры с орфографическими ошибками составляют малый процент материала. Например, «Ева Даша Диана самые лучышые лучшие друзья!» Вероятно, что авторами текста являются ученики начальной школы, т. к. ближе к пятому классу учащиеся уже осваивают правописание «ч», «ш» с гласными и мягким знаком. Возможно также, что это иноязычные дети, для которых является проблемным освоение мягкости/твердости согласных. Встретились варианты с путаницей букв, но неизвестно, целенаправленно это было сделано или нет – «марс корж. Малый повзросл.», «Дохлые смайли». Одной из причин может быть влияние олбанского языка, которому свойственно нарочно неправильное написание слов.



Обратившись к лексической составляющей, мы встретились с однообразием языковых единиц. Среди оскорблений используются такие термины, как «лох» («Анжела лох»), «дебил» («Макс лох и дебил он меня бесит»), шлюха («Елав. шлюха»), «дерьмо» («Тарасов дерьмо») и «свинья» («Миша свинья»). Позитивная оценка выражена словами «Зая», «Солнце», «красава» («Анжела красава»). Граффити на иностранном языке встречается один раз («Flum»). Не было встречено названий и текстов известных зарубежных музыкальных групп, телешоу, мультфильмов и фильмов, крылатых выражений на иностранном языке.

Нами было зафиксировано всего лишь одно упоминание песни – «Эмилия» Макса Коржа («Доченька моя нежная // Как же я люблю тебя // Твои тёмные глаза // Губки твои нежные»), популярной среди подростков – его имя и цитаты из текстов встречаются на площадках разных улиц (ул. Королёва, ул. Можайского). Также мы зафиксировали обманную реплику, несколько отличающуюся от привычной из-за отсутствия каламбура, – «Я люблю Данька и я пошутила ахаха». На одной из площадок выявлены черты игрового фольклора – надписи «вход» и «выход» в модели грузовика. Такой пример иллюстрирует характерное для детей подражание миру взрослых (копирование информационных табличек).

В ходе исследования мы отметили угасание ранее популярной традиции – оставление номеров телефона, в том числе зашифрованных звездочками или другими символами, намеренно ложных и пр. Эта тенденция была связана с массовым распространением средств сотовой связи в различных возрастных и социальных группах, а упадок – с внедрением интернета, в результате чего потребность в сообщении номера отпадает, т. к. коммуникация осуществляется в социальных сетях и пр. Хотя такие примеры еще встречаются, но не имеют массового характера: «79000154816 (рисунок) лесбиянка», «Елав. шлюха 89520686204». Нередко цель таких граффити – оскорбление человека.

Не было зафиксировано никаких локальных особенностей принадлежности именно к тому району и улицам, на которых расположены объекты исследования. Вероятно, что дети знают рифмовки, связанные с названием микрорайона Южный («Южный – никому не нужный». – А.И.), однако эти тексты для них не актуальны. Мы встретили граффити «Пролетарский район (рисунок)». Надпись была расположена в одном ряду с собственными именами и их положительными оценками («Катя Зайка моя», «Соня Солнце моё», «Ира Зайка моя»), поэтому можно предположить, что, во-первых, граффитист или зафиксировал прозвище одного из индивидов, или, во-вторых, граффитист приехал на площадку из Пролетарского района.

Отметим также традицию использования формул, в которых дублируется схема «объект + объект = ...». Например, «Аня + Гриша = (рисунок)», «Лада + Тёма = (рисунок)». Также было зафиксировано тождество – «Писатели = крыша», значение которого на данный момент трудно выявить. Возможно, это окказионализм: всё зависит от того, какой смысл вкладывается в понятие «писатели» – «создатели словесных произведений» или же «уличные художники».

Коммуникативная функция граффити проявляется в следующих примерах: «Ангела лох» и «Ангела красава». Эти две надписи выполнены разными граффитистами, на что указывают отличные друг от друга средства исполнения: черный маркер и канцелярский штрих-корректор. Мы предполагаем, что второй текст – это ответ на первый.

Также стоит отметить наличие большого количества рисунков на площадках (встречается на двадцати одном снимке), причем обычно это либо общепринятые символы, либо персонажи, придуманные граффитистами. Например, нарисованное сердце является символом любви. Оно может служить дополнением к основной информации (или же быть ей – «Лада + Тёма = (рисунок)») – «Соня Солнце моё (рисунок)» – и отражать чувства автора текста. Остальные рисунки не отличаются высокой техникой исполнения, что отражает возраст их создателей. Не используются известные герои мультфильмов, сказок, шоу, изображения которых раньше можно было чаще встретить в этих местах.

Теперь перейдем непосредственно к классификации собранного материала. М. Л. Лурье выделяет следующее наиболее распространенные разновидности граффити: манифестирующие самоопределение человека – музыкальные, спортивные и политические; оформляющие индивидуальное самовыражение; метатекстуальные; граффити-записки; граффити-автографы; граффити-рисунки: исправления официальных надписей [1, с. 518]. Но мы столкнулись с тем, что собранный материал нельзя систематизировать таким же образом, поэтому составили классификацию с использованием части разновидностей, выделенных Лурье, и самостоятельно выделенными особенностями:

1) Граффити с оценочным компонентом: а) позитивная оценка: «Денис крут!», «Ангела красава», «Ира Зайка моя (рисунок)»; б) негативная оценка: «Гопник Вася», «Тарасов дерьмо»; в) граффити-номера: «79000154816 (рисунок) лесбиянка»; г) граффити-признания: «Я люблю Данька и я пошутила ахаха», «Я люблю <нрзбр.>».

2) Граффити-автографы: «Сдесь был Тим (рисунок)».

3) Граффити-формулы: «Лада + Тёма = (рисунок)», «Аня + Гриша = (рисунок)», «Писатели = крыша».

4) Граффити-цитаты: «Доченька моя нежная // Как же я люблю тебя // Твои тёмные глаза // Губки твои нежные».

5) Граффити-рисунки.

6) Игровые граффити: «Вход», «Выход».

Наиболее распространенными являются группы граффити с оценочным компонентом и граффити-рисунков. В целом, исследование показало, что традиция нанесения надписей и рисунков на детских площадках исчезает. Возможно, это связано с усилением наблюдения за площадками и страхом детей быть пойманными во время нанесения граффити, из-за чего они выбирают другие места для своего творчества. Также повлиять на результаты могла ликвидация несанкционированных надписей в местах детского отдыха, проводившаяся администрацией весной в микрорайоне. В таком случае возникает вопрос: почему же надписи не были восстановлены подростками? Может быть, данные фольклорные тексты находятся в пассивном запасе памяти детей, и они не могут мгновенно воспроизвести утраченное, а жанровые варианты, бытующие в интернете, не воспринимаются как потенциальные надписи. Вероятно, отразилось и влияние гаджетов, которые могут заменять место деятельности: в социальных сетях есть альтернативные «стены», на которых можно создавать более актуальные графические объекты (например, мемы и пр.).

Как видим, тематическое разнообразие собранного материала не отличается богатством, нет попыток создавать что-то качественно новое в сфере графики, например, шрифт, постоянное варьирование которого было популярно в 2008 – 2012 гг. Не было зафиксировано и игр типа «крестики-нолики» и пр. Вероятно, что детская площадка перестает быть основным объектом для рисования и становится местом фиксации текста «по случаю». Оставив «сообщение», ребенок уже не так стремится узнать ответ граффитистов на него. Для дальнейших научных наблюдений необходимо продолжение обследования других микрорайонов города. Вполне вероятно, что в них может быть выражена локальная специфика. Мы же описали одну из частей г. Твери – микрорайон Южный, который не отличается ни неблагополучием, ни обилием туристов – факторами, которые могли существенно повлиять на исследуемый материал.

#### Список литературы

1. Граффити. Предислов. и публикац. М.Л. Лурье // Русский школьный фольклор: От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М.: Ладомир; АСТ-ЛТД, 1998. С. 518–529.

## ОБУВЬ НА ДЕРЕВЬЯХ В ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЕ СУБКУЛЬТУР

*Н.Д. Гревцов, студент 2 курса, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика». Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** в статье в рамках исследования субкультур рассматривается символика вещественного мира как коммуникативной системы. Приводятся результаты опроса по такому явлению, как забрасывание обуви на деревья.

**Ключевые слова:** фольклор, обычай, обряд, коммуникация, субкультура.

В рамках изучения субкультур, а также «каналов» и «средств коммуникации», где важное место занимает символика вещественного мира [1, с. 29], мы обратимся к такому явлению, как заброшенная или подвешенная обувь на деревьях. Начало нашему исследованию было связано со следующей публикацией, автором которой является Любовь Абракадабровна, от 5 апреля 2019 г. в сообществе «Позор Тверь» в социальной интернет-сети «ВКонтакте»: «Передайте, пожалуйста, Полумне Лавгуд, что я нашла её обувь в парке Победы! А если серьёзно, то я что какой-то прикол пропустила??? Зачем вешать обувь на деревья? Уже не в первый раз встречаю такое в Твери. И так мусора везде полно, ещё и деревья кедами увешали» (при цитации здесь и далее мы сохраняем орфографию и пунктуацию оригинальных текстов) [2].



Высказывание проиллюстрировано двумя фотографиями, одну из которых мы публикуем (см. рис. № 1). К интернет-посту есть ряд комментариев, среди которых есть оценочные суждения по поводу подобных явлений, однако встречаются отдельные замечания этнографического характера: «раньше так отмечали точки с наркотой», «это скейтерские приколы», «это когда в футбол играют, там проигравший должен закинуть кеды, они уже испорчены и протерты» [2]. Таким образом, благодаря комментариям интернет-пользователей мы узнаем, что

это не случайное явление, а определенное социальное действие, связанное с различными субкультурами (скейтерами, футбольными фанатами) или девиантными социальными группами (наркоманами).

Для рассмотрения этого явления мы совместно с научным руководителем провели интернет-опрос на ресурсе <https://anketolog.ru>, где была размещена анкета, которая состояла из 5 вопросов:

1. Ваш пол.

2. Место проживания.

3. Встречали Вы несколько пар обуви, заброшенной на дерево? Этот вопрос сопровождался иллюстрацией (см. рис.).

4. Что это обозначает?

5\*. Если знаете, что обозначает: откуда узнали значение? Это был дополнительный вопрос для тех, кто знал ответ на четвертый пункт.

В результате было опрошено 50 человек. По первому пункту анкеты было получено: ответов – 50 (100 %), затруднились ответить или пропусков: 0 (0 %). Здесь результаты распределены следующим образом: пол – мужской 6 (12,00 %), женский – 44 (88,00 %).

Второй вопрос дал следующую статистику: ответов – 48 (96 %), затруднились ответить – 0 (0 %), пропуск ответа – 2 (4 %). В итоге были представлены следующие населенные пункты: село без указания названия (1), город без указания названия (12); конкретные города – Тверь (31), по одному случаю случае – Ржев, Зеленоград, а также пгт Редкино (2).

Ответ на третий вопрос дал следующие результаты: 50 (100 %), затруднились ответить или пропусков – 0 (0 %). Варианты ответов распределились следующим образом: да – 32 (64,00 %), нет – 18 (36,00 %). Как видим, более половины респондентов сталкивались с этим явлением.

Четвертый вопрос дал 43 (86 %) варианта ответов, затруднились ответить – 0 (0%), пропусков – 7 (14 %). Результаты здесь оказались следующие: не знаю (21), «в детском лагере – чтобы вернуться/традиция у баскетболистов забрасывать порванные кеды»; «владелец оставляет о себе память, в детских лагерях – символ будущего возвращения» (2), «конец чего-то (военной службы, учебы и т. д.)»; «окончание чего-либо (школа, дембель, холостая жизнь и т. д.)» (2), «висящая на деревьях обувь означает, что неподалеку продают наркотики»; «обувь на проводах – так наркоторговцы обозначают свою территорию»; «место сходки наркоманов»; «точка сбыта наркотиков»; «место встречи наркоманов»; «обувь на проводах – так наркоторговцы обозначают свою территорию» (6), «место встречи скейтеров» (1), «шуфиты» (1), другие ответы (10). Как видим, самый частотный ответ показал на связь места, маркированного подобным способом, с распространением наркотиков.

Наконец, ответы на пятый пункт показали следующее: ответов – 20 (40 %), затруднились ответить – 0 (0 %), пропусков – 30 (60 %). Анализ ответов показывает, что респонденты знакомы с данным явлением из интернета и средств массовой информации (4), от родителей (1) или друзей/знакомых/соседей (7), есть случаи собственного наблюдения (1), другое (7).

Таким образом, в результате опроса удалось выяснить следующее: часть информантов указала, что забрасывание обуви на деревья – знак окончания студенческой жизни или военной службы. Также респонденты соотносили этот обычай с завершением пребывания в детском лагере. Частотны указания на то, что это маркер места встречи наркоманов, в отдельных случаях эту традицию соотносят с субкультурой спортсменов, в том числе скейтеров, а также с шуфити. Характерно, что Т.Б. Щепанская не отмечает это явление при описании обуви как группового символа или опознавательного знака молодежных культур [3, с. 63], поэтому представляется перспективным дальнейшее исследование в данной области.

### Список литературы

1. Щепанская Т.Б. Традиции городских субкультур // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 27–33.
2. «Позор Тверь». URL: [https://vk.com/pozor\\_tver69?w=wall-157825761\\_97967](https://vk.com/pozor_tver69?w=wall-157825761_97967).
3. Щепанская Т.Б. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 34–85.

## НЕСКАЗОЧНАЯ ПРОЗА САНДОВСКОГО РАЙОНА ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ

*А.М. Гуляева, студентка 1 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** во время индивидуальной «полевой» работы нами была обследована д. Борисово Сандовского района Тверской области. В результате были зафиксированы такие жанры сказочной прозы, как мемуары, предания, былички и бывальщины.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, сказочная проза, нарратив, мемуар, предание, быличка, бывальщина, традиционная культура Тверского края.

В ходе индивидуальной «полевой» работы в декабре 2018 г. нами была опрошена Галина Петровна Ершова, 1949 г. р., жительница д. Борысково Лукинского сельского поселения Сандовского района Тверской области, в результате чего были сделаны записи несказочной прозы данной местности. Например, Галина Петровна сообщила предания, связанные с сопками, которые располагаются на территории сельского поселения у д. Городище: «Так, деревня Городище Сандовского района. В ее окрестностях имеется 48 сопки, так называемых, но по преданию, это захоронения людей. А в доказательство – однажды школьники местной школы начали раскопку одной <...> сопки и нашли там кувшин с пеплом и бусы голубые. Но когда стали доставать, этот кувшинчик разбился. И сейчас они как бы находятся под охраной государства, на каждой сопке там стоит “Охраняется государством” столбик. А вот есть еще увалы, так называемые, за деревней. И по преданию, тоже эти увалы... Там такой чистый песок, его наносили шапками – воины. Это как бы укрепления такие, ну, вот, укрепления, как типа крепости. Ну, они сейчас уже, конечно, меньше стали, вот». В книге В. Н. Веселова «Очерки по истории Сандовского района...» сообщается, что «“увал” – так местное население называет насыпной вал крепости» [1, с. 16], таким образом, перед нами диалектизм, обозначающий один их искусственных объектов данной местности. Как видим, в рассказе Галины Петровны приводятся два сюжета преданий: первый связан с сопками и возможным захоронением в них людей, второй – с насыпным валом крепости, который воины наносили «шапками».

В с. Лукино, центре сельского поселения, сохранилась Троицкая церковь 1870 г. постройки [1, с. 89], о которой Галина Петровна рассказала меморат: «Потом, местную церковь строил один богатый человек (до революции). И благодарные прихожане, когда он умер, построили часовню, и его туда погребли или погребли. И когда, вот, после свершения революции, когда был разгром церквей, иконы с местной церкви с этой (некоторые иконы были в человеческий рост) – их кололи на дрова и топили костры. Колокол был. Его тоже вот туда свалили с колокольни. А этого мужчину, он был красивым (лежал как живой, был забальзамирован), двухметрового роста... На местном кладбище выкопали канавку, и он, значит, не поместился в эту канавку. Ему отрубили ноги и бросили как собаку, и закидали так земелькой немножко». Как видим, здесь в нарративе повествуется о разрушении храма, уничтожении церковной утвари, а также осквернении захоронений.

Поделится информант и преданием, связанным с окрестностями д. Борысково: «Потом, есть камень. В виде как бы снеговика: низ,

живот, а головы нету. И этот камень, когда, вот, ученики шли из школы, – мы всегда садились. В любое время: ну, в смысле, летом, осенью, весной – мы приходили и садились на него – грелись. Он всегда был теплый, даже если и не солнечный день. И по преданию, там, значит... как бы, что есть клад под этим камнем, что там плита, и под... этой плитой есть клад. Местные механизаторы на трех дизельных тракторах выкопали там большущую яму, там бревна притащили. Кой-как сдвинули этот камень. Там действительно была плита, но под эту плиту они никак не попали, потому что камень они дальше не могли сдвинуть, только испортили вид». В данном тексте видим, что представление о кладе связано с необычным видом камня.

Также было зафиксированы топонимические предания о вариантах происхождения названия деревень Судилово и Збудово того же поселения: «Ну, что еще сказать... а деревня, значит, по преданию, Судилово, там вот судили пленных. В то время река была где-то тут... судоходная. А Збудово деревня, З-будово <...> там сбывали этих рабов. Тут судили в Судилове, почему и деревня так называется, судили, а там сбывали. Но куда сбывали – не знаю». Если в первом случае название населенного пункта, по преданию, образовано от глагола «судить», то во втором случае от «сбывать» с фонетической меной согласных (с ~ з). Заметим, что по нашим наблюдениям, д. Збудово на настоящий момент является не жилой.

Также в ходе разговора информант сообщил демонологические рассказы: были зафиксированы три бывальщины, объединенных по сюжету одним местом действий – мост у мельницы в д. Никольское: «Люди рассказывают (в том месте, где я жила), на мосту около мельницы убило грозой цыганку с ребенком, и с тех пор, значит, очень многим людям стали видеться привидения знакомых людей. Допустим, идешь ты поза этой мельнице – и вдруг впереди тебя, в сумерках, идет, допустим, знакомая женщина. Или одному парню привиделась девушка, его девушка, и свернула... Ну, там, дорожка была налево. И вот он приходит домой к ней на свидание, а она дома». Затем Галина Петровна сообщила: «Потом, значит, на этой мельнице, у этой мельницы была... был сарай большой или пристройка, лучше сказать. И в одно время пропала девушка в возрасте двадцати двух лет, это точно. И искали ее всей, всей округой, и в конце концов нашли эту девушку в этой пристройке под половницами». Также информант рассказал: «Потом, одному мужчине привиделся другой мужчина. И вот он тоже идет, а он ему навстречу. Он говорит: “Я тебя только что видел”, – ну и всё поэтому». Таким образом, после несчастного случая в данном локусе начинают видеться



двойники людей. Возможно, это связано с представлениями о людях, умершими не своей смертью (заложными покойниками), в том числе от удара молнией [2].

В тексте следующей бывальщины представлено диалектное слово «князёк: «Потом, во времена... ну как бы, когда Ленин дал землю крестьянам, жили люди на участках. Жили крупными семьями. И вот была одна такая семья, и им виделась женщина (три брата было), виделась женщина. Приходила, садилась под окном, и ее голова была до князёка. Ну князёк-то известное слово? Ну вот, или как, как сказать правильно, ну князёк-то ты знаешь, что такое?..» В говорах Тверского края князёк – это «место соединения скатов крыши» [3, с. 100].

Следующий блок демонологических рассказов содержит нарративы, включающие в себя образ черта, или как его называет информант, «худенького»: «В тридцатые-сороковые годы в нашей местности пиво варили на улице, на улице. Так называемо стырóm. Ну, это очень долгая процедура, факт тот, что после всего этого получалась такая жидкость коричневая, сладкая. Называлась “сусло”. И вот несколько человек собирались, чтоб сварить пиво не для одного человека – и вдруг приходили, так называемые, их называли “худенькие”. И вот они их... просят сусла... Это – сначала не пиво было, а сусло, сладкое такое. И потом они, значит, бежали по верхушкам деревьев и кричали: “Ха-ха-ха, брат суслom напоил!”». В рассказе информант использует диалектизм, вышедший из употребления в связи с прекращением использования такого типа варки напитка – «стырóm». В диалектах Тверского края стýр/стырéc – это «затычка в бочке» [5, с. 59].

В публикации Н. В. Кузнецовой и М. Л. Лурье есть тексты о том, что в быличках о колдунах у них «на службе» могут состоять черти, которые требуют постоянной работы [4, с. 50–51]. Этот сюжет отражен и в рассказе информанта: «А одна женщина, еще, одна женщина у нас в деревне всё время носила воду, а это было далеко, в деревне был один колодец, и ей надо было, ну, так вот, в небольшую горушечку, и она на коромысле все время носила воду. И потом уже узнали, что у ней тоже были худенькие, что один раз она выпустила овец всех голых: шерсть была не выстрижена, а вытаскана. Они всё время просили работы (это как бы не она несет воду, а они), просили работу, а она взяла и высыпала в навоз табак. Этот табак попал на овец, и они собрали весь этот табак вместе с вытасканной шерстью из овец. Это было фактически. Всё!» Также Галина Петровна сообщила о том, что происходит, когда умирает человек, который занимался колдовством и был связан с демо-

ническими существами: «Тот, значит, тот человек, который имеет дело с нечистой силой, он в свое время должен передать кому-то эту нечистую силу, и если он ее не передал, то он умирает очень мученической смертью, с вытасненным языком... У бабки у нас одной, у Кати <...> я про их случай не знаю, говорят, что вытащили язык, но про действия их я не знаю, только знаю, что и хоронили так: язык был на боку». Отметим, что информант, как и большинство рассказчиков демонологических рассказов, не является очевидцем ситуации, а лишь передает слова других таких же рассказчиков и уверяет в них.

В ходе исследования были записаны два исторических предания, связанные с объяснением происхождения сопок и «увалов», меморат о строительстве церкви, а также дальнейшая судьба ее основателя; легенда о кладе и попытке его заполучить. Зафиксировано два топонимических предания о происхождении названий деревень Судилово и Збудово. Также выявлены типичные черты бывальщин Лукинского сельского поселения Сандовского района: частотным является мотив видения призраков умерших людей в определенном локусе. Ряд текстов строится на изображении и действиях демонического существа – черта, или как его называют в данной местности, «худенького».

### Список литературы

1. Веселов В. Н. Очерки по истории Сандовского района Тверской области: От древних времен до XX века. Тверь: Альба Плюс, 2004. 112 с.
2. Покойник «заложный» // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 2009. С. 118–124.
3. Тематический словарь говоров Тверской области. Вып. 1. Тверь: ТвГУ, 2002. 240 с.
4. Кузнецова Н.В., Лурье М.Л. Черти на службе у колдуна // Живая старина. 2000. № 2. С. 50–51.

## И. С. ТУРГЕНЕВ И ТВЕРСКОЙ КРАЙ

*Е.С. Дюкова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

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

**Аннотация:** статья посвящена пребыванию И.С. Тургенева в Тверской губернии, которое связано с семьёй Бакуниных и их родовым имением Прямухино.

**Ключевые слова:** И.С. Тургенев, Прямухино, Тверской край, М.А. Бакунин, Т.А. Бакунина, лирические стихи, прямухинский роман.

Пребывание Ивана Сергеевича Тургенева в Тверской губернии связано с семьёй Бакуниных. В 1840 г., во время путешествия по Европе, Тургенев познакомился с Михаилом Бакуниным, который много рассказывал Тургеневу о Прямухине, новоторжском поместье Бакуниных, о своих сёстрах. Осенью 1840 г. Тургенев писал Михаилу Бакунину: «Весной я должен ехать в Россию – непременно... Ты дай мне письма к своим: как я желаю хоть видеть их. Скажи им обо мне как о человеке, который тебя любит; больше ничего» [1, с. 80]. Тургенев побывал в Прямухине в 1841 г., познакомился с родителями, братьями и сёстрами Михаила Бакунина. Начинающий писатель увлёкся одной из сестёр Бакуниных, Татьяной Александровной.

«Я стою перед Вами и крепко, крепко жму Вашу руку... Я никогда ни одной женщины не любил боле Вас... Для Вас одних я хотел бы быть поэтом, для Вас, с которой душа моя каким-то невыразимо чудным образом связана...» [1, с. 80], – так писал Татьяне в марте 1842 г. молодой поэт И.С. Тургенев.

Он впервые узнал о семействе Бакуниных примерно за полтора года до этого письма. В Германии в Берлинском университете Михаил Бакунин и Иван Тургенев сделали неразлучными друзьями [1, с. 79]. «Как для меня значителен 40-й год! Как много пережил в 9 месяцев! – писал тогда Тургенев... – Я приехал в Берлин, предался науке – первые звёзды зажглись на моём небе – и, наконец, я узнал тебя, Бакунин» [1, с. 80]. Закончив слушание университетских лекций, он уезжает на Родину. По дороге домой Тургенев намеревался посетить Прямухино. Об этом мы узнаем из письма своим родным Михаила Бакунина: «Тургенев оставляет нас и возвращается в Россию... примите его как друга и брата, потому что в продолжение всего этого времени он был для нас и тем и другим...» [1, с. 80].

Однако по различным причинам приезд Тургенева задержался до осени. 10 октября почтовая тройка из Торжка подвезла к белому дому в окружении цветов и зелени «высокого роста молодого человека, темно-русого, в модной тогда «листовской» причёске и в чёрном, доверху застёгнутом сюртуке» [3].

Из молодого поколения Бакуниных во время визита Тургенева в Прямухине оказались лишь Татьяна и Александра.

Пробыв в Прямухине около недели, с 10 по 16 октября, Тургенев попал под обаяние Татьяны Бакуниной. В конце декабря вместе с Алексеем и Александром Бакунинными он приезжает в их городской дом в Торжке и проводит несколько дней. Ещё осенью, завязавшийся роман между Тургеневым и Татьяной получает здесь дальнейшее продолжение.

12 января 1842 г. Тургенев пишет в Торжок Татьяне, её сёстрам и братьям: «Сейчас вернулся с медвежьей охоты, милые друзья, и спешу известить вас, что я не только жив и здоров, но даже убил одного медведя... Я вас скоро ожидаю в Москву и до вашего приезда не велю сдирать шкуру с медведя... Милые, милые мои сёстры, прощайте, помните обо мне... И вы, братья, прощайте, до свидания» [5].

18 января 1842 г. Татьяна вместе с братьями-студентами выехала в Москву. С конца января и до конца марта она почти ежедневно видится с Тургеневым, переписывается с ним и, очевидно, именно в это время «прямухинский роман» достигает своей кульминации. Видя, что Тургенев неравнодушен к ней и в то же время не отваживается на решительное объяснение, Татьяна, по примеру пушкинской героини, первой письменно признаётся в своей любви. Он ответил ей почти таким же признанием, но называя её сестрой и предлагая ей высокую, но несколько неопределённую роль своей музы. Между письмом Татьяны и ответом Тургенева произошли какие-то события, о которых мы ничего не знаем, но которые, однако, осложнили и едва не прекратили их отношения [2, с. 150]. Перед отъездом в Петербург для сдачи магистерских экзаменов он пишет Татьяне большое взволнованное письмо: «Мне невозможно оставить Москву, Татьяна Александровна, не сказавши Вам задушевного слова. Мы так разошлись и так чужды стали друг другу... дайте мне Вашу руку и, если можете, позабудьте всё тяжёлое, всё половинчатое прошедшего...» [1, с. 78].

Летом Тургеневу и Татьяне Бакуниной суждено было вновь оказаться поблизости друг от друга. По приглашению своих подруг, сестёр Беер, она поехала в их имение Шашкино, находившееся в Орловской губернии, по соседству со Спасским. В письме в Москву к братьям Бакунинным писатель писал: «Скажите Т.А., что я наперёд воображаю, как я буду ездить в Шашкино верхом» [4]. В Шашкино их свидания продолжались. Эхом этого звучат многие его стихи и её письма. Однако судьба вскоре развела их: Тургенев уехал за границу, а Татьяна – к себе в Прямухину.

Значительный след всё происшедшее оставило в жизни и творчестве Тургенева. С именем Т. А. Бакуниной связаны ранние его лирические стихи «Осенний вечер», «Дай мне руку – и пойдём мы в поле», «Долгие белые тучи плывут», «Заметила ли ты?», «Нева», «Когда с тобой расстался я», «Вариации». Поздние отношения с ней откликнулись

в повестях «Андрей Колосов», «Переписка», в очерке «Татьяна Борисовна и её племянник», в поэме «Андрей».

Впоследствии Тургенев продолжал поддерживать отношения со многими членами семьи Бакуниных. С Михаилом он встречался в Париже во время революции 1848 года и в 1862 году в Лондоне, после побега его из Сибири. С Павлом довольно активно переписывался. Более всего дружен оставался с Алексеем. В 1862 году, во время ареста Николая и Алексея Бакуниных, он посетил их в Петропавловской крепости.

Михаил Бакунин, друг юности Тургенева, стал прототипом главного героя в его первом романе – «Рудин» [2, с. 149]. Некоторые черты Алексея Бакунина нашли отражение в «Похождениях подпоручика Бубнова». Ему же посвящено стихотворение «Зимняя прогулка». Поэтическая атмосфера Прямухина, яркие, необыкновенные характеры его обитателей в той или иной мере навечно запечатлелись в тургеневской прозе.

#### Список литературы

1. Богословский Н.В. Тургенев. М.: Молодая гвардия, 1961. С. 76–80.
2. Носик Б.М. Прямухино Бакуниных. Отцы и дети // Советский фонд культуры наше наследие. М., 1990. – № III (15). С. 149–152.
3. Тургенев И.С. – Бакуниной Т. А., 20-е числа марта ст. ст. 1842 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma/1831-1849/letter-43.htm> (Дата обращения: 18.10.2018).
4. Тургенев И.С. – Бакунину А.А., 30 апреля (12 мая) 1842 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma/1831-1849/letter-46.htm> (Дата обращения: 28.11.2018).
5. Тургенев И.С. – Бакуниным, 12 (24) января 1842 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma/1831-1849/letter-40.htm> (Дата обращения: 21.11.2018).

### ЭПИТАФИИ КЛАДБИЩ Г. ТВЕРИ: МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Е. А. Климова, студентка 1 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в данной статье рассматриваются эпитафии, зафиксированные на одном из кладбищ г. Твери, раскрывается их традиционность и формульность.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, эпитафия, традиционная культура Тверского края.

Наша статья посвящена эпитафиям, которые «Литературной энциклопедией терминов и понятий» определяются, как «...надгробные надписи, преимущественно стихотворные» [1, стлб. 1235]. «Индивидуальные надгробия с детализированными надписями», как сообщает Н.А. Горностаева на основе анализа англоязычного материала, вошли в похоронно-погребальный комплекс с распространением христианства, причем это были в основном тексты на латинском языке [2, с. 136]. Функции же эпитафических текстов проявляются в «...наречении именем, в извлечении человека из небытия путем именованья, в продлении его жизни благодаря данному сакральному акту...» [3, с. 58]. По замечанию Э.Б. Арутюнян, также существовали также могильные памятники, обращенные текстом эпитафий к земле, которые становились своеобразной «границей между сакральным и профанным мирами» [4, с. 143].

Включенность в похоронно-погребальный комплекс, являющийся частью традиционной культуры, позволяет нам рассматривать эпитафии как фольклорный жанр. Именно как «письменный фольклор» рассматривала эпитафии Н. В. Брагинская, подчеркивая, например, их анонимность, вписанность в ритуал или обряд и установку на устный характер прочтения, диктующая особый характер речевой организации текста и пр. [5]. В эмоциональную составляющую эпитафий включены переживания, которые могут отличаться «...специфической сложностью, обусловленной диалектическим единством общечеловеческого и индивидуального, что позволяет увидеть за скупыми строчками краткого высказывания более или менее ясные очертания образа скорбящего» [6, с. 62]. О том, что эпитафии имеют фольклорный характер, говорит в том числе высокий уровень их содержательной и формальной традиционности, проявляющийся в частом повторении одних и тех же словесных клише и речевых штампов. Устойчивый характер традиционных элементов позволяет исследователям определять эпитафию как формульный жанр [7, с. 134].

Перед тем, как приступить к описанию эпитафий, необходимо сказать об их видовом разнообразии, связанном с полиадресованностью посланий. В отдельных случаях можно увидеть, что они обращены к прохожим от лица умершего. Так, в текстах можно встретить «мольбу “пощадить надгробный памятник”», «пожелание здоровья живым и просьбу не забывать навещать могилу», «просьбу молиться о загробном блаженстве и покое усопшего», а также «угрозы и проклятия осквернителям могил» [4, с. 148].

Изучение эпитафий включает в себя различные методы, например, этнографический, который включает описания особенностей содержания и ухода за надгробиями и близлежащей территорией, лексикографический – непосредственно анализ текста эпитафий, систем термина родства и свойства и т. п. В данной работе мы рассмотрим эпитафии, фотографии которых были сделаны на Первомайском кладбище г. Твери в 2014 г. Материал зафиксирован студентами филологического факультета Э.А. Жуковым, Е.А. Мисингевич; А.Н. Ильясовой, И.А. Хмурчиковой; Д.А. Кашициной, Д.К. Сергеевой в рамках выполнения практического задания по дисциплине «Русская этнография» (руководитель А.А. Петров) и хранятся в архиве кафедры истории и теории литературы филологического факультета ТвГУ [8]. Заранее следует отметить, что на всех фотографиях видим эпитафии, в которых усопший является адресатом послания, что значительно упрощает процедуру анализа.

На фотографии номер 1 и номер 2 наблюдаем следующий текст: «Годы полные любви и / счастья никогда не / забудутся / Глубокая скорбь / навсегда останется в / наших сердцах». Ни адресат, ни адресант в эпитафии не указаны. Конструкция «навсегда останется в наших сердцах» позволяет передать эмоциональное переживание от утраты. Заметим, что сам памятник частично разрушен, а территория вокруг него не убрана, что свидетельствует о том, что это заброшенное захоронение.

На фотографии номер 3 зафиксированы следующие слова:

Не сгладит время  
Твой глубокий след.  
Всё в мире есть –  
Забвенья только нет.

Под стихотворными строками находится следующая надпись: «Горячо любимому мужу и отцу». Как видим, что адресантами эпитафии являются жена и ребенок/дети усопшего. Здесь, как и в предыдущем примере, видим утверждение о сохранении памяти об адресате эпитафии. На фотографиях номер 4 и номер 5 запечатлен памятник Василию Ивановичу (фамилия не видна) 1907 – 1958 гг. Под именем и датами жизни и смерти находится надпись: «Светлая память незабвенному другу от жены». Здесь в тексте также подчеркивается сохранение памяти об умершем.

На фотографии номер 6 зафиксированы два памятника: Ивану Арсентьевичу <!> (фамилия не читается) и Танечке Кутиловой. Под надгробным фото и именем мужчины указано, что тот умер в [19]38 г. в возрасте 62 лет. А под именем девочки – даты: 1948–1949 гг. Эпитафия

ребенку следующая: «Любимой дочурке от папы и мамы». Используя лексикографический метод исследования, обращаем внимание на уменьшительно-ласкательный суффикс и эмоционально окрашенное слово «любимой». На памятнике у мужчины эпитафия следующая: «Дорогому, любимому мужу, отцу и дедушке».

На фотографии номер 7 видим обновленное и ухоженное захоронение: на могильном кресте с двух сторон написаны слова «Вечная память», которые посвящены Александре Михайловне Ильичевой 1914 – 1962 гг. Здесь в выборе эпитафии, безусловно, отражены, во-первых, важность сохранения памяти об умершем, во-вторых, влияние христианской (православной) традиции.

На фотографии номер 8 – памятник, на котором указаны имена и даты жизни супругов: Алексей Николаевич Гурняк 1895–1951 гг. и Анна Никоноровна Гурняк 1898–1953 гг. Ниже личных сведений об умерших на памятнике находится текст:

Дорогие родители  
в мыслях и в сердце  
Вы всегда со мной  
Тома.

Как видим, что это эпитафия дочери своим родителям, причем в данном случае сообщается личное имя адресанта.

На фотографии номер 9 наблюдаем традиционное сообщение о статусе умершего: «Дорогой жене и маме от любящих мужа, детей и внучат». Исходя из данного текста, можно судить о том, что это была пожилая женщина.

На фотографии номер 10 изображен памятник трем служащим: капитану В.Ф. Ефименко, лейтенанту Л.И. Рябову и рядовому В.А. Дианову. Далее идут слова: «Погибшие при исполнении служебных обязанностей. Август 1955 г.». Таким образом, в эпитафиях возможен вариант указания обстоятельств смерти человека.

На фотографии номер 11 представлен памятник, где также, как и в предыдущем случае, указан социальный статус умершего, полковник – Платон Игнатьевич Потапчук, 1899–1962 гг. Эпитафия повторяется уже знакомый нам по эмоциональному послылу текст: «Дорогому, любимому / мужу и другу / от любящей жень».

На фотографии номер 12 – памятник Александре Васильевне Сергеевой 1902–19<2>2 гг. и надпись: «Ты всегда со мною, мамочка». Память о родственнице для адресанта послания остается незабвенной, и именно это она хочет передать в послании матери.



Таким образом, в анализируемых эпитафиях отражается важность сохранения памяти об умершем. Нередко сообщаются адресанты текстов, отражающие термины родства (жена, дети, внуки), возможны указания на социальный статус умершего (полковник, капитан, рядовой), обстоятельства смерти.

### Список литературы

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А.Н. Николюкин, М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стлб.
2. Горностаева Н.А. Эпитафия как отражение отношения общества к смерти (на материале англоязычных эпитафий) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2. С. 136–138.
3. Арутюнян Э.Б. О «загадочном» тексте в эпитафиях // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 1 (126). С. 57–64.
4. Арутюнян Э.Б. О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 85. С. 142–49.
5. Брагинская Н.В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 119–39.
6. Ложкова А.В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики // Уральский филологический вестник. 2018. № 4. С. 56–64.
7. Веселова Варвара. Эпитафия – формульный жанр // Вопросы литературы. 2006. Март–апрель. № 2. С. 133–145.
8. Фотоматериалы Э.А. Жукова, Е.А. Мисингевич; Д.А. Кашициной, Д.К. Сергеевой; А.Н. Ильясовой, И.А. Хмурчиковой (г. Тверь, 2014). Здесь и далее – архив кафедры истории и теории литературы филологического факультета ТвГУ. Номера фотографий в тексте статьи соответствуют следующей номенклатуре архива: 1 – P1070067.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 2 – P1070068.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 3 – P1070069.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 4 – IMG\_2024.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 5 – IMG\_2025.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 6 – IMG\_2035.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 7 – IMG\_1988.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 8 – IMG\_2026.JPG – А.Н. Ильясова, И.А. Хмурчикова, 9 – DSCN6267.JPG – Д.А. Кашицина, Д.К. Сергеева, 10 – DSCN6240.JPG – Д.А. Кашицина, Д.К. Сергеева, 11 – DSCF5959.JPG – Э.А. Жуков, Е.А. Мисингевич, 12 – DSCF5983.JPG – Э.А. Жуков, Е.А. Мисингевич.

**ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ  
СВАДЕБНОГО ФОЛЬКЛОРА БЕЖЕЦКОГО РАЙОНА  
КАЛИНИНСКОЙ (ТВЕРСКОЙ) ОБЛАСТИ:  
ПО МАТЕРИАЛАМ ГАТО**

*А.А. Копьева, студентка 4 курса, направление  
«Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп.  
кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в данной статье рассматриваются жанрообразующие признаки свадебного фольклора. На основе различных классификаций выводится типология жанров свадебных текстов, которая используется при анализе материалов, записанных в Бежецком районе Тверской (Калининской) области.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, свадебный обряд, жанр, традиционная культура Тверского края.

Для определения жанровой специфики свадебной поэзии изучаемого материала необходима классификация, на основании которой возможно было бы провести анализ представленных в Государственном архиве Тверской области (ГАТО) текстов, которые записаны на территории Бежецкого района Калининской (Тверской) области. Однако до настоящего времени фольклористы не разработали единую концепцию типологии свадебного фольклора, поэтому проблема жанровой классификации свадебной лирики остается актуальной. Учитывая существующие научные работы, например, труды Н. М. Элиаш [1] и Ю. Г. Круглова [2], мы предприняли попытку объединения данных концепций и создания более детальной типологии жанров свадебных текстов, которая легла в основу нашей исследовательской работы.

В.Я. Пропп дал следующее определение жанру: «...совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального тона» [3, с. 46]. Хотя толкование исследователя учитывает многие жанрообразующие признаки, мы бы хотели расширить данное определение и соотнести его со свадебным фольклором. Итак, жанры свадебного фольклора – это совокупности текстов, составляющих единую группу произведений, которая формируется на основе их тематической близости; совпадения эмоциональной окраски, функции и места текстов в обряде; общности образной системы, стилистики, способа и характера исполнения произведений. Среди основных признаков мы выделяем тематику текстов и их функцию, а также место в обряде.

Свадебный фольклор разделяется на три крупные жанровые категории – обрядовые тексты, лирические произведения и причитания. Обрядовые тексты имеют следующие черты: 1) утилитарно-магическая функция; 2) песни данной жанровой категории не отличаются яркой эмоциональной окраской; 3) тематика текстов зависит от происходящего ритуала, потому что обрядовое произведение описывает, комментирует и повторяет церемониальные действия; 4) произведения исполняются несколькими исполнителями, в то время как роль отдельного певца низка; 5) образная и стилистическая системы обусловлены происходящими ритуальными действиями, поэтому данные системы, как правило, лишены яркости хотя и могут метафорически и иносказательно повторять обряд.

Обрядовые тексты, в свою очередь, представлены двумя различными группами – свадебные обрядовые песни и несвадебные обрядовые произведения (фольклор иных жанров). И если к свадебным обрядовым можно отнести величальные, корильные и ритуальные песни, то под несвадебными обрядовыми произведениями мы понимаем тексты иных жанров фольклора, которые могут исполняться в рамках свадебного обряда и отдельных его церемоний, – заклинательные тексты, заговоры, в некоторых случаях – загадки. Обрядовыми указанные жанры становятся по причине их включения в структуру свадебного обряда и приобретения в связи с этим утилитарно-магической функции. В типологии жанров свадебной лирики необходимо учитывать несвадебные обрядовые тексты, потому что имеется вероятность обнаружения их в песенном репертуаре свадебного обряда, однако многие фольклористы (В.Я. Пропп, Н.М. Элиаш, Ю.Г. Круглов) не включают их в свои концепции, что представляется нам ошибочным.

Примером ритуальной свадебной обрядовой песни может служить текст, исполняемый подругами невесты во время приезда жениха вместе с дружкой со свадебным поездом: «Приезжали ясны-соколы, / Приезжали да бояре»:

Приезжали ясны-соколы,  
Приезжали да бояре,  
Как Василий со поездом,  
А Михайлович – со провожатыми.  
Он и просит, он и молит  
У Ивана дочь его:  
«Ты, Иван Николаевич,  
Отдай дочку свою!»

Ты отдай ее волею,  
Не отдашь мне ее волею –  
Увезу ее неволею!  
И уедем через девять городов,  
А в десятом остановимся;  
Остановимся-обвенчаемся,  
Златыми кольцами обручаемся!» [4, л. 9]

Так как эту песню отличают утилитарная функция, заключающаяся в закреплении за ритуальными действиями, которые можно обозначить как приезд жениха с поездом, вступление его в диалог с отцом невесты и начинающийся выкуп; эмоционально-лирический компонент не выражен, а характер исполнения – коллективный речевой акт, то данный образец свадебного фольклора можно отнести к жанру свадебных обрядовых песен. В ней изображена конкретная ситуация, воссозданная с помощью введения в текст образов дружки и жениха, сравнимого с боярами и ясными соколами; отца, Ивана Николаевича, которому жених угрожает возможным похищением его дочери, если тот не отдаст ее. Описываемое в произведении событие лишено ярких поэтических особенностей, что можно объяснить утилитарным назначением самой песни, не предназначенной для выражения глубоких переживаний.

Величальные и корильные песни мы будем истолковывать в логике характеристики Н.М. Элиаш, которая подробно и исчерпывающе описала данные жанры: величальные песни – это веселые и радостные произведения, тематически связанные с любовными и эротическими мотивами, исполняющиеся молодым и их родителям, привносящие в обряд элемент игры. Корильные песни – шуточные произведения, представляющие собой карикатуры и насмешки, исполняющиеся во время свадебного пира, преследующие цель развеселить и развлечь гостей и молодоженов, выпросив у последних дары.

Следующая крупная жанровая категория – лирические произведения. Они характеризуются следующим образом: 1) функция – метафорически представить внутренний мир участника обряда либо описать его отношение к свадьбе, молодоженам; 2) собственно лирический, эмоционально-чувственный компонент выражен наиболее ярко; 3) тематическое разнообразие произведений; 4) зачастую праздничное настроение [5, с. 248], песни выделяются как веселые и радостные; 5) коллективный речевой акт, в котором отсутствует роль отдельного исполнителя; 6) образная и стилистическая системы развитые. Категория лирических произведений разделяется на три группы: свадебные лири-

ческие песни, несвадебные лирические песни и несвадебные тексты с выраженным лирическим компонентом (фольклор иных жанров). Если свадебные лирические песни выделяются и подробно рассматриваются исследователями как часть свадебного фольклора, то несвадебные лирические песни и несвадебные тексты с выраженным лирическим началом практически не учитываются в существующих жанровых типологиях.

Свадебная лирическая песня, звучавшая на свадебном пиру, например, такая: «Теща для зятя пирог пекла, / Муки на тот пирог полпуда извела...»:

Теща для зятя пирог пекла,  
Муки на тот пирог полпуда извела,  
Сахару, изюму – на три рубля.  
Думала теща, семерым не съесть,  
А вот зятюшко-то сел  
Да один пирог и съел!  
Теща-то по горенке похаживает  
И на зятя-то искоса поглядывает:  
«Как же тебя, зятюшка, не разорвало?  
Как же тебя, зятюшка, не разорвало?»  
«Придешь ты ко мне, теща, в гости –  
Я тебя тоже угощу:  
В лес я за дубиной за березовой схожу!» [4, л. 12]

В жанровом отношении это сатирическая лирическая песня, на что указывает отсутствие строгой утилитарно-магической функции, цель текста данного жанра – развеселить гостей; интенсивное использование изобразительно-выразительных средств, из которых в качестве доминантного тропа выступает гипербола, обозначенная в глагольных формах (разорвало) и числительных (на три рубля купленных сахара и изюма); описательно-сюжетный характер произведения, представляющего диалог тещи и зятя. Неожиданным кажется и концовка текста: «Придешь ты ко мне, теща, в гости – / Я тебя тоже угощу: / В лес я за дубиной за березовой схожу!» [4, л. 12].

Несвадебные лирические песни – песни иных жанров устного народного творчества, которые включаются участниками свадьбы в обряд и исполняются преимущественно в канун свадьбы, на свадебном пиру и в завершении свадебного обряда. Появление данных произведений обусловлено изменением эмоционального тона свадьбы, наступающим в момент отправления свадебного поезда с женихом и невестой в церковь: девушка исполняет последнее причитание при отъезде от родительского

дома, после чего трагическое восприятие церемонии, присущее невесте, переключается на позитивное отношение к свершающейся свадьбе, присущее, в свою очередь, родителям, гостям и соседям. Следует отметить, что несвадебные лирические песни чрезвычайно многообразны, однако их объединяет функциональное назначение выражения мыслей, чувств и переживаний человека. Мы включаем данную группу в классификацию свадебного фольклора, поскольку в ходе анализа бежецких материалов ГАТО было выявлено наличие лирических песен среди собственно свадебных лирических. Так как данное явление отмечалось нами неоднократно, мы не можем назвать это единичной ошибкой информанта или студента. И, хотя в данной работе несвадебные лирические песни не будут подвергаться подробному анализу, ввести их в нашу жанровую классификацию свадебного фольклора необходимо.

Третья группа лирических произведений – несвадебные тексты с выраженным лирическим компонентом. Это малочисленная группа текстов иных фольклорных жанров, исполняющихся на свадебном пиру и в заключительный этап церемонии, – пословицы, поговорки, загадки. Эти произведения, приобретающие лирический компонент при появлении в обряде, служат для выражения чувств участников свадебного обряда, для развлечения гостей и молодоженов, воссоздания атмосферы радости, игры и счастья, поэтому, хотя тексты перечисленных жанров встречаются редко, их необходимо ввести в типологию жанров свадебного фольклора. Стоит отметить, что подавляющее большинство фольклористов не включает такие тексты в собственные жанровые концепции. В данной научной работе этот жанр свадебного фольклора не подлежит рассмотрению, однако невозможно не упомянуть о его существовании и функционировании.

Наконец, последняя крупная жанровая категория – причитания, которые мы выделяем в отдельный разряд, потому что они характеризуются сложной и подчас не разделимой взаимосвязью обрядового и лирического начал. Песни этого жанра выделяются благодаря следующим чертам: 1) функция – выразить внутреннее эмоциональное состояние невесты или переживания наблюдающих за ней подруг; 2) собственно лирический, эмоционально-чувственный компонент выражен достаточно ярко; 3) тематика произведений ограничена, потому что она сосредоточена вокруг переживаний невесты; 4) эмоциональный тон трагический, печальный, «элегический»; 5) индивидуальный речевой акт, в котором выделяется только голос невесты, либо, если текст представляет собой причитание подруг, голос нескольких девушек; 6) по-

этический компонент песен сильный и яркий, однако его образность является стертой из-за наличия обрядового начала в текстах данного жанра. Категория песен-причитаний разделяется на две группы – причитания невесты и причитания подруг невесты. Данные жанры глубоко и подробно проанализированы исследователями свадебной лирики.

В качестве примера причитания невесты можно привести песню «Красное солнышко, родимая матушка!», с которой невеста обращается к своей матери:

Красное солнышко, родимая матушка!  
Светел месяц, родимый батюшка!  
Отжила-то я у вас, отвольничалась  
Во красных девицах.  
Обогревали вы меня любовью родительской,  
Уж была-то я у вас работница, незаботница!  
Что вечерние-то я росынки прогуливала,  
А утренние зореньки просыпывала!  
А теперь-то я уйду к чужому отцу-матери!  
Что служить-то я им буду – мне не услужить,  
А дружить-то я им буду – мне не удружить.  
Любовью-то ко мне сердца их будут каменные  
И замками запертые.  
Родимый мой батюшка,  
Родимая моя матушка!  
Пойдете погуляться во зелен сад:  
И стоят-то там цветы лазоревые,  
И среди них – мой цветок.  
Если будет он призывянувши,  
Призывянувши, призаблекнувши,  
Да возьмите вы его во светлую горницу  
И поставьте вы его у светлого окошечка!  
Не расцветет ли он по-старому, по-прежнему?  
[4, л. 4–5]

Так как данный текст характеризуется элегической тональностью, исполняется только невестой и отражает ее переживания по поводу отлучения из родного дома, жанр песни определяется как причитание. Функция произведения обуславливает появление в нем традиционных для причета символов – мать молодой представляется солнцем, а отца символизирует светлый месяц – и персонажей, среди которых отмечаются образы не только ближайших родных, но и будущих родственни-

ков, в настоящий момент являющихся чужими отцом и матерью. С последними связаны частотные мотивы нецененных службы и дружбы, безответной любви, которую символически обозначают образы каменных сердец и запертых замков. Молодая невеста боится покидать родных и вступать в новую семью, ее страшит свершающаяся инициация, потому что девушка сомневается в возможности достичь в новом доме любви и счастья.

Причитание подружек иллюстрирует песня: «Не трубила трубонька рано по росе, / Плакала там Аннушка горько по косе...»:

Не трубила трубонька рано по росе,  
 Плакала там Аннушка горько по косе:  
 «Коса, моя косонька, русая коса,  
 Коса, моя косонька, девичья краса!  
 Косонька, тебя девушки расплетут,  
 А наутро русую сваха уберет!»  
 Нарядят Аннушку в бабью красоту.  
 Красуйся ты, Аннушка, бабьей красотой!  
 А краса-то бабья как в поле туман,  
 А краса-то девичья как в саду цветы!  
 Цвели, цвели цветики – вдруг и померкли,  
 А от нас Аннушку вдруг увели!  
 Пытали тебе, Аннушка, наказывати,  
 Пытали тебе, Ивановна, приказывати:  
 Не ходи ты, Аннушка, во зелен сад гулять  
 И не слушай ты, Аннушка, Васильевых речей!  
 Васильевы речи обманчивые,  
 К ретивому сердцу приманчивые! [4, л. 6]

Функция песни, состоящая в передаче чувств скорби подруг невесты, в их предостережении и попытке помочь страдающей подружке, указывает на то, что перед нами текст жанра причитание подруг, задача которого состоит прежде всего в отражении психологических переживаний и предостережений. Начинается он с зачина, задающего пространственно-временные координаты: «Не трубила трубонька рано по росе, / Плакала там Аннушка по русской косе» [4, л. 6]. После чего показан собирательный образ невесты: Аннушка, плачущая по утрате символа молодости и красоты, который противопоставлен бабьей красе, сравнивающейся с туманом в поле. Данная метафора описывает бабью красу как невзрачную, блеклую, лишённую жизни и энергии внешность, приближения которой молодая невеста боится. В свою оче-



редь, юная красота – растущие в саду цветы, яркие и притягательные. В финале свадебной песни подруги осуждают Аннушку за невнимательность к исходящим от них предостережениям, что интонационно оформляется громким и сильным восклицанием.

### Список литературы

1. Элиаш Н.М. Свадебные величальные и корильные песни // Учен. зап. Старо-Оскольского гос. пед. ин-та. Вып. 1. 1957. С. 21 – 38.
2. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни: Учеб. пособ. для пед. интов. М.: Высш. шк., 1989. 320 с.
3. Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 46–82.
4. Зап. Т.А. Чикова от М.К. Козловой, 1903 г. р., г. Бежецк Калининской (Тверской) обл., <1976 г.> Дополнительно в «паспортных данных сообщается, что информант – «уроженка с. Киверичи Рамешковского р-на Калининской обл. В Бежецке проживает с 1930 г.» // Лабораторные работы (отчеты) о фольклорной практике студентов Калининского университета в Бежецком районе в 1972–1976 гг. // ГАТО. Ф. Р-1872. Оп. № 2. Ед. хр. 21. Тетр. № 2. Л. 2–12.
5. Колпакова Н.П. Лирика русской свадьбы // Лирика русской свадьбы. Л.: Наука, 1973. 324 с.

## РУКОПИСЬ М. СЕМЁНОВОЙ В АРХИВЕ СПИРОВСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ

*Е.Э. Кравчук, студентка 2 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье описывается тетрадь с записями, которая принадлежала жительнице Спировского района Тверской области Маргарите Семёновой.

**Ключевые слова:** эпистолярный жанр, рукописная традиция Тверского края.

В данной статье мы обратимся к тетради с записями, которая принадлежала Маргарите Семёновой, 1929 г.р. Рукопись хранится в фондах Спировского краеведческого музея Тверской области (пользуясь случаем, выражаю сердечную благодарность директору музея

Н.А. Шубину за предоставленный материал. – Е. К.). Ранее мы анализировали девичий альбом Семёновой, который велся с 1946 по 1948 гг. [1, с. 239–243].

На первом развороте (форзаце) описываемой рукописи перечислены места проживания М. Семёновой: так, на ул. 1-ой Калининской, д. 6 станции Спирово она жила в 1944–1946 гг. (о годах свидетельствуют пометы, сделанные напротив адресов), затем в г. Вышний Волочёк на ул. Спортивной, д. 76 – в 1946 по 1948 гг., а в 1948–1951 гг. – Большое Святцово Новоторжского района, наконец, в 1951–1954 гг. указана Линдинская школа Козловского района (в настоящее время это д. Линдино Спировского района – Е.К.). Эти записи позволяют выявить биографические сведения о Семёновой и предположить, что, возможна, она работала учительницей.

Открывается рукопись, которая озаглавлена как «Тетрадь Семёновой Маргариты», цитатами деятелей культуры и науки, таких как М.В. Ломоносов, Н.И. Лобачевский, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, Н.П. Огарёв, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А. М. Горький и др. Выдержки эти носят философский характер и, как правило, взяты из отдельных речей, писем, стихотворений или прозаических произведений, например, из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина [2, л. 4 об. – 6], отрывок из оперы «Рафаэль» А. С. Аренского [2, л. 1] и пр. Вероятно, они могли использоваться в профессиональной деятельности Семёновой.

Тематика рукописи, скорее всего, отражает интересы образованной провинциальной молодежи середины XX в., например, музыкальные предпочтения (М.И. Глинка, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков и т.д.). В тетради представлены также отрывки диалогов из кинофильмов, например, «Глинка» (реж. Л.О. Арнштам, 1946 г.), «Без вины виноваты» (реж. В.М. Петров, 1945 г.) и др. Возможно, подобная цитация объясняется тем, что со второй трети XX в. кино становится массовым видом искусства, а также одним из средств пропаганды. Заметим, что тематика выдержек, собранных в тетради, отличается от тем, содержащихся в девичьем альбоме М. Семёновой, что проявляется в меньшем количестве текстов о любви. Это, скорее всего, свидетельствует о взрослении Семёновой и интересе к другим проблемам, т. к. чаще встречаются цитаты, наделенные философским смыслом (судьба, место человека в обществе, его предназначение и т. д.).

В рукописи можно увидеть произведения с темой о Родине, русском народе и родном языке, – видно, что они таким образом подобраны не случайно, например, приводится отрывок из стихотворения В. В. Ма-

яковского: «Да будь я // и негром преклонных годов, // и то // без унынья и лени // я русский бы выучил только за то, // что им разговаривал Ленин!» [2, л. 2 об.]. В тетради находим такой раздел, выделенный составителем, как «Мудрые мысли великих людей». Здесь содержатся цитаты, а также паремии, в том числе переводы с немецкого на русский язык. Следует также подчеркнуть, что появляются тексты, носящие политический характер и прославляющие государство. Столь различающаяся тематика девичьего альбома и тетради, скорее всего, обусловлена их функциями.

На последней странице заложено письмо от Галины Петровой, свернутое в треугольник и адресованное Маргарите. Оно содержит пожелания с Новым годом, которые отражают эпистолярную поздравительную традицию. На обратной стороне послания Г. Петрова написала: «Рите Семёновой. Читать можно только 31 декабря под бой часов кремлёвской башни (в 24 часа 00 м.)» [3, л. 1 об.]. В письме содержатся пожелания счастья, здоровья, исполнения желаний, но помимо этого Галина Петрова просит помнить об их дружбе, а также «находить наслаждение» от педагогической деятельности. Таким образом, этот текст с поздравлением нового 1948 г. подтверждает наше предположение о том, что М. Семёнова была учительницей и записи, содержащиеся в рукописи, скорее всего, использовались ею в процессе преподавания.

#### Список литературы

1. Кравчук Е.Э. Рукописная фольклорная традиция Тверского края: по материалам Спиридовского краеведческого музея // Слово: Сб. научн. трудов студентов, магистрантов и аспирантов. Вып. XVII. Тверь: ТвГУ, 2018. С. 239–243.
2. Рукопись Маргариты Семёновой. Фонды Спиридовского краеведческого музея Тверской области. 61 л.
3. Письмо М. Семёновой от Г. Петровой. 1 л.

## ФОЛЬКЛОР ТВЕРСКИХ АНИМЕШНИКОВ

*Е.А. Кузина, студентка 1 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** статья посвящена исследованию особенностей субкультуры тверских анимешников, которая в последние года набирает

*свою популярность среди людей разных возрастных категорий. В ходе анализа материалов были выявлены традиции анимешников в г. Твери.*

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, субкультура.

Наша статья посвящена исследованию особенностей субкультуры тверских анимешников, которая в последние года набирает свою популярность среди людей разных возрастных категорий. В качестве информанта выступил один из членов данной субкультуры, который выразил желание остаться анонимным [1]. Методологической базой послужили исследования Т.Б. Щепанской [2].

Сленг тверских анимешников отличается наличием специализированных слов, жаргонизмов и обценной лексики. В процессе опроса среди незнакомых слов можно встретить следующие: ня – подражание кошачьему мяуканью, аналог русского «мяу», используемый в аниме в качестве атрибута для персонажей-кошек; кавайи или кавайи (рус. жарг. кавай) – японское слово, означающее «милый», «прелестный», «славный», «маленький»; тайтл – определенный набор видеоматериала (в данном контексте); кроме того в интервью прослеживается наличие фраз из аниме «Наруто»: «акацуки» (значение «Рассвет») – группа ниндзя, существовавшая за пределами обычной системы скрытых деревень [3, с. 2–7]; чидори (значение «Тысяча Птиц») – техника боя, заключающаяся в образовании молнии вокруг руки нападающего [4, с. 15–16].

Также мы зафиксировали прозвища, которые тверские анимешники дают между собой: Тоби (отсылка к Обито, герой аниме «Наруто»); Сова – девушка с характерными для совы глазами; Черный – по фамилии, указанной в социальной сети «ВКонтакте»; Молчун – молодой человек, который зачастую молчит и т. д. Судя по полученным данным, отражают характерные для конкретного человека черты внешности или характера.

Как видим, сленг и манера речи довольно разнообразны. Освоение сленга происходит посредством просмотра аниме и общения с другими представителями данной субкультуры.

Согласно Т.Б. Щепанской, важную роль в субкультуре играет символика, т. к. она является первым этапом социализации индивида внутри конкретного сообщества. Символикой являются вещи, телесные черты, слова или тексты, моменты времени, действия [5, с. 130–136].

В процессе исследования мы выявили, что одной из форм приветствия анимешников в Твери являются особые движения рук и пальцев, которые посредством последовательного воспроизведения повторяют жестикуляцию из конкретного аниме. Кроме того, отдельным символом аниме не только в Твери, но и по всему миру, стал косплей. Также

мы узнали, что косплей аниме распространен и в Твери. Необычная внешность: цветные линзы, волосы неестественных оттенков, парики и преобладание розового цвета могут символизировать, что перед нами представитель тверской аниме субкультуры, который, скорее всего, является косплеером. Для подбора костюма, кроме интернет-магазинов, в Твери можно обратиться в специализированные центры продаж, одним из которых является «Лаборатория Икс» (ул. Желябова, д. 3).

В ходе исследования мы узнали, что в Твери существуют несколько групп анимешников. Одним из способов связаться друг с другом – беседа в социальной сети «ВКонтакте». Также, по крайней мере, в одной из групп существует своеобразная иерархия от первого поколения и ниже (второе, третье). Первое поколение – основатели, в дальнейшем оно определяется по времени, в которое человек вступил в субкультуру и в беседу. Возраст никак не влияет на положение в группе. Никаких отборочных испытаний или посвящения проходить не требуется, достаточно просто выразить желание вступить в ряды.

Как показало исследование, анимешники в Твери ведут активную деятельность. Они переодеваются в героев аниме или просто собираются вместе. Самые посещаемые места – «ОПК» и «у собаки». Оба места расположены в пределах Центрального района: «ОПК» – лестница во дворе рядом с магазином «MonSmoke», которые расположен на ул. Трёхсвятская, «у собаки» – клуб «Собака Милле», расположенный по ул. Ерофеева, д. 2 корп. 1.

Кроме того, анимешники в Твери ходят на ярмарки, которые проводятся примерно раз в три месяца. Попасть туда можно по предзаказу или прийти в назначенное время в установленное место. Если делать предзаказ, то вы получаете возможность прийти за час до начала и выбрать нужный товар раньше, чем большинство, а также привести двух друзей по особым билетам. На ярмарке можно приобрести различный товар с символикой аниме: значки, тетради, футболки, обложки на паспорт, ручки и прочую атрибутику. Проходят данные мероприятия в торговом центре «Тандем», который расположен в г. Твери на Октябрьском проспекте, д. 70, или в кинотеатре «Вулкан».

Также в г. Твери проводятся различные показы аниме. Например, в кинотеатре «Звезда», можно посмотреть полнометражную японскую анимацию в обыкновенном кинозале или в библиотеке им. М. Горького. Как видим, субкультура анимешников имеет достаточную популярность и массовость в городе, чтобы администрация различных учреждений учитывала их желания и проводила подобного рода мероприятия.

Как удалось выяснить, кроме просмотра аниме в кинотеатре или библиотеке, одна из групп имеет традицию собираться на пикники, где в неформальной обстановке анимешники ближе знакомятся, обсуждают общие интересы, играют в настольные игры и квесты.

Нам также удалось выяснить, что у анимешников есть неприятели в виде представителей иной субкультуры – офники (т. е. околофутбольные фанаты), которые в большинстве случаев негативно относятся к анимешникам. Особенно это распространяется по отношению к лицам мужского пола, которым сразу же приписывается нетрадиционная сексуальная ориентация. К девушкам относятся более лояльно. По уточнению информанта, именно негатив со стороны окружающих также приводит к тому, что многие люди в Твери скрывают свою приверженность к субкультуре анимешников.

Обратим внимание также на личную неприязнь многих анимешников к понятию «субкультура» и доказать, что они все же являются приверженцами данной категории социальных групп. Так, Т.Б. Щепанская определяет термин «субкультура» как «коммуникативную систему, самовоспроизводящуюся во времени» [2, с. 29]. Согласно мнению исследовательницы, понятие «субкультура» имеет такие основные признаки, схожие с понятием «культура»: знаковость (общность идеологии, ментальности, символики, культурного кода, картины мира), определенное поведение (обычаи, ритуалы, нормы, модели и стереотипы поведения); социальность (социальная группа, страта и т. д.). Однако субкультура, хоть и не может существовать без культуры, характеризуется определенной независимостью.

Данное определение подходит под вышеперечисленные нами характеристики сообщества тверских анимешников: знаковость заключается в особом характерном сленге при живом общении или в интернете, особых движениях рук; самовоспроизводство подтверждено временем; относительная автономность, согласно которой анимешники обладают определенной независимостью от общего течения культуры и имеют возможность специфического самовыражения, также характерна для данной социальной группы.

Таким образом, мы рассматриваем тверских анимешников как субкультуру, имеющую свои отличительные особенности. Представляется перспективным дальнейшее изучение этой социальной группы.

### **Список литературы**

1. Зап. Е.А. Кузина от мужчины, пожелавшего остаться анонимом, 2000 г.р., г. Тверь, 10.12.2018 г. Архив собирателя.

2. Щепанская Т.Б. Традиции городских субкультур // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 27–34.
3. Масаси Кисимото Наруто. М.: Shueisha. Т. 13. Гл. 509. С. 2 – 7.
4. Там же. Гл. 113. С. 15–16.
5. Щепанская Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004. 286 с.

## LOCI COMMUNES В ИНТЕРНЕТ-МЕМАХ О Г. ТВЕРИ

*Р.О. Румянцев, студент 2 курса, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика». Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

*Аннотация:* в статье рассматриваются типические места (*loci communes*) в мемах о г. Твери. Материалом для анализа послужили интернет-мемы, бытующие в социальной сети «ВКонтакте».

*Ключевые слова:* интернет-мем, *loci communes*, лингвистика интернета.

В данной статье мы обратимся к такому современному интернет-явлению, как «мем», и попытаемся выявить типические места (*loci communes*) в их тематике и структуре. Этот литературоведческий термин «в самом широком смысле слова, согласно распространенным определениям, <...> представляет собой всякий устойчивый набор образов и мотивов, а также сами одинаковые мотивы и ситуации (содержательный аспект), имеющие сходное словесное выражение (аспект стилистический). Последнее важно в связи с проблемой текстуализации мотива – здесь традиция как бы предлагает одно из практических решений данной проблемы» [1, с. 242]. Термин был воспринят советской фольклористикой и использован в работе П. Д. Ухова «*Loci communes* как средство парпотизации былин» [2, с. 129 – 154]. Типические места в широком смысле связаны со структурой текста, например началом (в былине – это зачин, который нередко начинается с описания пира у князя Владимира). В мемах можем наблюдать аналогичную ситуацию: начало текста – «Типичная Тверь/Зубцов/Ржев и пр.» и далее типичность (или ее качество), но типичность, скорее всего, будет типологически близка – дожди, снег (неубранная территория), плохие дороги и пр.

Современные исследователи обращаются к анализу интернет-среды и выявления особенностей бытования текстов ней, в том числе и мемов.

Так, Ю.А. Белкина, Е. В. Куцко выделяют такие характеристики данных текстов, как вовлечение мемом, за счет провокационной информации содержащейся в нем, в процесс коммуникации; релевантность современному контексту; распространение не информации, а знака; индивидуальная трактовка [3, с. 77–79]. Н.В. Часовский рассматривая жанровую специфику мемов, выделяет две их особенности – функционирование в виртуальном пространстве и креолизованный характер. Также к жанровым признакам мема исследователь относит следующие признаки: спонтанность; стремление заинтересовать и охватить как можно большее количество пользователей; «кратко-живучесть» в сочетании с потенциалом дальнейшего развития и распространения; развлекательный характер, нацеленность на привлечение и удержание внимания; быстрая распространяемость (при условии популярности) [4, с. 124–127].

Ю.В. Щурина пишет, что мем – «представляет собой вербальные, невербальные и гибридные образования, которые объединяет два ключевых признака: воспроизводимость и высокая степень циркуляции в Интернете», а также подчеркивает, что это «механизм передачи культурной информации» за счет их прецедентного характера [5, с. 103]. Именно последнее качество, на наш взгляд, важно для бытования мемов, что делает их распространенными.

Нами для анализа интернет-мемов о г. Твери были взяты тексты, которые бытуют в социальной сети «ВКонтакте». В результате выбрано три характерных мема, которые объединены тем, что основой в данных креализованных текстах является фотография Староволжский моста, поверх изображения которой нанесены различные надписи. Первый мем – «СЛЫШЬ, ПАЦАН! ГДЕ ТУТ ПАМЯТНИК КРУГУ?» [6]. В тексте нет разграничения между заглавными и строчными буквами – все они написаны одинаково, однако отметим, что соблюдена пунктуационная грамотность. В меме мост запечатлен в зимний период, о чем свидетельствует наличие снега. В тексте упоминается культовое для Твери место – памятник Михаилу Кругу. Именно занесенность моста снегом позволяет предположить, что таким образом подчеркивается проблема заснеженных дорог города, которые не убираются коммунальными службами. Именно с этой темой связан второй мем – «РЕМОНТ ДОРОГ? СНЕГ ПОЙДЁТ, ПОЧИНИМ» [7]. На нем также изображен Староволжский мост, соблюдается пунктуация, но опять нет разграничения между заглавными и строчными буквами. Здесь отражена проблема, связанная с ремонтами дорог, который может осуществляться в неблагоприятные погодные условия, в том числе в зимний период. Наконец, третий мем, в ос-



нове которого всё та же фотография моста, содержится надпись: «ШЕЛ ПО ТРЕХЕ УСТАЛ ЗДОРОВАТЬСЯ!» [8]. Здесь, как и в первом меме, указан знаковый объект культурного городского пространства Твери – улица Трёхсвятская, которая в народной среде получила неофициальное название «Трёха». Хотя здесь, как в первом и во втором случае, все буквы одинакового размера, но пунктуация уже не соблюдена, нет и точек над буквой «ё», что может свидетельствовать о том, что автором текста может являться другой пользователь интернет-среды.

В рассматриваемых трех примерах при создании мема прежде всего как креолизованного текста используется одна фотография, которая имеет локальную привязанность к г. Тверь, что и является одним из возможных *loci communes* текста. Дальнейшие исследования позволяют выявить частность представленных образов и тем тверских интернет-мемов.

#### Список литературы

1. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика: К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М.: Индрик, 2004. С. 236–247.
2. Ухов П.Д. Типические места (*loci communes*) как средство паспортизации былин // Русский фольклор. Т. 2. М.; Л.: АН СССР, 1957. С. 129–154.
3. Белкина Ю.А., Куцко Е.В. Мем как часть Интернет-дискурса // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2014. № 4 (9). С. 77–79.
4. Часовский Н.В. Интернет-мем как особый жанр коммуникации // Учен. зап. Забайкальского гос. пед. ун-та. 2015. № 2 (61). С. 12–127.
5. Щурина Ю.В. Интернет-мем как прецедентный феномен // Язык в различных сферах коммуникации: Материалы Междунар. научн. конф. Чита: Забайк. гос. ун-т, 2014. С. 102–108.
6. Электронный ресурс: [https://vk.com/photo-32592738\\_272032343](https://vk.com/photo-32592738_272032343)
7. Электронный ресурс: [https://vk.com/photo-32592738\\_272091570](https://vk.com/photo-32592738_272091570)
8. Электронный ресурс: [https://vk.com/photo-32592738\\_272271968](https://vk.com/photo-32592738_272271968)

#### ЗАГОВОРЫ В КОЛЛЕКЦИИ АРХИВА КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ТьГУ

*А.А. Тимофеева, студентка 2 курса, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются заговоры Тверского края, хранящиеся в архиве кафедры теории и истории литературы филологического факультета ТвГУ.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, этнолингвистика, заговор, жанр, традиционная культура Тверского края.

Данная статья посвящена изучению заговоров Тверского края и является продолжением исследования этой темы [1, с. 254–258]. Это один из древнейших жанров, воплотивший в художественно-образной форме архаические представления homo sapiens. Литературная энциклопедия определяет заговор, как «распространенные у всех народов фольклорные произведения магического характера, произносимые с целью воздействия на окружающий мир, его явления и объекты, чтобы получить желаемый результат» [2, стлб. 272].

К заговорам имели доступ не только специализирующиеся в этой области знаний колдуны и знахари, но нередко и представители других социальных слоев: крестьяне, мещане, дворяне и пр. Безусловно, популярность данного жанра в народной среде – это результат реликтов архаических представлений и веры в магию слова, сверхъестественные силы природы. Часть заговоров направлена на лечение различных болезней человека и скота, часть – на воздействие на человеческие чувства (в отличие от физического состояния в первом случае) и межличностные отношения. Заметим, что магические тексты первой и второй группы, популярные в народной среде, не одобрялись ни Церковью как социальным институтом, ни государством.

Нами в рамках научно-исследовательской работы были систематизированы заговоры, которые хранятся в архиве кафедры истории и теории литературы филологического факультета ТвГУ. Эти тексты были собраны студентами во время прохождения фольклорных практик на территории Тверской (Калининской) области в период с 1974 по 2001 г. (вторая папка коллекции, первая была нами описана совместно с Е.А. Савченко в указанной статье). В результате анализа материала мы составили статистику сбора информации по районам Тверского края, которую можно наблюдать в таблице № 1, где указаны районы записи и число текстов.

№	Районы Тверской (Калининской) области	Количество собранных заговоров
1	Бежецкий район	12
2	Бельский район	4

## Фольклор и литературное краеведение

3	Бологовский район	71
4	Весьегонский район	2
5	Вышневолоцкий район	8
6	Западнодвинский район	6
7	Зубцовский район	6
8	Калининский район	99
9	Калязинский район	1
10	Конаковский район	33
11	Лесной район	1
12	Лихославльский район	14
13	Максатихинский район	33
14	Молоковский район	4
15	Нелидовский район	18
16	Оленинский район	9
17	Осташковский район	7
18	Рамешковский район	12
19	Ржевский район	4
20	Сандовский район	9
21	Селижаровский район	46
22	Сонковский район	6
23	Спировский район	2
24	Торжокский район	21
25	Торопецкий район	5
26	Удомельский район	11

Таким образом, нами было выявлено 444 текста, которые были зафиксированы в 26 районах области из 36. Как мы видим, наибольшее количество было записано в Калининском районе, поэтому наша работа направлена на исследование текстов именно этого локуса.

Анализ материала показал, что в г. Твери (Калинине до 1990 г.) записаны 48 заговоров. Данный факт объясняется тем, что этот город является областным центром с наибольшей плотностью населения. В исследуемом материале преобладают заговоры на любовь, привороты и на успех в делах. Таким образом, именно любовная тематика становится

основной в данных магических текстах. При анализе структуры текстов наблюдаем специфику формулировок для мужчин, по отношению к которым читаются заговоры: «как рыба без воды, как младенец без матери не может жить, так бы раб (имя мужчины) без рабы (имя женщины) не мог бы ни жить, ни быть» [3]. Соперниц же в магических стихах называют «сова полосатая», «ведьма лохматая» [4]. Также встречаются типичные для православных канонических молитв формулы, такие как, трехкратное повторение слова «аминь», именование «раб(а) Божья».

Лингвистический подход к анализу текстов позволяет утверждать, что в основе заговоров лежит эгоцентризм как философская и языковая категории, описывающие человека как центр всего. Изучением эгоцентризма, как лингвистического явления, занимался В. Гумбольдт, который писал о замещении имени местоимением: «Изначальным, конечно, является личность самого говорящего, который находится в постоянном непосредственном соприкосновении с природой и не может не противопоставлять последней также и в языке выражение своего “я”» [5, с. 114]. Для заговоров, как текстов эгоцентрической направленности, характерны определенные языковые единицы. Так, Е. В. Падучева подчеркивает, что «эгоцентрические языковые единицы (иначе – эгоцентрики) – это слова, грамматические категории, синтаксические конструкции, семантика которых подразумевает, в качестве одного из участников описываемой ситуации, говорящего» [6, с. 17]. Например, в текстах заговоров отмечаем высокую частотность употребления местоимения «я», глаголов первого лица единственного числа, использование эгоцентрика, выраженного частицей «бы», указывающей на говорящего как на «субъект желания в семантике сослагательного наклонения».

Большинство информантов, с чьих слов были записаны заговоры, – женщины, средний возраст которых – 50 – 60 лет. Самые молодые информанты – А.А. Рябова (с. Новая Орша) и А. А. Антонова (г. Тверь), которые на момент записи текстов только достигли совершеннолетия. Однако фиксация любовных заговоров именно от девушек свидетельствует о сохранении и бытовании этого жанра в молодежной среде. Большое число респондентов, предоставивших информацию, зафиксировано в Калининском районе Тверской (Калининской) области: 32 человека. Жительницей пос. Медведово Бологовского района Тверской области М. А. Быковой (56 лет на момент записи в 1996 г.) сообщено наибольшее число заговоров, а именно – 36, что, видимо, свидетельствует о ее специализации в данной области.

### Список литературы

1. Тимофеева А.А., Савченко Е. А. Из истории собирания и изучения заговоров Тверского края: по материалам архива кафедры истории и теории литературы ТвГУ // Слово: Сб. научн. трудов студентов, магистрантов и аспирантов. Вып. XVII. Тверь: ТвГУ, 2018. С. 254–258.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стлб.
3. Зап. Л.С. Мовсесян от А.А. Рябовой, 18 лет, с. Новая Орша Калининского р-на Тверской обл., 2000 г. Здесь и далее: архив кафедры истории и теории литературы филологического факультета ТвГУ.
4. Зап. Е.А. Антонова от Т.И. Антоновой, 18 лет, г. Тверь, 1998 г.
5. Гумбольдт В. фон. Родство слов и словесная форма // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 2000. 400 с.
6. Падучева Е.В. Эгоцентрические единицы языка. М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. 440 с.

### ВАРИАНТЫ СЧИТАЛОК «РАЗ, ДВА, ТРИ, ЧЕТЫРЕ, ПЯТЬ...» И «ВЫШЕЛ МЕСЯЦ ИЗ ТУМАНА...»: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ТвГУ

*П.М. Умаханова, студентка I курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** статья посвящена анализу вариантов считалок «Раз, два, три, четыре, пять...» и «Вышел месяц из тумана...», бытующих в Тверской области.

**Ключевые слова:** фольклор, этнография, детский фольклор, считалка, жанр, сюжет, традиционная культура Тверского края.

В 2018 г. в рамках выполнения модульной работы по дисциплине «Устное народное творчество» среди студентов первого курса направления «Филология» филологического факультета ТвГУ был проведен сбор материала по детскому фольклору в виде самозаписи. Нами было рассмотрено 37 выполненных работ, где представлено 622 текста различных жанров. В ходе исследования была произведена выборка считалок, которых было выявлено 49. Из них непосредственно 38 записано студентами либо родившимися в одном из населенных пунктов

Тверской области, либо проживавших там же хотя бы несколько лет. Оставшиеся 11 считалок не относятся к Тверскому краю (географический принцип обработки материала), и потому учитывать их при анализе мы не будем.

В фольклористике «считалками <...> принято называть короткие рифмованные стихи, применяемые детьми для определения ведущего или распределения ролей в игре» [1, с. 126]. Добавим, что текст приносит один из игроков, по очереди указывая на остальных; тот, на ком останавливается чтение считалки, объявляется ведущим.

Среди собранного материала распространенными являются варианты стихотворения Ф.Б. Миллера «Раз, два, три, четыре, пять...» (7) и считалки «Вышел месяц из тумана...» (13). Оба этих текста мы относим к сюжетным (по классификации М. Н. Мельникова [1, с. 135]) считалкам и именно их и будем рассматривать в данной работе.

Для дальнейшего анализа приведем стихотворение Ф. Б. Миллера:

Раз, два, три, четыре, пять,  
Вышел зайчик погулять;  
Вдруг охотник прибегает,  
Из ружья в него стреляет...  
Пиф, паф! ой, ой, ой!  
Умирает зайчик мой! [2, с. 312]

В анализируемом материале не встречается ни одного случая, когда стихотворение осталось бы неизменным. Информанты приводят, как минимум, первые две строки оригинального текста (причем эти, а также две последние не претерпевают никаких изменений). Во всех случаях, когда в тексте большее количество строк и сюжет развит, видим замену слова «прибегает» на «выбегает», а всю четвертую строку на «прямо в зайчика стреляет».

Далее наблюдаем следующие варианты развития сюжета (орфография и пунктуация информантов здесь и далее сохранены):

...Привезли его в больницу,  
Заказали медсестрицу.  
Привезли его домой –  
Оказался он живой.  
Вот тебе капуста,  
Вот тебе морковка [3, л. 1–2].

Или:

...Привезли его в гараж –  
Там украл он карандаш.

Привезли его в больницу –  
Там украл он рукавицу.  
Привезли его домой –  
Оказался он живой [4, л. 4–5].

Или:

...Привезли его домой  
Оказался он живой [5, л. 3].

Во всех трех вариантах мы видим общую концовку: заяц остается жив. Более того, в первом варианте сюжет развивается дальше: в последних двух строках «выживший» заяц получает угощения. Второй вариант отличается тем, что сведения о спасении зайца вводятся лишь после строк, где повествуется о краже им определенных предметов. Вероятно, такая структура текста связана с тем, что детей по большей части волнует не сюжет, а именно ритмичность считалки, что обусловлено ее функцией.

Теперь приведем текст, который выбивается из общего числа неразвитым сюжетом:

Раз, два, три, четыре, пять,  
Вышел заяц погулять,  
Шесть, семь, восемь, девять, десять,  
Будешь водою опять [6, л. 2].

Если в приведенных выше вариантах произведение счета лишь предворяет повествование, которое и является основой сюжетной считалки, то в данном варианте оно становится ее основным стержнем, несущим при этом чисто практическую функцию – пересчет игроков для выбора «воды». Сюжет же, не получает развития, разрушается.

Перейдем к рассмотрению вариантов текста «Вышел месяц из тумана...». К сожалению, найти информацию о происхождении данной считалки на данный момент нам не удалось, поэтому перейдем непосредственно к анализу ее вариантов.

Все 13 выявленных считалок сходятся в первых четырех строках (с разницей лишь в том, что в пяти случаях вместо «месяц» употребляется «ежик»):

Вышел месяц из тумана,  
Вынул ножик из кармана:  
«Буду резать, буду бить –  
Всё равно тебе водить!» [7, л. 2]

В большинстве случаев (9) информанты не приводят больше первых четырех строк, но в остальных случаях мы видим довольно развитые

сюжет и систему образов. Опустим при цитации первые четыре строки, но отметим то, что во всех случаях субъектом выступает «месяц». Итак, варианты текста следующие:

...А на следующую ночь  
Я нарежу твою дочь.  
Это дочь не моя,  
Это дочь короля.  
А король на лавочке  
Кушает козявочки [8, л. 2].

И:

...А на следующую ночь  
Он зарезал свою дочь.  
Ну а дочь не твоя,  
Ну а дочь короля.  
А король на лавочке  
Продает козявочки [7, л. 2].

Или:

...А на следующую ночь  
Он зарезал свою дочь.  
А дочь не твоя,  
А дочь короля.  
А король на рынке  
Продает ботинки.  
А жена на лавочке  
Продает булавочки [4, л. 4].

Наконец:

...А за месяцем луна,  
Черт повесил колдуна.  
А колдун висел-висел  
Да в помойку улетел.  
А в помойке жил Борис,  
Он – повелитель дохлых крыс.  
А его жена – Лариска,  
Ну замечательная крыса!  
Он другую полюбил,  
Взял топор – и зарубил.  
А жена не умерла,  
Взяла деньги и ушла.  
И оставила записку:  
«Ты – дурак! А я – Лариска!» [9, л. 1]



Во всех случаях мы имеем либо совершенные убийства (причем характерно, что в текстах не просто констатируется факт убийства, но и отмечается способ совершения: зарезал/повесил/зарубил), либо желание персонажа его совершить, но тем не менее на таком негативном явлении внимание детей не задерживается и считалка далее приобретает юмористический характер. В первых трех случаях юмор выражен в сниженном образе короля, что отражено в выполняемых им действиях.

Как видим, сюжеты анализируемых считалок в большинстве случаев развиваются одинаково, хотя возможны и отступления в виде добавления одних структурных элементов, исключения или же просто замены других; схожи и образы персонажей и выполняемые ими функции, а также лексический состав считалок.

#### Список литературы

1. Мельников М.Н. Русский детский фольклор: Учеб. пособ. М.: Просвещение, 1987. 240 с.
2. Миллер Ф.Б. Стихотворения. Т. 6. М.: Типограф. Ф. Б. Миллера, 1880. 314 + IV с.
3. Самозап. А.И. Алцибеевой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г. (Здесь и далее – архив кафедры истории и теории литературы филологического факультета ТвГУ).
4. Самозап. М.Д. Давлатовой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.
5. Самозап. А.И. Федотовой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.
6. Самозап. Н.С. Бариновой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.
7. Самозап. В.С. Бахаревой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.
8. Самозап. Д.С. Талицких, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.
9. Самозап. П.Д. Плотниковой, 2000 г. р., г. Тверь, 8.10.2018 г.

### КАЛЕНДАРНЫЕ ПРАЗДНИКИ Д. ВЫШКА И Д. ЖИЖИНО МАКСАТИХИНСКОГО РАЙОНА ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ

*А.С. Цветкова, студентка I курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: А.А. Петров – ст. преп. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в данной статье в рамках индивидуальной «полевой» работы по фиксации традиционной культуры Максатихинского района Тверской области описываются календарные праздники деревень Вышка и Жижино.

*Ключевые слова:* фольклор, этнография, календарные праздники, «Скорбящий день», традиционная культура Тверского края.

В данной статье мы обратимся к описанию календарных праздников, исследованием которых занимался в том числе В.Я. Пропп, указывавший на то, что «изучение старых русских бытовых, преимущественно крестьянских праздников <...> во многих отношениях поучительно и полезно. Оно интересно <...> для каждого, кто ближе хотел бы узнать свой народ и жизнь в прошлом» [1, с. 13]. С целью фиксации сведений о традиционной культуре Тверского края в декабре 2018 г. в рамках индивидуальной «полевой» работы нами была опрошена Нина Васильевна Горбунова (Рябкова), 1949 г. р., которая до 1974 г. проживала в д. Вышка Максатихинского района Калининской (Тверской) области, а ныне – в г. Конаково этого же региона. У Нины Васильевны – среднее специальное образование, она окончила медицинское училище, около 30 лет работала заведующей здравпунктом г. Конаково, сейчас на пенсии. От информанта удалось зафиксировать сведения о праздниках, бытующих на территории не только д. Вышка, но и соседней д. Жижино. При этом стоит отметить, что первая деревня – это родина информанта, а близлежащая д. Жижино – место рождения ее мужа, Василия Анатольевича Горбунова, 1950 г. р. В ходе работы была собрана информация о таких праздниках, как святки, Егорьев день, «Летняя Никола», Пасха и «Скорбящий день».

Итак, обратимся к зафиксированному материалу, аудиозаписи которого хранятся в нашем личном архиве. В.Я. Пропп писал: «В старом русском деревенском быту широко были распространены “вечорки”, “посиделки”, или “беседы”, т. е. сборища молодежи для игр, пения и плясок» [1, с. 115]. Информацию о такой форме досуга на святки нам и сообщила Нина Васильевна: «Вот... А святки были, святки были... вот, это, вот, хулиганили там. Вот... То полённицу уронят, то трубу закроют, вот. Молодежь тоже собиралась, вот, где-нибудь в одной, ну... в одной... в одном помещении спали, например, и там, вот, собирались все. Вот... В игры играли тоже, плясали, танцевали, вот. Ну, в эти игры я, конечно, не играла, мы просто маленькие были еще, видели, наблюдали». Как видим, информант вспоминает об игровых моментах этого периода: традиционное закрывание трубы или разваливание сложенных дров кому-то из соседней. Отмечается и совместная форма времяпрепровождения молодежи, где танцевали и плясали, с присутствием наблюдателей-детей.

Также записаны воспоминания и о первом выгоне скота весной: «Я помню только вот, перед Пасхой, вот это вот, крестный ход, что ли.

Даже не перед Пасхой! Это, вот, наверное, знаешь, вот, перед тем, как скотину выгонять, вот... после зимы. Вот вокруг деревни бабушки с иконами ходили... а уж чего там они делали, я не знаю. Вот, это перед тем вот, как вот... это самое, ну, какая... смотря какая весна, весной. Вот они вокруг деревни проходили, вот, с этими молитвами со всякими. И вокруг деревни. Это вот перед... перед тем, как выпускать скотину на пастбище. Вот... Вот это помню, а больше – больше не помню». Как видим, в данных отрывочных воспоминаниях речь идет, скорее всего, о первом выгона скота – Егорьеве дне, который на территории д. Вышка в 1940–1950-е гг. уже не имел каких-то строгих временных рамок и не был привязан к 6 мая, а соотносился только с погодными условиями, что подтверждается словами Нины Васильевна: обход деревни перед выгоном скота проходил «...каждую весну, только в различное время». Мы не исключаем, что здесь также отразилась такая ритуальная форма, как обрядовый обход деревни, совершаемый в защитных целях, а также проведение обрядового магического действия, продуцирующего характера, о чем свидетельствует участие в нем только женщин.

Во время разговора с Ниной Васильевной записана информация еще об одном празднике, о «Летней Николе», однако на этот раз местом бытования праздника является не д. Вышка, а д. Жижино, где, вероятно, он был престольным: «Я была на Жижине, но уже в это время просто-напросто, там у них Летнюю Николу... Никола Летняя, где-то в мае, наверно, 21 или 22 мая, вот. Туда просто приходили, вот, вышенские в гости, а такого, вот, гуляния я у них не помню. Вот... Просто родственники приходили: то туда зайдут, то к дяде Гере, то, вот, к дедушке с бабушкой. Ну вот так. В гости друг к другу. Вот... Так что – вот так вся родня вот так собиралась».

Следующий праздник, о котором рассказал информант, – Пасха: «Пасху отмечали как? На могилку ходили, яйца красили, ходили, вот, по... по родственникам в гости. Но уже без, без плясок всяких, а вот так вот ходили в гости, общались с родственниками, ведь родственники не только со своей деревни приходили: к нам и с Великого Села приходили, и с Жижино приходили вот на Вышку. Так что вот так». В.К. Соколова так комментирует отсутствие «плясок» на Пасху: «Относительная малочисленность народных обычаев, приуроченных к Пасхе, отсутствие целостного обряда объясняли обычно тем, что Пасха считалась самым большим христианским праздником. <...> духовенство особенно ревностно следило за тем, чтобы на Пасху не было языческих обрядов и игр» [2, с. 110]. Информант также упоминает о традици-

онных для данного праздника атрибутах: крашенных яйцах и поминовении умерших, которое, по замечанию В.К. Соколовой, генетически восходит к культуре предков [2, с. 120].

К локальным праздникам следует отнести упоминание «Скорбящего дня»: «...28 июня был у нас день – “Скорбящий день” назывался, религиозный такой праздник, вот». Также Н. В. Горбунова сообщила о том, как его отмечали в д. Вышка: «В гости приходили со всех... Все родственники, гуляли... парами, по четыре человека, вдоль по улице, гуляли, гуляли, в каждом доме принимали как гостей. Они и покушают, они там всё. Вот... Везде гармошки, везде пляски, везде танцы. Ну, в общем, вот, вот в таком ракурсе. Это вот Скорбящий день». По словам информанта, «Скорбящий день» – самый массовый из всех религиозных праздников, бытовавших в д. Вышка: «Вот можешь представить, вот где там тетя Маша наша жила... вот, живет, тетя Шура Латонова, вот с этого конца деревни и до конца, вот, ты знаешь, сколько народу было? Вот, с одного конца смотришь – думаешь (как, вот, люди ходят вот так), думаешь, как вот так: и идут, и идут, и идут – я не знаю, не знаю, не знаю!.. Прямо, думаешь, как речка течет, вот сколько народу было, Анют! Вот это у меня в это... в памяти врезалось». Однако сведения о том, встречался ли этот праздник на территории других деревень, получить не удалось: «Я в других деревнях... мы еще маленькие были, так мы же не ходили... А когда уже старше были, вот это... Скорбящий день, вот такого вот гуляния, как раньше, я не припомню». Анализ слов информанта свидетельствует о разрушении традиции празднования «Скорбящего дня» к концу 60-х гг. XX столетия.

В ходе работы нами от Н. В. Горбуновой зафиксированы воспоминания о календарных обрядах и праздниках, которые в XX столетии бытовали на территории д. Вышка и д. Жижино Максатихинского района Тверской (бывшей Калининской) области. В конце 1940-х – начале 1950-х гг. Егорьев день, по воспоминаниям информанта, на территории д. Вышка уже не праздновался, однако сама обрядность существовала до тех пор, пока в деревне были живы люди, ее исполняющие: «Это было и уже, это самое, как называется, я взрослая была. Они каждую весну, когда бабушки старенькие были живы, а сейчас-то уже там никого не осталось...». Также зафиксировано упоминание о локальном празднике – «Скорбящем дне», который в данной местности вышел из бытования во второй половине XX в. Дальнейший сбор информации от коренных жителей деревни позволит нам более подробно описать местные обычаи и обряды.

**Список литературы**

1. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Терра; Азбука, 1995. 176 с.
2. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов: XIX – начало XX вв. М.: Наука, 1979. 288 с.

**БУЙЛОВСКИЙ ПОГОСТ БОГОЯВЛЕНСКОГО ПРИХОДА:  
ИЗ ЛИТЕРАТУРНО-КРАЕВЕДЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ**

*В.Н. Шувалов, студент 1 курса магистратуры, направление Филология, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

*Научный руководитель: А.Ю. Сорочан – д. филол. н, проф. кафедры истории и теории литературы.*

**Аннотация:** в статье рассматривается жизнь крестьян при карельском Богоявленском приходе Алешинской волости Бежецкого уезда Тверской губернии, их взаимоотношения друг с другом, а также влияние приходских священников на духовно-нравственное состояние местных жителей. Всё это является частью подготовительной работы над научно-популярным изданием на данную тему.

**Ключевые слова:** краеведение, Высокопреосвященнейший Савва архиепископ Тверской и Кашинский, протоиерей Иоанн Богословский, Тверская Духовная Консисто́рия, требоисполнение, погост Буйловский, жизнь государственных крестьян, обычаи и обряды.

На двадцать втором километре автодороги Рамешки-Киверичи-Быково Рамешковского района Тверской области невольно останавливается взгляд на величественной, пятипрестольной каменной церкви Богоявления Господня погоста Буйловского. Церковь находится на возвышенном месте. Само слово погост обозначает место вокруг приходской церкви, где погребаются и по ныне тела умерших христиан. Первые захоронения относятся к 1727 году. Как правило, рядом с погостом ставились только дома церковного причта [2].

До 1721 года, на месте, где в дальнейшем образовалось поселение Буйлово, находились пруды, разделенные межой на две половины, и называлась она – пустошь Двоепрудная. По преданию, карельский народ переселился сюда из Олонецкой губернии, после заключения Столбовского мира со Швецией в 1617 году [3].

После переселения в Алешинскую волость Бежецкого уезда карелов, Епархиальное управление приписало их к Георгиевскому русскому приходу, что в четырех верстах от деревни Алешино. Это прикрепление было связано с тем, что новые поселенцы, по началу, не имели своей церкви.

Красивая церковь, посвященная великомученику Георгию Победоносцу, стояла в селе Георгиевское-Иногостицы. Само село принадлежало помещику-поляку Шептицкому, который сразу невзлюбил дружных карел богомольцев и при каждом удобном случае старался их притеснять и унижать. Дело доходило до того, что он ввел плату за вход в церковь и брал «по грошу с шапки», что являлось противозаконным действием. Дворовые его во время Богослужения снимали сбруи и часто уводили лошадей карел. На этой почве происходили ссоры, драки, нередко оканчивающиеся убийствами, и в 1721 году, чтобы избежать в дальнейшем притеснения со стороны Шептицкого и его дворовых, карелы на сходе решили построить свою церковь. Место под строительство было отведено на пустоши, на возвышенном месте в 0,5 версте от деревни Алешино. Вокруг пустоши, раскинувшийся сосновый бор изобиловал брусникой, на что и обратили свое внимание новые поселенцы, назвав это место «Буола», что в переводе с карельского значит – брусника [4].

Строительство церкви велось тщанием и радением местных жителей и по окончанию строительства, 12 марта 1738 года, состоялось освящение ее в честь вмч. Георгия Победоносца. Первым священником вновь выстроенной церкви стал вдовец Ерофей Иванов, 55 лет, а помогал ему дьячок Иван Савин, 45 лет.

Со временем здание деревянной церкви сильно обветшало, и в 1781 году в ней заменили нижние венцы новыми. [6] В 1792 году, на общем сходе, было решено возвести на погосте Буйловском каменный храм. [7]. Строительство производилось в три этапа. В ходе первого этапа (1792–1815) – была построена колокольня, трапезная и центральный придел. [8]. Второй (1862-1865) – расширили трапезную [9, 10]. Третий (1879–1882) – пристроили два придела к центральному Богоявленскому приделу. [11, 12] Центральный придел посвятили Богоявлению Господню, справа от него – Рождеству Пресвятой Богородицы, а слева – святителю Арсению Тверскому. В трапезной, с южной стороны – святителю Николаю чудотворцу, а с северной – великомученику Георгию Победоносцу.

В 1810 году разобрали старую деревянную церковь, а иконостас и образа перенесли в новоустроенный каменный храм [13]. В 1819 году вокруг храма построили ограду [14]. В 1831 году церковь покрыли железом [15], а спустя 2 года из Бежецкой Духовной Консистории (Б.Д.К.)

получили разрешение стены украсить живописью. [16] В 1838 году из Б.Д.К. получено разрешение слить большой колокол для церкви [17]. В 1843 году вместо каменного пола в храме сделали деревянный [18]. В 1849 году получено разрешение из Б.Д.К. на изготовление большого колокола [19]. В 1850 году деревянный пол в церкви, а также тесовую крышу на ограде и двое ворот покрасили краской [20]. В 1895 году были позолочены иконостасы и возобновлена живопись на средства старосты церкви [21]. В 1899 году в трапезной устроены новые иконостасы [22]. Трапезная церкви отапливалась четырьмя трехметровыми голландскими печами. Основной вклад в строительство каменной церкви внес зажиточный крестьянин деревни Устюги Григорий Федоров.

С 1835 по 1887 г., то есть, 52 года, в церкви Богоявления Господня служил замечательный батюшка – протоиерей Иоанн Богословский, закончивший свой жизненный путь в Кашинском Николаевском Клобуковом мужском монастыре. В возрасте 75 лет, он удостоился беседы с Высокопреосвященнейшим Саввой, архиепископом Тверским и Кашинским, который в годовом своем отчете за 1889 год Святейшему Синоду писал: «Сей пастырь (о. Иоанн Богословский) своею примерно – благочестивостью и высоконравственною жизнью подает назидательный пример братии. Как человек в высшей степени любознательный и начитанный, он принимает живое и деятельное участие в беседах с народом, происходящих в воскресные дни в одной из городских церквей, а также в удобное время ведет назидательные беседы с насельниками Николаевского Клобуково монастыря, где он состоит духовником».

Беседуя с этим почтенным старцем, я узнал, – пишет Владыка, – что в его долголетней жизни немало было замечательных обстоятельств, из коих он усматривал над собой особенные действия Промысла Божия. Я посоветовал ему составить записку об этих обстоятельствах своей жизни и мне представить. Он последовал моему совету и представил довольно подробную записку [23].

Когда устраивался приход и церковь на погосте Буйлово, в 1721 году, священнослужителям от всего прихода дана была сенокосная пустошь Мирово, верст в 7 от церкви. Владели ею более ста лет. Были неоднократные ревизии, при них новые разделы земель между крестьянами, но ни одна деревня этой пустоши не присваивала, и крестьяне при разделах в счет себе не клали, оставляя церковникам. В 1830 годах была у крестьян перемерка земель, и главным распорядителем при разделении пустошей по селениям миром избрали крестьянина Косму Трофимова из деревни Кресты. (В настоящее время эта деревня не существует). Пустошь Мирово лежит в 2 верстах от этой деревни и с полем смежна.

На сходках всем миром эту пустошь по-прежнему отдали духовенству. Но избранный мерщик Косма Трофимов и еще два крестьянина той же деревни – Елисей Матвеев и Трофим Андреев стали возражать, что эта пустошь поблизости к их деревне, должна принадлежать им, что она нужна им, у них есть дети, и притчу решительно не уступали.

Некоторые из крестьян той же деревни противоречили им, но мерщик отрезал ее к своей деревне. Удельное начальство утвердило, и священнослужители остались без сенокоса. Между тем крестьянам досталось по 12 десятин земли на душу, а, следовательно, пустошь они отняли не по недостатку. Но Господь своего достоинства не оставил в нужде. Помещики соседних приходов за сходную цену продали нам свои крепостные покосы. Два священника, диакон и два причетника приобрели себе сенокос, освободясь от зависимости крестьян. В приговорах первых датчиков этой пустоши (Мирово) церковникам было означено, что: «Проклятию подвергаются те потомки их, кои захотели бы присвоить ее себе», но записи эти в черновых копиях только, поэтому крестьяне не сочли за нужное исполнить завещание своих предков. Спорщиков же, однако, поразила рука Божия. Крестьянин Трофим Андреев, более прочих споривший, говорил: «Мне даже во сне грезится, как бы у церковников Мирово отнять». В то же лето, он ехавший из Твери, оказался в телеге лежащим мертвый от пьянства, и что самое поразительное – в проломе той самой изгороди, которую он сам же, за несколько дней до этого, разломал, присоединяя эту пустошь к своему полю. Изгородь и пролом были на самой меже пустоши Мирово и его поля: телега с покойником стояла на пустоши, а лошадь, зацепившаяся за изгородь, на крестьянской земле. Нашли его на другой день, и он не только всю ночь, но и еще с неделю пролежал на отнятой земле, доколе не явились следователи из бывшего тогда Земского суда. Казнь, постигшая на самом месте преступления, показывает, что она – от Бога. Другой спорщик, Елисей Матвеев, умер без покаяния и причащения Святых Таин. Когда я прибыл в деревню для напутствия его в жизнь вечную, то, находясь еще на улице, было слышно, как он в избе храпел. Елисей лежал в доме, на полу, с пеной у рта, без всякого движения и чувств. В таком состоянии он и помер. Никого из рода этих крестьян не осталось, и потомство прекратилось. Мерщик Косма Трофимов умер такою болезнью, от которой он сделался, весь зелен, как трава на Мирово. Был богат, имел до 20 коров дойных, девять лошадей, два амбара с хлебом, а теперь единственный сын его и наследник мало толков и живет скудно. Так Господь не оставляет без наказаний обидчиков своих служителей. [24]

В 1864 году расширяли в Буйлово церковь строительством нового придела. Потребовался кирпич, и нужно было привезти его с завода,



находящегося на четверть версты от церкви. В праздничный день святых апостолов Петра и Павла, старосты селений оповестили крестьян, чтобы после обедни приезжали на лошадях для перевозки кирпича. Прихожане охотно приняли такое распоряжение, но один крестьянин из деревни Белкина Федор Петров решительно отказался. Селением, однако, принудили его ехать. Проезжая мимо домов священноцерковнослужителей, он громкогласно ругал служителей Божиих, что затеяли строить церковь и крестьян принуждать работать, произнося всякие поносные прозвища и скверные слова. Все это слышали, и никто ему не ответил. Приехав на завод, где лошадей и народу было уже мало, он наложил в телегу свой кирпич и собрался ехать, но лошадь не трогалась с места, хотя была одна из лучших. Он ударил ее кнутом, думая поторопить, но она упала в ту же минуту и издохла.

Другой назидательный случай произошел в деревне Паниха, в которой от святой недели до половины июня не было ни одного дождя. В полях всходы яровых семян засохли, в огородах овощи поблекли, между тем в других деревнях и полях дожди выпадали. В соседней деревне Малая Горка по всему полю прошел дождь, а на Панихинских полях, которые отделяются от Горковских земель только межником, шириною в полсажени, не капнуло. Это удивило крестьян деревни Панихи и 14 июня они явились к приходскому священнику Иоанну, и рассказали о своем горе, просят 15 числа, в день Божией Матери «Всех скорбящих радости» отслужить Литургию, а после оной прибыть к ним в деревню, чтобы перед образом Божией Матери отслужить молебен о ниспослании им дождя.

На другой день, после Литургии, священник поехал на Богомолье. По всем полям служим молебны с водосвятием и коленопреклонением. После полевых молебнов крестьяне пригласили служить по домам. День был ясный и жаркий. После обхода нескольких домов на западе стали появляться облака, слышен гром. Туча быстро надвигалась. Не успели окончить всех молебнов по домам, как пошел такой проливной дождь, что все канавы наполнились водою. От этого дождя, как рожь и овощи, так и трава поднялись. И в этот год у крестьян был урожай обильнее прежних лет. Такая милость Пресвятой Богородицы порадовала Панихинских крестьян, и они дали обещание, что каждый год, в этот же день, будут служить благодарственный молебен Богородице, в память об этом благодеянии, что и доселе исполняют [23].

В своем годовом отчете, за 1887 год, управляющему Тверской Епархией, отец Иоанн Богословский писал: «До 1861 года крестьяне Алешинской волости принадлежали уделу (т.е. государству) и жили го-

раздо богаче, чем в 1884 году. Причина резкого оскудевания прихода полагается в увеличении количества питейных заведений. Прежде кабаки были в селах Ильгощи, Ивановское, Моркины Горы, то есть через 10–15 верст, теперь же самое большое расстояние между этими заведениями три-пять верст. Если прежде свадьбы обходились одною четвертью вина и меньше, то теперь и на праздники зачастую расходуется одно-два ведра (хотя вино и вздорожало). От этих причин крестьяне, прежде имевшие по два-три амбара хлеба, за два года (1884–1885) дожили до того, что хлеб стали покупать, а скот распродавать. Мелкие хозяйства в случае тяжелой болезни или смерти его главы (который выполнял тяжелый физический труд), а также в случае падежа домашних животных бросают землю, вообще крестьяне большею частью по сравнению с прежним 1861 годом находятся в состоянии скудности».

В 1880 году Епархиальное Начальство утвердило список благочинных и членов благочиннического Совета на следующее трёхлетие, в котором сказано: «Благочинный погоста Буйлово – священник Иоанн Диевский. Члены: села Ильгощи – священник Григорий Покровский и села Ивановского – священник Владимир Невский».

Помимо храма Богоявления Господня приходу принадлежало еще 3 деревянные часовни. Одна в деревне Лаврово, попечителями которой являлись крестьяне данной деревни. Эта часовня посвящена вмч. Георгию Победоносцу (23 апреля ст.ст.) и преп. Варлааму Хутынскому (6 ноября ст.ст.), и построена она в виде малой церкви. По преданию в этой деревне находилась древняя икона, вынесенная карелами из Олонецкой губернии.

В 1898 году, в среду 27 августа, часовню посетил Высокопреосвященный Савва /Тихомиров/. По его воспоминаниям в этой часовне вся восточная сторона была отведена под иконы. Некоторые из них в металлических ризах: иконы Божией Матери, св. вмч. Георгия на коне, поражающего чудовище, св. Николая, Зосимы, Савватия, Харлампия, преп. Варлаама и других святых. На боковых стенах две большие картины, местного художника-маляра. На них написаны, как выразился один из местных жителей деревни «похождение святого вмч. Георгия». Трудно понять, что думал изобразить живописец на картине, написанной на правой стороне, вероятно, убиение чудовища, спасение царевны, но более интересно изображение картины на левой, северной, стороне. На картине изображен допрос св. вмч. Георгия самим царем Диоклетианом, который восседает во всем царском облачении на высоком троне. Пред ним внизу большой стол, за которым сидят, должно быть, судьи. Это типы сельских старшин и судей, в костюмах чисто

русских, с физиономиями, списанными едва ли не с натуры. У некоторых из них свитки, на коих, большею частью, писались мнения их. В конце стола, ближе к Диоклетиану, стоит молодой, с бесстрастным выражением лица или лучше, без всякого выражения, вмч. Георгий под охраной сурового стража (воина в шлеме и с перьями, в броне и другом воинском одеянии) На столе пред Георгием поставлены две чаши (предполагается) с отравой, которую приготовил для него волхв Афанасий, впоследствии уверовавший во Христа и умученный за него. С другой стороны, пред царем стоит какая-то женщина, вероятно царица Александра, обличавшая своего супруга в жестоком мучении христиан, и впоследствии мученической смертью скончавшуюся вместе с вмч. Георгием. Следовало бы местному причту обратить должное внимание на такие весьма плохие (карикатурные) изображения и не допускать их в храм, а также и в часовни.

Далее Владыка посетил храм Богоявления Господня, что на погосте Буйловском. При входе в церковь, новоназначенный благочинный 4 Бежецкого округа, встретил архиерея речью, но без рапорта о состоянии его благочинного округа. К встрече Высокопреосвященного, не смотря на дождливую погоду и на то, что Буйлово, один только погост, собралось (и из дальних деревень) множество прихожан, за что, а также за усердие к благолепию храма, они получили похвалу от своего архипастыря. Во время благословения, бывший в храме старший священник Василий Покровский (в погосте два притча) произнес краткую речь, из которой видно было, что Тверские преосвященные редко посещают этот храм. Затем все присутствующие прошли в трапезную церкви, которая довольно обширна и расписана изображениями, в основном из священной новозаветной истории. Живопись, выполненная в храме, понравилась Владыке.

На Богоявленском приходе, в то время было две земских школы. Явилось в церковь для встречи довольно много мальчиков, и некоторые из них были опрошены в знании закона Божия. Священные изображения на церковных стенах, большею частью служили предметом испытания их, но и эта подсказка мало помогала при ответах учеников. «Нужно желать лучших успехов в усвоении детьми закона Божия» – пожелал архипастырь. После обозрения храма Высокопреосвященный посетил дом старшего священника, а затем поехал в село Киверичи ко Всенощной [25].

Другая часовня находилась – в деревне Устюги и посвящена была Рождеству Пресвятой Богородицы. Время воздвижения этих двух часовен неизвестно, но в исторических документах сказано, что издавна.

Третья часовня располагалась в четырех верстах от храма Богоявления Господня, в деревне Чубариха. Решение о возведении ее было при-

нято в строительном отделении Тверской Губернской палаты 10 августа 1904 года, и подписан документ на начало строительных работ архитектором Назариным и инженером Кошелевым. Высота часовни составляла 17 аршин, с крестом в три аршина и крышей в четыре аршина. Построена она в 1905 году. Разрешение к освящению часовни получили в августе 1905 года от губернского инженера Кошелева. Попечитель часовни проживал в деревне Чубариха, житель Прохор Иванович Понизовский. В дальнейшем переехал в село Теблеши. Церковный староста Антон Семенович Веселов жил в деревне Заручье.

Седьмого июня 1996 года, в день Святого Духа, под натиском стихий и безверия, рухнула часовня – жемчужина творчества местных мастеров. Еще некоторое время, о ее былой красоте, напоминали останки резных фрагментов часовни, но и они вскоре исчезли в топках печей местных жителей. И только камни от фундамента, заросшие бурьяном, свидетельствуют о некогда стоявшей в деревне Чубарихе святыне.

Данная часовня находилась под ведением священника Василия Покровского, он же был последним священником прихода. Прислуживать в храме погоста Буйлово начал с 1884 года, а в 1888 году его рукоположили во священника. За прилежное служение епархиальным начальством, в 1897 году, награжден скуфьею. Старожилы рассказывали, что его очень любили и уважали местные жители. Господь отца Василия наградил за прилежное Ему служение такими дарами, как прозорливостью и исцелением больных, а также отчитывал бесноватых, т.е. душевнобольных людей, одержимых нечистыми духами. Отошел ко Господу весной 1932 года, в возрасте 70 лет. Проститься с ним собрались почти все прихожане прихода и со слезами на глазах проводили в последний путь. Жителям деревни Чубариха пришлось даже рисковать своей жизнью, переправляясь через речку Ивицу во время половодья, ради того, чтобы проститься со своим любимым священником.

Второй священнослужитель храма значился, Симеон Иоаннович Богословский – сын досточтимого старца Иоанна Федоровича Богословского. Батюшка Симеон приступил к служению в сане священника в 1887 году [26]. Про его дальнейшую жизнь пока ничего не известно. После него место было занято священником Дмитрием Покровским, 40 лет от роду. На службе 16 лет.

По справочной книге за 1915 год показано: Штатный диакон Александр Соколов 51 год от роду, из 3 класса Духовного училища. На службе всего 28 лет, а на приходе 6 лет; Псаломщик – диакон Николай Троицкий, 31 год от роду. Окончил Духовное училище, на службе 10 лет [27].

Церковный капитал составлял в 1901 году: билетами 150 руб., личными 1356 руб. 40 коп. Церковный взнос 25% сбора – 144 руб. 88 коп. Церковные здания: каменная сторожка и деревянный амбар. Церковные земли – 65 десятин: усадьбы 6 десятин, пахотной и сенокосной 34 десятины, под выгон 10 десятин, неудобь 15 десятин. Церковные документы: опись 1849 г., метрические с 1780 г. Отдельного плана на земли нет [26].

В 1915 году, с 1 марта по 1 июня, прихожане Богоявленского прихода пожертвовали на увековечивание памяти святителя Арсения епископа Тверского 20 копеек, причем на Тверском заводе белые свечи в то время стоили 32 копейки за пуд, а цена огарков 24 копейки за пуд [28].

Но минули года, когда радостно ликовали сердца верующих людей при освящении храма, когда прихожане с надеждой и любовью приходили на службы и приступали к церковным таинствам. Жизнь была наполнена значения и смысла, но радость сменилась печалью, наступило время лихолетий, и все святое стали попираť и уничтожать. Господь же, видя бесчинство многих местных жителей, а также тех, которые своим молчаньем дали согласие на разграбление Дома Божьего, попустил, что в начале тридцатых годов церковь погоста Буйловского закрыли. В дальнейшем ее здание передали под склад местному колхозу и местной кооперации (Райпо). В период с 1930 года по 1940 год, дома у причта были конфискованы и отданы крестьянам в пользование.

По прошествии нескольких десятилетий, сменил Господь гнев на милость, ибо не все впали в грех святотатства и остались еще сыны и дочери, верные Отцу Небесному. Так в 1992 году храм вновь открыл двери прихожанам для общей молитвы за спасение родного Отечества, для получения по вере просимого, для умилоствления Господа в прощении грехов, и снова начала теплиться приходская жизнь церкви Богоявления Господня.

Минуло семь лет с момента открытия храма, а посещают его зачатую всего несколько человек. Видимо забыли люди, что заповедано нам Богом четвертою заповедью: «Помни день субботний, еже святити его: шесть дней делай, и сотвориши в них вся дела твоя, в день же седьмый – субботу, Господу Богу твоему». Спешат люди жить, как бы все успеть, и работа неотложная находится в воскресные дни, а ведь теряют больше. Если же жить с благословением Божиим, то и жизнь складывается куда удачнее, и смысл самой жизни понимается глубже, и оказывается, что вовсе не окружающие тебя люди виноваты в твоих скорбях и неудачах, а сам человек. Господь, видя такое небрежение к вере, попустил, что по ходатайству благочинного встал вопрос о том,

чтобы храм вновь закрыть, как самостоятельный, приписав его к Рамешковскому приходу, то есть церковь была обречена на окончательное разорение и разрушение.

И тут забеспокоились местные жители: «Неужели опять не будет у нас церкви?» Может быть, даже не до конца понимая значение происходящего, а, подспудно чувствуя неладное, местные руководители и жители округи единодушно решили защищать свою святыню.

Глава администрации сельского округа Владимир Александрович Кричкин, председатель колхоза «Родина» Евгений Васильевич Антонов, бывший директор совхоза «Ивицкий» Алексей Михайлович Никифоров и руководитель фермерского хозяйства Александр Александрович Пешин с его супругой Татьяной, а также многие другие жители окрестных деревень обещали по мере сил и возможности помогать в ремонте храма. Видимо, сам Господь, через сложившиеся обстоятельства направляет людей к храму, и теперь многие стали понимать, что церковь нужна не только священнику, но прежде всего прихожанам. Ведь назначение церкви – помочь людям жить благочестиво, честно, богобоязненно, а это – залог успеха в жизни, благословенной Богом. И за эту праведность люди получают от Господа помощь во всю свою жизнь. Не надо следовать словам поговорки: «Пока гром не грянет, мужик не перекрестится». Ведь когда гром грянет, то уже поздно креститься, так как гром – это отголосок действия молнии. Попала она в дом, и он сгорел, попала она в человека, и его убила. Здесь уже ничего не изменить. Поэтому не нужно дожидаться, когда эта гроза в виде скорбей, трудностей, невзгод обрушится, неся с собой горькие слезы разочарования, бессилия и беспомощности. Предотвратить наступившую беду и не дать дальнейшему развитию скорбей, мы можем, только изменив свое отношение к Богу, к людям, к самим себе, понуждая себя соблюдать заповеди (законы) Божии, а все остальное, необходимое в жизни, будет дано Отцом Небесным в свое время. «Ищите прежде Царствие Божия и правды Его, и сия вся приложится вам» [Мф. 6, 33].

### Список литературы

1. Библия. М.: Российское общество, 2001.
2. Неволин К.А. О пятинах и погостах Новгородских в XVI веке, с приложением карты // Из записок Императорского русского географического общества, Кн. VIII. СПб., 1853. С. 85-90.
3. Вершинский А.Н. Материалы о карелах. // ГАТО. Ф. Р-2691, оп. 1, ед.хр. 321.
4. Постников И.Н. Рукописные записки. // ГАТО. Ф. Р-625. Личный фонд Кирсанова А.Г., Бежецкого краеведа.

5. Православный церковный календарь. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви 2011. 224 с.
6. О подружке в погосте Буйлово деревянной церкви // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 8. Бежецкое Духовное Правление. 1781. /Дело не сохранилось/.
7. О построении в погосте Буйлово вместо деревянной, вновь каменную церковь // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 13. Бежецкое Духовное Правление. 1792. /Дело не сохранилось/.
8. Об освящении в погосте Буйлово новоустроенных двух приделов // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 2. Бежецкое Духовное Правление. 1815. /Дело не сохранилось/.
9. О распространение теплой церкви в пог. Буйлово // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 102. Бежецкое Духовное Правление. 1862. /Дело не сохранилось/.
10. Об освящении церкви пог. Буйлово // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 104. Бежецкое Духовное Правление. 1865 /Дело не сохранилось/.
11. О дозволении распространить церковь в пог. Буйлово. // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 119. Бежецкое Духовное Правление. 1879 /Дело не сохранилось/.
12. Об освящении храма в погосте Буйлово // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 128. Бежецкое Духовное Правление. 1882 /Дело не сохранилось/.
13. О разобрании в погосте Буйлово ветхой деревянной церкви, и о перемещении из оной иконостаса и образов в строящуюся каменную церковь. // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 18. Бежецкое Духовное Правление. 1810 /Дело не сохранилось/.
14. О перекрытии в погосте Буйлово церкви железом и о устройстве вокруг оной ограды. // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 27. Бежецкое Духовное Правление. 1819 /Дело не сохранилось/.
15. О дозволении в пог. Буйлово каменную церковь покрыть железом // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 44. Бежецкое Духовное Правление. 1831 /Дело не сохранилось/.
16. О дозволении в пог. Буйлово церковные приделы, стены, украсить живописью // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 47. Бежецкое Духовное Правление. 1833 /Дело не сохранилось/.
17. О дозволении слить большой колокол для церкви пог. Буйлово // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 64. Бежецкое Духовное Правление. 1838 /Дело не сохранилось/.

18. О дозволении в церкви пог. Буйлово вместо ветхого каменного пола сделать деревянный // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст.ед.хр. 73. Бежецкое Духовное Правление. 1843 /Дело не сохранилось/.
19. О дозволении пог. Буйлово при церкви перелить большой колокол // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 81. Бежецкое Духовное Правление. 1849 /Дело не сохранилось/.
20. О дозволении деревянные полы в церкви пог. Буйлово, равно тесовую крышу на ограде и двое ворот окрасить // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст.ед.хр. 86. Бежецкое Духовное Правление. 1850 /Дело не сохранилось/.
21. О позолоте иконостаса, исправлении и вычистке старого иконостаса и о возобновлении полинявших орнаментов по стенам церкви погоста Буйлово // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст.ед.хр. 155. Бежецкое Духовное Правление. 1895 /Дело не сохранилось/.
22. Об устройстве в трапезной церкви новых иконостасов и ремонт полов // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст. ед. хр. 165. Бежецкое Духовное Правление. 1899 /Дело не сохранилось/.
23. Пути промысла Божия в жизни семидесятипятилетнего старца-священника. // Тверские Епархиальные ведомости. № 16. Печатано в типографии Тверского губернского Правления. 1889. С. 567–590.
24. О нарезке к церкви Буйлово двойной порции земли // ГАТО. Ф. 160, оп. 4, ст.ед.хр. 53. Бежецкое Духовное Правление. 1834 /Дело не сохранилось/.
25. Посещение Высокопреосвященнейшим Дмитрием архиепископом Тверским и Кашинским погоста Буйловского // Тверские Епархиальные ведомости. № 19. Печатано в типографии Тверского губернского Правления. 1898. С. 499–501.
26. Погост Богоявленский // Тверской епархиальный статистический сборник. Составил секретарь Т.Д.К. Н.И. Добровольский. № 42. Типо-Литография Ф.С. Муравьева, Миллионная ул., собственный дом. 1901. С. 97.
27. Погост Богоявленский // Справочная книга по Тверской епархии. № 2. Ч. 1. Тверь: Типо-Литография М.В. Блинова, 1914. С. 40.
28. Выписка из ведомости о сборе на увековечение памяти святителя Арсения Тверского. № 24 от 13 июня // Тверские Епархиальные ведомости. Тверь: Тип. Н.М. Родионова, 1911. С. 257.



# Лингвистика

## ОПЫТ ИДЕОГРАФИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ОККАЗИОНАЛИЗМОВ

(на материале очерков «Итоги» М.Е. Салтыкова-Щедрина)

*Е.Д. Базулева, студентка 2 курса, направление  
«Отечественная филология».*

*Научный руководитель: И.В. Гладилина – канд.  
филол. н., доц., зав. каф. русского языка.*

**Аннотация:** статья посвящена словообразовательному анализу окказиональной лексики в произведении «Итоги» М.Е. Салтыкова-Щедрина, также в ней приводятся примеры окказионализмов.

**Ключевые слова:** окказионализмы, М.Е. Салтыков-Щедрин, контекст, внутренняя форма слова, значение

Широко известно, что и в письменной, и в устной речи постоянно возникают новые слова, которые либо исчезают, удовлетворив разовую потребность в них, либо закрепляются в языке, утрачивая свойство новизны и необычности. Словотворчество – это один из самых любимых художественных средств, которые используют писатели и поэты в своих произведениях. Русское словообразование предоставляет потенциальные возможности создания новых слов по высокопродуктивным моделям, которые не утрачивают свою новизну, спустя определенное количество времени, поэтому всё чаще появляются индивидуально-авторские «изобретения». Окказионализмы создаются по хорошо известным словообразовательным моделям, поэтому мы, впервые услышав или прочитав такое слово, понимаем его смысл и можем оценить художественную находку автора. Таким образом, в этих новообразованиях сочетаются общие закономерности русского словообразования с индивидуальным авторским словотворчеством.

Но всё-таки, как же звучит научное определение окказионализма? Так словарь-справочник лингвистических терминов даёт нам следующее толкование: «слово, образованное по непродуктивной модели, используемое только в условиях данного контекста». А «окказиональный» – это не соответствующий общепринятому употреблению, носящий индивидуальный характер, обусловленный специфическим

контекстом. Окказиональные слова отличаются тем, что при их образовании сознательно нарушаются законы построения и употребления соответствующих общезыковых единиц, чтобы повысить эмоциональность. Также их называют «словами одноразового пользования», так как их невозможно найти ни в одном толковом словаре, чтобы посмотреть их точное значение, ведь они живут только в авторском контексте.

В произведениях художественной литературы использование окказионализмов обычно связано с явно выраженным стилистическим заданием. Так у большинства окказионализмов в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина есть особое назначение – служить выразительным средством сатиры. Но имеются и исключения. Обычно окказионализмы вводятся автором для того, чтобы показать свою оригинальность и непохожесть на остальных, они пытаются создать «новый язык», но Салтыков-Щедрин идёт дальше, ведь окказиональная лексика нужна ему, чтобы взглянуть на уже существующие явления под другим углом. Мир, о котором он нам рассказывает можно назвать раздвоенным, в нём человек предстаёт как «заблудшая душа», не знающая, что такое хорошо и плохо, что такое зло и добро, потому что нередко в современном мире эти понятия подменяют друг друга.

Все мы знаем о том, что Михаил Евграфович служил, занимая должность канцелярского чиновника, поэтому его рассказ «Итоги» посвящён именно «миру высших чинов». В нём он говорит, что мы живём в другом мире, где ценности человека утрачиваются, а на первый план выходят деньги и власть. Оно было написано в 1871 году, как раз прошло 10 лет с момента проведения реформы по отмене крепостного права и автор решает провести промежуточные итоги этих лет, касаясь, конечно, только политики и права, поэтому и окказионализмы носят такой подтекст, а точнее относятся к официально-деловому стилю. «А для того чтобы возмужание умов совершалось неукоснительно, назначают, по усмотрению своему, неотяготительные сроки, по истечению которых новая форма уже окончательно делается обязательною». Это слово можно отнести к канцеляризмам, лингвистический энциклопедический словарь даёт следующее толкование: слова, устойчивые словосочетания, грамматические формы и конструкции, употребление которых в литературном языке закреплено традицией за официально-деловым стилем, особенно за канцелярско-деловым подстилем. «Неотяготительный» обозначает «Не находящийся под бременем чего-нибудь», синонимом для него будет слово «необременительный». Может сочетаться с существительными и выступать в роли согласованного определения.

Есть ещё окказионализмы, которые похожи на канцеляризмы. «Наступает эпоха угрызений; из тьмы прошлого выделяются призраки. Неподлежательно высеченные части тела, неподлежательно взятые гривенники так и мечутся в глаза со всею обстановкою, при которой первые были высечены, а вторые взяты». Это слово не закреплено в словаре, поэтому узнать его точное толкование не получится, следовательно мы попытаемся понять его значение сами с помощью контекста. Получается, что «неподлежательно» – это наречие к прилагательному неподлежательный, которое можно толковать как действие, сделанное кем-либо, которое, в свою очередь, не было обязательным и незаконным. Следующий окказионализм – «долженствующее» и его контекст «... созидать нечто целое, долженствующее изображать ...». Сразу можно увидеть что данное слово (долженствующее) объединяет в себе сразу два слова: которое должно. Эти окказионализмы показывали нам ту самую, обыденную реальность, на которую Салтыкову-Щедрину было важно обратить и своё, и внимание читателей.

Но есть окказиональные образования, показывающие нам ещё и оригинальность автора. Например, «...есть человек самый доброкачественный ...». У этого слова есть своё толкование, закреплённое в словарях: 1) удовлетворяющий требованиям, 2) не злокачественный; но Михаил Евграфович наделяет это слово другим особым значением и впервые делает его определением человека. И, актуализовав внутреннюю форму, мы сможем понять его в данном контексте. «Доброкачественный» – «хороший, имеющий добрые качества». Получается, что это семантический окказионализм.

Окказионализмы, взятые изолированно как внетекстовые лексические единицы, находятся за пределами языковой нормы, в контексте же они с неповторимой экспрессией передают мысли и чувства. Окказиональное слово нарушает лексическую норму, но далеко не каждый окказионализм нарушает словообразовательную норму. Так, например, «иной смог бы еще множество лет оставаться твердым в бедствиях, а тут, видя со стороны начальства потачку, возьмет да и сприхотничает. «А сем-ка, – скажет он себе, – и я доложу, что мне жить невозможно». И не только доложит, но даже представит несомненные тому доказательства. И таким образом вдруг откроется, что множество людей жило (а может быть, и еще несчетное число лет жить бы могло),...». «Сприхотничать» – это глагол совершенного вида, не закреплённый в словаре, но мы можем дать ему своё толкование, исходя из контекста: «высказывать различные прихоти, причуды». Образовано приставочно-суффиксальным способом от существительного.

«Ежели он не благодарит, то это значит, что он злокознствует; а ежели злокознствует, то значит, что сам собой возникает вопрос о необходимости истребления козней и интриг».

«Злокознствовать» – это глагол несовершенного вида, который означает «строить козни, делая всё в точности наоборот». Его синонимом можно считать слово «вредничать». Чтобы детальнее рассмотреть это слово, нужно посмотреть на его внутреннюю форму, то есть мотивированность значения целого значением составных частей. Окказионализм состоит из 2 слов: «зло» и «козни».

Все окказиональные образования, приведённые в качестве примера в данной статье, являются наглядным примером того, как М.Е. Салтыков-Щедрин виртуозно смог, с помощью окказионализмов, привлечь внимание в проблемам 18 века, но эти проблемы остаются актуальным и по сей день. А индивидуально-авторские «изобретения» можно назвать лучшим «оружием», чтобы показать нам обыденный мир с другой стороны.

### Список литературы

1. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: в 20 т. Т. 7. М.: Худож. лит.
2. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
3. Гладилина И.В., Усовик Е.Г. Опыт составления идеографического словаря окказионализмов (на материале произведений М.С. Салтыкова-Щедрина). Статья 1 // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. Вып. 1. С.122–129.
4. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
5. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний. М.: Альга-Принт [и др.], 2008.

## ТИПЫ ИГРОВОГО НАРРАТИВА: КОММЕНТИРОВАНИЕ И ПОСТ-ИГРОВАЯ АНАЛИТИКА

*П.А. Бессонов, студент 1 курса, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика».*

*Научный руководитель: Е.П. Максимова – к. филол. н., доц. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** в статье производится анализ комментирования и пост-игровой аналитики как видов нарратива и их противопоставление книжному нарративу.

**Ключевые слова:** нарратив, нарратор, комментирование, аналитика, стриминг, игра, зритель, слушатель.

Сегодня внимание огромного количества людей приковано к игровой индустрии, в том числе к киберспорту. В связи с этим игровые дискурсы стали оказывать существенное влияние на речевую картину нашего времени. Соответственно эта сфера не могла не заинтересовать лингвистов. Сейчас многим знакомы выражения «стриминг» и «пост-игровое комментирование». Они и стали предметом нашего исследования. Так как и одно и другое по сути своей является рассказом, то мы применили к исследованию этих типов дискурса понятие нарратива.

Данное исследование было проведено с целью определения отличий таких видов игрового нарратива, как комментирование и пост-игровая аналитика друг от друга, а также от видов нарратива, рассматриваемых в литературоведении. Были использованы материалы с сайта <https://www.twitch.tv>, с каналов Dota2RuHub (<https://www.twitch.tv/dota2ruhuhub>), dota2ti\_ru (<https://www.twitch.tv/dota2ruhuhub>), Starladder5 (<https://www.twitch.tv/starladder5>) и Starladder1 (<https://www.twitch.tv/starladder1>).

Для начала обозначу, что: наррация – это рассказывание истории [5, с. 11–13]; нарративным текстом, называется текст, который повествует историю [5, с. 19–21]; автор нарративного текста – нарратор [5, с. 63–66].

Начну с характеристики комментирования. У данного вида нарратива есть три цели: донесение информации до зрителя, то есть само толкование того, что происходит в игре; удержание аудитории. Комментатор заинтересован в том, чтобы новая аудитория приходила, а старая оставалась заинтересованной и не уходила. Этой целью обусловлены некоторые особенности комментирования, которые я рассмотрю позже; поддержание имиджа комментатора. Он должен вести себя так, чтобы его любили зрители и работодатели.

Характеристику комментирования как вида нарратива стоит начать с того, что, в отличие от книжного повествования, реципиенты [2] такого типа повествования могут своими глазами видеть описываемые события, то есть они являются и зрителями, и слушателями одновременно, благодаря чему комментатор может употреблять выражения типа «как мы видим» и слова «вот», «тут» и им подобные. Такое невозможно в литературных текстах, так как видеоматериал отсутствует и данные приёмы

уже не интерпретируются как указание жестом, пусть даже мысленным, на что-либо [1, с. 198]. Другая важная особенность комментирования состоит в том, что, в отличие от литературных текстов, нарратор может не просто делать вид, что обращается к читателю, а на самом деле при помощи чата общаться со зрителями, что активно используется с целью удержания аудитории. Например, можно услышать, как комментатор активно спорить со зрителями по поводу нового ремонта и так далее. Можно сказать, что в данном случае имеет место быть каноничная коммуникативная ситуация, то есть реальный нарратор повествует реальному адресату, строит с ним диалог, в то время как в книжном тексте адресат может быть либо частью придуманного автором мира, либо фиктивным читателем [5, с. 54-58], а не конкретным человеком или группой людей.

Замечу также, что комментатор, в отличие от автора литературного произведения, не является создателем рассказываемой истории. Как это влияет на повествование? Классический книжный нарратор может определённым образом выстраивать повествование, например перемещаясь во времени, чтобы создать определённую картину мира [3]. Комментатор же в таких методах ограничен, так как история творится другими людьми независимо от его воли, он может только разъяснять ситуацию и оценивать её.

Раз речь зашла об оценке событий, стоит упомянуть, что комментирование зачастую очень эмоционально. Это вызвано тем, что нарратор, например, сам может болеть за определённую команду, и выражается, в отличие от печатного текста, не только в выборе определённых слов для описания ситуации, но и с помощью темпа, громкости речи, интонаций и так далее. Идеально эту особенность иллюстрирует Виталий «V1lat» Волочай, который в процессе эмоционального комментирования часто срывает голос, тараторит и выдаёт фразы вроде «ой ой ой ой ой, какая же хорошая стенка у толстой скотины».

Комментирует обычно не один человек, а двое, для большей динамичности повествования. Но чаще двое нарраторов представлены в менее динамичных жанрах игр. В более же динамичных дисциплинах зачастую студии обходятся одним комментатором. Это отличает комментирование от классического нарратива, для которого характерно наличие одного конкретного автора [5, с. 41]. Также важной особенностью комментирования является обсуждение нескольких реальностей. Комментаторы регулярно соскакивают с игровой тематики на обсуждение конфликтов игроков, последних событий в мире и так далее. Это обусловлено опять же необходимостью удержать аудиторию.

Переходя к характеристике аналитики, отмечу, что её цели идентичны целям комментирования. То есть во главе угла опять стоит удержание аудитории, донесение информации об игре до зрителей и поддержание имиджа нарратора. Пост-игровая аналитика схожа с комментированием во многом, но больше приближена к литературному нарративу из-за того, что анализируемая игра уже закончена, а комментируемая ещё нет.

Раз аналитику известен исход игры, он может определённым образом структурировать повествование, использовать литературные приёмы. Например, сначала аналитик может рассказать об ошибках команды, на которую возлагались надежды, а только затем о положительных моментах для того, чтобы закончить аналитику на позитивной ноте, то есть может уже осознанно выбрать определённую модальность повествования [4]. Это роднит аналитику с литературным нарративом.

#### Список литературы

1. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика нарратива, М.: Языки славянской культуры, 2010. 480 с.
2. Тюпа В.И. Что такое нарративный дискурс? // Открытая нарратология: электрон. рес. URL: <https://www.opennar.com/single-post/2015/11/20/Что-такое-нарративный-дискурс> (дата обращения 01.04.2019).
3. Тюпа В.И. Что такое нарративная картина мира? // Открытая нарратология: электрон. рес. URL: <https://www.opennar.com/single-post/2016/1/25/Что-такое-нарративная-картина-мира> (дата обращения 01.04.2019).
4. Шмид В. Нарратология 2003, М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

### ФИКСАЦИЯ В СЛОВАРЯХ ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА КАК КРИТЕРИЙ ВЫЯВЛЕНИЯ СЛАВЯНИЗМОВ В ПОЭЗИИ П.А. ВЯЗЕМСКОГО

*Е.Ю. Бородина, аспирант 3 года обучения,  
специальность «русский язык».*

*Научный руководитель: В.В. Волков – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье показано, что, по лексико-статистическим данным, поэтическое творчество П.А. Вяземского на всем его протяжении (с начала 1810-х до конца 1870-х годов) в языковом отношении

*носит двойственный характер: с одной стороны, секулярно-светский (мирской), с другой стороны, сакрально-религиозный (христианский). Отмечается тенденция к увеличению количества славянизмов с сакрально-религиозной семантикой от первого к третьему периодам творчества; данная тенденция соотносится с увеличением количества стихотворений исповедального характера, с мотивами подведения итогов жизненного и творческого пути.*

**Ключевые слова:** П.А. Вяземский, поэтический идиолект, славянизм, церковнославянизм, лексикостатистика.

Славянизмы, понимаемые как лексемы, исторически связанные со старославянским, затем церковнославянским языком, выделяются в массиве лексики русского языка на ряде взаимосвязанных оснований – генетических, семантических, стилистических и дискурсивных. Эти основания в случае разных исследовательских задач и разных практических целей различным образом иерархизируются. Если, например, для сравнительно-исторических исследований доминантным является генетический критерий выявления славянизмов (происхождение), а для функциональной стилистики – стилистический (эмоционально-стилистическая и дискурсивная окраска), то для исследований, нацеленных на выявление своеобразия художественной картины мира, доминантным является критерий семантический (какого рода феномены славянизмы именуют).

Семантическая классификация славянизмов, релевантная для осмысления христианской составляющей поэтической картины мира П.А. Вяземского, включает три группы: 1) секулярные славянизмы, входящие в лексику общего употребления и выполняющие преимущественно стилистические функции; 2) собственно церковнославянизмы (включая христианские религионимы), составляющие богословско-терминологическую основу церковного дискурса; 3) церковнославяно-русские полисеманты – межстилевые лексемы, выступающие как носители и сакрально-религиозных, и секулярных значений. В церковнославяно-русских полисемантах ближайшим образом отражается двойственный характер ментальности российской интеллектуальной элиты XIX века, они несут основные семантические нагрузки в рамках христианской составляющей личностной картины мира, «поэтической философии» Вяземского.

Из числа бытующих в русистике критериев выявления славянизмов и церковнославянизмов (генетический, семантический, стилистический, дискурсивный) применительно к изучению христианской составляющей поэтического языка целесообразно опираться на семантико-дискурсивный, исходя из традиционных представлений о славяниз-



мах как явных либо неявных репрезентантах христианских феноменов языкового сознания. Решение задачи выявления церковнославянизмов и церковнославяно-русских полисемантов в идиолексиконе Вяземского целесообразно производить по формализованной процедуре, присваивая термину славянизм операциональный смысл «вокабула (заглавное слово словарной статьи), наличествующая хотя бы в одном из авторитетных словарей церковнославянского языка». Представленность какой-либо лексемы из лексикона Вяземского в церковнославянских словарях трактуется нами как свидетельство наличия у этой лексемы явной или скрытой (контекстно зависимой) сакрально-религиозной христианской семантики или ее компонентов.

При таком подходе на второй план перемещается не только генетический, но и стилистический критерий выявления славянизмов, центральным оказывается критерий семантико-дискурсивный. Термин славянизм приобретает операциональный смысл «вокабула (заглавное слово словарной статьи), наличествующая хотя бы в одном из авторитетных словарей церковнославянского языка».

В перечне славянизмов оказываются лексемы, наличествующие, с одной стороны, в идиолексиконе Вяземского, с другой стороны, фиксированные хотя бы в одном из словарей церковнославянского языка. В выборку включаются слова только основных знаменательных частей речи. Предлоги, союзы, частицы, а также числительные, местоимения и междометия не включаются как несущественные для реконструкции христианской составляющей личностной картины мира Вяземского.

Выявленные славянизмы в целях обозримости сгруппированы в корневые синхронно-диахронические морфосемантические гнезда (в отличие от словообразовательных гнезд, без последовательного упорядочения по отношениям словообразовательной мотивации) – микромножества слов с одним и тем же свободным либо связанным корнем, который с позиций синхронии словообразования может быть очевидным либо неочевидным, например: 1) морфосемантическое гнездо со свободным корнем, с позиций синхронии очевидным: бегство, беглец, прибегать, прибежище, убежать, убежище (свободный корень бег-); 2) морфосемантическое гнездо со связанным корнем *-я- // -ня- // -им- // -ним- // -ем-*, с позиций синхронии неочевидным: внимать, внять, внятный, воспрять, восприемник, восприемница, обнимать, объятие, объять, поднимать, поднять, подъять, понять, прять, принимать, снять. Группировка славянизмов в гнезда осуществлялась нами с учетом как диахронии (использовались материалы этимологических словарей, в

частности: [7; 5; 6]), так и синхронии русского словообразования [4]. Условие объединения лексем в гнезда – не только этимологическое и/или синхронное корневое родство, но и возможность установления семантических связей между единицами (критерий семантической морфемно-словообразовательной связности слов гнезда).

Общее количество найденных в идиолексиконе Вяземского корневых морфосемантических гнезд – 523, количество лексем в гнездах – 2196, минимальный объем гнезда – две лексемы (например: ад, адовый; *яство, тунядец*), максимальный – 44 (гнездо с корнем благ-: благо, благой, благодать, благодный, благодыня, блаженный, блаженство и др.; специально это гнездо рассматривается далее).

За пределами корневых морфосемантических гнезд оказываются одиночные славянизмы, то есть славянизмы, не имеющие в рамках идиолексикона Вяземского однокоренных, ср.: аз 'я', азбука, акафист, алкать, алтарь <...> янтарь, ярем, ярлык, яшень, яхонт. Общее количество найденных в идиолексиконе Вяземского одиночных славянизмов – 660.

Подавляющее большинство выявленных славянизмов в дискурсивном отношении принадлежит и сакрально-религиозной, и секулярной сферам бытования, несет как сакрально-религиозную, так и секулярную семантику.

С известной долей условности (в силу отсутствия специальных исследований) к числу собственно церковнославянизмов, с высокой вероятностью принадлежащих именно и только / преимущественно церковной лексике, можно отнести ряд одиночных лексем из числа найденных, а именно: аз 'я', акафист, алтарь, апокриф, архиерейский, архистратиг, вавилонский, вериги, вертеп, вертоград, демон, елей, змий, игумен, идол, иерей, инок, катехизис, келья, кивот, клир, ковчег, копия, куца, лампада, мадонна, митрополит, обряд, одр, паломник, паперть, патер, пономарь, преисподняя, пресвитер, псалтырь, распятие, расстрига, риза, ряса, саван, серафим, скрижаль, сретение, схимник, фари-сейский, херувим, хоругвь – всего 48 лексем.

Легко заметить, что даже по отношению к словам приведенного весьма немногочисленного списка нельзя утверждать, что они используются исключительно в церковной жизни, а в секулярных сферах бытования языка не используются (ср. из числа приведенных, к примеру, демон, ковчег или куца). Тем более затруднительно выделение собственно церковнославянизмов как исключительно «церковной лексики» в массиве корневых морфосемантических гнезд.

Теоретически возможные варианты семантико-дискурсивной интерпретации славянизмов найденного массива: 1) лексика православия;

2) секулярная лексика; 3) «промежуточный» вариант (полисеманты, то есть лексемы, в семантико-дискурсивном отношении характеризующиеся двояким использованием – как в сакрально-религиозных, так и в секулярных сферах, значениях и смыслах.

В дальнейшем изложении мы, избегая непродуктивного обсуждения вопроса о «преимущественной принадлежности» той или иной найденной нами в словарях церковнославянского языка лексемы сакрально-религиозной или секулярной сфере бытования, именуем все их церковнославяно-русскими полисемантами, имея в виду как их двоякую семантическую специфику, так и двоякое дискурсивное бытование.

Иными словами, результат произведенной нами сплошной выборки – перечень церковнославяно-русских полисемантов, фиксированных в церковнославянских словарях и в то же время наличествующих в поэтическом идиолексиконе Вяземского (лексикографически «совпадающие» лексемы). Выявленные церковнославяно-русские полисеманты – это слова, в семантико-дискурсивном отношении поливалентные, по В.В. Виноградову, «лексикологически нейтральные», принадлежащие «одновременно и церковно-книжному, и разговорно-литературному языку» [3, с. 25], типа истина, обратить, падение, пастырь, помазанник и подавляющее большинство других лексем из числа 2856 выявленных нами на основе критерия «лексикографического совпадения».

Явление церковнославяно-русской полисемии на верхнем уровне лингвистического обобщения следует интерпретировать как частный (лексикологический) случай церковнославяно-русской диглоссии как отражения сакрально-религиозной и секулярной функций русского языка. Использование термина диглоссия применительно к взаимодействию церковнославянского и русского языков специфично. Это не двуязычие (билингвизм), которое в лингвистике и методике практически единодушно трактуется как «...владение двумя языками в зависимости от разных условий и ситуаций общения. Рассматривается как умение использовать два языка на индивидуальном и групповом уровнях» [1, с. 56]. В случае двуязычия два разных языка в равной мере выполняют весь набор собственных любому языку функций, но используются в разных ситуациях (сферах) общения, как, например, русский и французский в образованных слоях российского общества в XVIII–XIX веках, как русский и другие языки народов России в нашем многонациональном государстве на всем протяжении его истории. Церковнославяно-русская диглоссия на лексическом уровне церковнославяно-русской полисемии – это органичное слияние книжно-сакральной церковнославянской и секулярной русской

## СЛОВО

языковых и речевых стихий в пределах одной лексемы (славянизма).

Результаты сплошного сопоставления идиолексикона Вяземского [2] с материалами авторитетных словарей церковнославянского языка, ведущие к выявлению церковнославяно-русских полисемантов, в статистическом обобщении представлены в табл. 1.

*Таблица.* Словоупотребления лексем, фиксированных в «Словаре поэтического языка П.А. Вяземского» и наличествующих в авторитетных словарях церковнославянского языка (церковнославяно-русские полисеманты)

Типы и количество лексем	Периоды творчества					
	I (1810–1837)		II (1838–1855)		III (1856–1878)	
	Кол-во	%	Кол-во	%	Кол-во	%
Церковнославяно-русские полисеманты в составе морфосемантических гнезд, всего 2196 лексем	17 918	84,5 %	9 338	86,4 %	19 484	87,4 %
Одиночные церковнославяно-русские полисеманты, не составляющие морфосемантических гнезд, всего 660 лексем	3 283	15,5 %	1 475	13,6 %	2 807	12,6 %
Всего 2 856 лексем	21 201	100 %	10 813	100 %	22 291	100 %

Приведенные статистические данные, отражающие, во-первых, соотношение одиночных полисемантов и полисемантов в составе морфосемантических гнезд, во-вторых, статистическую динамику словоупотреблений церковнославяно-русских полисемантов по периодам творчества, а также общая оценка своеобразия их семантико-дискурсивных особенностей позволяют утверждать следующее.

Общее словоупотребление церковнославяно-русских полисемантов в динамике по периодам творчества Вяземского последовательно понемногу увеличивается (количество словоупотреблений 2-го периода творчества в целях сопоставимости следует рассматривать с умножающим коэффициентом  $\times 2$ ). Общее увеличение происходит за счет полисемантов в составе морфосемантических групп, поскольку количество словоупотреблений одиночных полисемантов несколько сокращается.

Все выявленные полисеманты фиксированы в церковнославянских словарях, что интерпретируется как свидетельство наличия у них явной или скрытой (контекстно зависимой) сакрально-религиозной христианской семантики или ее компонентов. Однако в силу семантико-дискурсивной поливалентности полисемантов утверждать, что полисеманты выступают в поэзии Вяземского как носители именно сакрально-религиозных смыслов, без специального исследования конкретных поэтических текстов некорректно. Для установления наличия либо отсутствия сакрально-религиозной христианской семантики или ее компонентов необходимо обращение к конкретным произведениям, конкретным контекстам употребления.

Применительно к каждому отдельному церковнославяно-русскому полисеманту необходим специальный анализ.

#### Список литературы

1. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.
2. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка П.А. Вяземского (с приложением малоизвестных и неопубликованных его стихотворений). М.: Флинта: Наука, 2015. 424 с.
3. Виноградов В.В. К истории лексики русского литературного языка // Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1977. С. 12–34.
4. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М.: Рус. яз., 1985.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987.
6. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. К.: Радянська школа, 1989. 511 с.
7. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М. : Рус. яз., 2001.

**ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ  
АВТОРСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ**

(на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина)

*А.М. Васильева, студентка 2 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: И.В. Гладиллина – к. филол. н, доцент, зав. кафедрой русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются особенности употребления окказионализмов в анализируемых произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Производится анализ окказионализмов. Приводятся примеры окказиональных слов, прослеживаемых в произведениях писателя.

**Ключевые слова:** М. Е. Салтыков-Щедрин, окказионализм, неологизм.

Особую роль как лексические единицы языка играют окказионализмы. Эти языковые единицы содержат в себе эмоционально-экспрессивные свойства, не соответствующие общепринятому употреблению, то есть не становятся фактом словарной системы языка, не фиксируются толковыми словарями, проявляются только в контекстном употреблении. Поэтому окказионализмы воспринимаются как средство авторской самореализации.

В произведениях художественной литературы использование окказионализмов обычно связано с явно выраженными стилистическими особенностями. Окказионализмы позволяют более точно выразить мысли и чувства, дать меткую оценку происходящему, усилить эмоционально-экспрессивную выразительность речи, а также позволяют экономить языковые средства. Так, основное назначение окказионализмов М.Е. Салтыкова-Щедрина – служить выразительным средством сатиры, передать авторское отношение к изображаемой действительности (насмешка, ирония, сарказм). Автор с помощью таких новообразований переворачивает мир, чтобы по-другому взглянуть на имеющиеся явления, обнажить пороки общества и показать несовершенство мира

Окказионализм (от лат. *occasionalis* – случайный) – неизвестное языку слово или выражение, образованное по языковой малопродуктивной или непродуктивной модели, используемое только в условиях данного контекста как индивидуально-авторское стилистическое средство. Окказионализмы обозначаются также термином «неологизмы», однако современная наука предпочитает различать эти явления. В отли-

чие от неологизмов, окказионализмы сохраняют связь с исходным контекстом, осознаются как авторские слова, являются единицами речи, а не языка.

Из определения окказионализмов следует, что производить анализ новообразования следует только в рамках того или иного контекста, так как авторское слово часто само является текстообразующей единицей.

В «Культурных людях» и «Дневнике провинциала в Петербурге» мы проанализировали некоторые окказиональные образования, дали им характеристику, на основе чего сделали вывод об особенностях употребления данных лексических единиц.

Потому что всюду, во все клубы, во все щели клубов – везде Солитеры напоззли и везде *соглядатайствуют* [т. 12, с. 299].

МАС дает определение данной лексемы как «тайное наблюдение за кем-, чем-либо». В контексте используется автором с целью придания стилистического оттенка пренебрежительного отношения. Слово образовано с помощью приставки со- со значением совместности чувств, действий, помощи, суффикса -атай-, значение которого можно определить как «ситуация, когда некий человек на время своих общественных обязанностей что-то сообщает другим людям» (Пр.: глашатай, ходатайствовать), а также с помощью суффикса -ств- со значением предметности.

Это в те времена такие порядки были, когда ты еще *чистопсовым* назывался, а теперь шалишь! – теперь ты культурный человек стал! [т. 12, с. 300].

Хотя предки наши назывались только *чистопсовыми*, но они многого не понимали из тех подлостей, которые нам, как свои пять пальцев, известны [т. 12, с. 300].

Есть один ресурс, который выручает его. Это – лганье и показывание фальшивых перспектив. Он лжет неуставаючи, лжет – как рязанский дворянин, когда начинает рассказывать, какие у него в оранжереях персики при крепостном праве росли. Недавняя *чистопсовость* и до сих пор выступает наружу в нем. Он лжет и сам нагло прислушивается к своему лганью. И верит. Верит, что со всей тройкой и с экипажем в одну прорубь провалился, а через двадцать верст, на тех же лошадях и в том же экипаже, из другой проруби выскочил [т. 12, с.304].

Чистопсовый в данном контексте является одной из черт характера человека, отражающих его нравственную сущность. В МАС слово зафиксировано как «Чистокровный (о собаке)». Анализируемая лексема является семантическим окказионализмом, так как у слова имеется контекстуальное значение – отвратительный по своим качествам (об

осуждаемых и презираемых людях). Слово образовано сращением основ (*чист-* -*псов*) и соединительной гласной *-о-*.

Прокоп струсил; казалось, он только теперь понял всю *неключимость* своего поступка. [т. 12, с. 307]

Окказиональное существительное «неключимость» не имеет закреплённого значения. Контекстная семантика лексемы – «бесполезность, негодность». Словообразовано от устаревшего прилагательного «неключимый» с помощью суффикса *-ость-* со значением отвлеченного признака или состояния (Пр.: жадность, смелость, дерзость).

Говорит он обрывками, уснащая свою речь бесчисленными *околичностями*, перерывами, многоточиями, и при этом всегда поражает собеседника внезапностью мыслей, в которых невозможно отличить, что правда и что ложь [т. 12, с. 310].

Еще один окказионализм из разряда черт человека. В МАС значение данной лексемы зафиксировано как «то, что в речи, рассказе является отклонением от сути», «побочные обстоятельства, не относящиеся к делу подробности, косвенные намеки, скрывающие суть дела». Данное слово является лексическим новообразованием, так как с помощью него автор характеризует героя (Прокопа): «заносчив и льстив, лукав и левоверен, наивен и лжив, преисполнен всякого рода предрассудков, недоумений, противоречий и необыкновенно невежествен», – создает репутацию злого человека.

Как же к нему обращаться? чай, титул у него какой-нибудь есть? – беспокоился Прокоп. – Науматулла, признаться, сказал мне что-то, да ведь его разве поймешь? *Заблудаций*, говорит, – вот и думай! [т. 12, с. 329].

Заблудаций не имеет закреплённого значения. Контекстная семантика лексемы – «?». Слово образовано с помощью префикса *за-* и суффикса *-ация-* со значением признака, который характеризуется действием или состоянием, названным мотивом.

Предположите, что в голове у вас завелась затея, что вы возлюбили эту затею и с жаром принялись за ее осуществление. Прибавьте к этому, пожалуй, что затея ваша в высшей степени *женерозна*, что она захватывает очень широко и что с осуществлением ее легко осчастливить целый мир [т. 10, с. 324].

Данная лексема образована от французского слова *génèreuse* («великодушна, благородна») путем полной ассимиляции. В словарях значение не зафиксировано. Является семантическим окказионализмом, так как употребляется только в определенном контексте с целью придания стилистического оттенка.



На основе проведенного анализа можно сделать вывод, что окказиональные слова – это, как правило, слова индивидуального словотворчества автора. Осознанный выбор в пользу новообразований свидетельствует о важности информации, которую писатель стремится передать. Применение окказиональной лексики имеет ряд преимуществ: во-первых, зачастую она является единственным способом выражения авторской картины мира, во-вторых, в силу своей экспрессивности, она выступает эффективным средством воздействия на адресата.

#### Список литературы

1. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та. 2002.
2. М.Е. Салтыков-Щедрин. Собрание в 20 т. Т. 12: «Культурные люди». М.: Худож. лит., 1965–1977,
3. Словарь русского языка: В 4-х т. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
4. М.Е. Салтыков-Щедрин. Собрание в 20 т. Т. 10: «Дневник провинциала в Петербурге». М.: Худож. лит., 1965–1977.

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛИИ ГНОСТИЧЕСКИМИ СЕКТАМИ I–III ВВ.

*И.А. Елкин, студент I курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».*  
*Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в данной статье рассматривается интерпретация Библии гностическими авторами I–III вв., а также созданные ими апокрифические Евангелие, найденные в Наг-Хаммади.

**Ключевые слова:** текстология, библистика, Библия, христианство, ортодоксия, гностицизм, библиотека Наг-Хаммади.

Гностицизм (от γνωσις знание) был смесью греческой философии с восточным мистицизмом. Для гностицизма характерен псевдонаучный подход к религиозным вопросам, который сочетается с мистическими фантазиями и всевозможными секретами. Человеку предлагался и обещался «гнозис» посвящение в последние тайны бытия, возведенные в высшие степени знания. А в обрядах, церемониях, посвящениях утолялось вечное стремление человека к «сакральному». [1]

Следуя заповеди Христовой «идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына, и Святого Духа, уча их соблюдать все, что Я повелел вам» (Мф. 28:19–20), апостолы пошли с проповедью не только к иудеям, но и к язычникам. Семена проповеди попали на разную землю, как и говорил Спаситель в притче о сеятеле (Мф. 13:3–23; Мк. 4:3–20; Лк. 8:5–15). Успех апостольской проповеди среди язычников приводит к тому, что некоторые из них не пытались изменить себя и свою жизнь согласно Евангелию, а, напротив, хотели увидеть в Церкви увенчание собственного религиозного опыта, ответ на свои вопросы. [2] Среди новообращенных христиан из язычников были те, кто хотел совместить греческую философию, восточный мистицизм и Благоую Весть, но они отдавали главенствующую роль своим духовных практик именно философии и мистицизму, только прикрывая свои измышления христианскими терминами и понятиями. «Эти язычники думали, – пишет профессор В.В. Болотов, – что они нисколько не обязаны с вступлением в христианство оставлять свои прежние теории, напротив, думали правильно истолковать и понять при помощи их христианство в высоком совершенном смысле» [3, с. 170]. Семя апостольской проповеди «упало между тернием, и выросло терние и заглушило его» (Лк. 8:7). Конечно, гностицизм, как явление появляется до христианства, но активная проповедь апостолов привлекает интерес гностических общин, ведь христианство давало ответы на вопросы, над которым размышляли гностики.

Сведения относительно учения и практик гностических сект мы черпаем из полемических сочинений священномученика Иринея Лионского, священномученика Ипполита Римского, Тертуллиана и других христианских апологетов первых веков (их труды, до недавнего времени оставались единственными источниками информации о гностицизме) и, так называемой, библиотеки Наг-Хаммади, найденной в декабре 1945 года арабским крестьянином. Опираясь на эти источники, мы можем узнать о внутреннем устройстве гностических общин и их взглядах на Бога, Церковь и мироздание в целом.

Сам термин христианский гностицизм употребляется не в отношении какой-то конкретной ереси или религиозной группы, но в отношении совокупности таких групп, в той или иной степени ушедших от ортодоксального понимания Бога и Церкви, объединенных несколькими общими идеями. Во-первых, гностические учения говорили о существовании двух божеств: доброго, верховного, бога Иисуса и злого, низшего, бога Ветхого Завета, который управляет нашим миром, «из чего неизбежно вытекало либо прямое отрицание Ветхого Завета, либо

пренебрежительное отношение к нему и это вторая отличительная черта гностицизма» [1]. Третья характерная идея гностицизма заключается в том, что «спасение приходит не через веру в смерть и воскресение Христа, а через надлежащее «знание» тех тайн, которые Христос раскрыл своим последователям» [4, с. 434].

Материальный мир гностические авторы считали чуждым и враждебным верховному Богу добра. Отсюда они делали вывод, что мир был создан второстепенными духовными существами, невежественными и злонамеренными. Природный порядок вещей не отражал ни частицы божественной славы и несравненной небесной красоты, поэтому новопосвященного гностика учили отказываться от любой ответственности за что-либо, происходящее в этом мире. Его этическое состояние должно было характеризоваться полной свободой от любого ограничения или от любых обязательств по отношению к обществу и правительству, тем более что он относился ко всем этим вещам с глубоким пессимизмом [1].

О дуализме гностиков говорит святой Ириней Лионский в большинстве своих обвинений против гностиков. Он заявляет, что еретики утверждают то, что «существует другой Бог, кроме создателя». Тексты, обнаруженные в Наг-Хаммади, подтверждают это: «[Создатель] слеп... [потому его] сила, и его неведение, [и его] высокомерие, сказал он... «Это Я есть Бог; нет другого [кроме меня]». Когда он сказал это, он погрешил против [Полноты]. И голос сошел из области абсолютной силы, говорящий: «Ты ошибаешься, Самаэль», что значило “бог слепых”» (Ипостаси архонтов).

В другом тексте того же кодекса, мы читаем о Боге Ветхого Завет «... в своем безумии он сказал: «Я – Бог и нет другого Бога, кроме меня», ибо он не ведает... места, из которого произошел... И когда он увидел творение вокруг себя и множество ангелов, которые пришли оттуда, он сказал им: «Я есмь Бог ревнитель, и нет другого Бога, кроме меня». Но когда он объявил это, он показал ангелам, что есть другой Бог; ибо если бы не было другого, то к кому бы он ревновал?» (Апокриф Иоанна) [5, с. 76–77].

Гностический учитель Маркион говорит о том, что если воспринимать весь Ветхий Завет буквально, то тут много чего есть непонятного и отвратительного. Бог евреев был непоследователен: запретив Моисею делать изображения, он затем приказал ему отлить медного змея. Он многого не знал: например, он спрашивал Адама, где он, и должен был войти в Содом и Гоморру, чтобы узнать, что там происходит. Более того, Он нес ответственность за появление в мире зла. Маркиону было непонятно, как добрый Бог мог сделать Своим избранныком такого кро-

вожадного и похотливого бандита, как царь Давид. Из этого он делает вывод о неприятии всего Ветхого Завета, в том числе его аллегорическое и типологическое толкование. Маркион утверждал, что первое поколение иудео-христиан извратили слова Христа и его Благоую Весть из-за своей привязанности к Ветхому Завету [1].

Бог Нового Завета – Бог добра, согласно учению гностиков, послал Иисуса на землю, чтобы Он научил людей небесным тайнам для того, чтобы они освободились от власти Элохима – злого Бога Ветхого Завета. Но, по мнению гностических авторов, Спаситель не может страдать, так как страдания – это творения Элохима, поэтому они различают «живого» Иисуса, который пришел освободить человечество от власти материального мира через Божественное откровение, и «его плотскую оболочку». Так «Коптский Апокалипсис Петра», который якобы был написан не кем иным, как первоверховным апостолом Петром говорит о том, что Петр беседовал с Иисусом, как вдруг увидел некоего двойника Христа, схваченного Его врагами и распятого. Петр, естественно, приходит в смущение и спрашивает: «Что я вижу, о Господи? Ты ли это, которого они хватают, когда Ты держишься за меня?». Замешательство апостола только возрастает, когда он видит еще одно подобие Иисуса над крестом и в отчаянии вопрошает: «Кто этот тот, который стоит у креста, радостный и улыбающийся? Это кто-то другой, а не тот, чьи ноги и руки они приколачивают гвоздями?». (Апокалипсис Петра, 81) Христос отвечает Петру, что тот, кто висит на кресте – «его плотская оболочка», «дом бесов и сосуд в котором они обитают и который принадлежит Элохиму», а «тот, который стоит возле него, это живой Спаситель, первая часть от того, которого они схватили. И он освободился и стоит радостно, взирая на тех, которые его преследовали». «Поэтому он смеется над их непониманием и знает, что они слепорожденные. Так вот останется то, что подвержено страданию, поскольку тело – это подобие. А то, что было освобождено, это мое бестелесное тело». (Апокалипсис Петра, 83) [4, с.438–439].

Эти идеи в корне отличаются от вероучения ортодоксальных христиан, поэтому гностики не могли прийти к согласию с Церковью. Для гностических сект православные христиане находились во тьме неведения, верили в искаженную Ветхим Заветом Благоую Весть Христа.

#### Список литературы

1. Дворкин А.Л. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви. // Православная энциклопедия «Азбука веры»: [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Istoriija\\_Tserkvi/ocherki-](https://azbyka.ru/otechnik/Istoriija_Tserkvi/ocherki-)

- po-istorii-vselenskoj-pravoslavnoj-tserkvi/11 (дата обращения: 03.02.2018).
2. Шмеман А., прот. Исторический путь Православия. // Православная энциклопедия «Азбука веры»: [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr\\_Shmeman/istoricheskij-put-pravoslavija/2](https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Shmeman/istoricheskij-put-pravoslavija/2) (дата обращения: 07.03.2018).
  3. Болотов В.В. Лекции по истории древней Церкви в 4 т. Т 2. СПб.: Типография М. Меркушева, 1910. 491 с.
  4. Эрман Б. Как Иисус стал Богом. М.: Эксмо, 2016. 576с.
  5. Пейджелс Э. Гностические евангелия. М.: Карьера Пресс, 2014. 272 с.

## ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИЙ

*С.С. Заонегина, студента 4 курса, направление «Лингвистика».*

*Научный руководитель: М.В. Оборина – к.филол.н., доц. кафедры англ. языка.*

**Аннотация:** в данной статье рассматриваются лингвистические особенности выражения эмоций в английском и русском языках на материале отрывков из художественной литературы.

**Ключевые слова:** язык, средство, эмоции, художественная литература, фонетический, выражение эмоций, И.С. Тургенев, Джин Плейди.

Эмоциональные процессы имеют большое значение в жизни человека. Окрашивая наше понимание объективной реальности, они становятся частью самой деятельности и играют важную роль, как в осуществлении речевой деятельности, так и в ее планировании.

В рамках непосредственно лингвистической науки вопрос эмоциональности речи как правило рассматривается на каком-либо одном языковом уровне (фонологическом, лексическом либо синтаксическом) как функции и правила использования средств создания экспрессивности.

Для выражения эмоций в лингвистике используются единицы всех языковых уровней. Средства эмоциональной экспрессии включают фонетические, лексические и грамматические средства.

Говоря о фонетических средствах выражения эмоций, многие научные исследователи, например, А.А. Реформатский в работе «Введение в языкознание» [Реформатский 1955: 239], Д.Н. Шмелев «Проблемы семантического анализа лексики» [Шмелев 1973: 245], говорят пер-

воначально об интонации, ударении, тоне. Необходимо уточнить, что эти характеристики можно заметить только в звучащей речи. В любом языке они образуют систему средств, которая свойственна только определённому языку и благодаря которой эмоции могут быть выражены и поняты. Кроме того, эмоции репрезентируются на всех уровнях языка. Но именно на уровне фонетики эмоции могут актуализироваться в определенной последовательности звуков, их повторяемости

Сравнивая роль различных средств языка в выражении эмоций, нужно отметить, что некоторые исследователи склонны отдавать предпочтение именно просодическим элементам. В работе «Французская стилистика» Ш. Балли прямо говорит о том, что «... аффективное содержание не может быть передано только словами (он имеет в виду слово без интонации); из этого мы можем вывести закономерность: роль слов в высказывании уменьшается пропорционально увеличению роли чувств. У нас нет более эффективного средства внушить свою мысль собеседнику и воздействовать на его чувства, чем эмоциональная интонация и обусловленная ею восклицательные формы речи.» [Балли 1961: 351].

Для выражения эмоций релевантами будут не только просодические элементы, но и дифференциальные признаки фонологической системы. Один и тот же феномен может входить в систему признаков или находиться за ее пределами. Например, долгота гласных в английском языке является словоразличительным элементом и рассматривается как дифференциальный признак в фонетической системе английского языка, а в русском языке удлинение гласного не является фонологически значимым.

Примером использования фонетических средств языка для выражения эмоций и их воздействия, на эмоциональную сферу слушающего имеет огромный арсенал приемов, которые основаны на особом образе подобранной звуковой и ритмической организации высказывания. Сюда можно отнести аллитерацию, рифму, звукоподражание и ритм. Эти средства используются в основном в поэзии, но рифма встречается и в обычной не поэтической речи и находит широкое применение в просторечии и жаргонах как эмоционально – оценочные средства. Например, шуры-муры, трали-вали.

Нужно отметить, что, обладая большим потенциалом выражения эмоций, все виды фонетических средств могут реализовать эту возможность, только накладываясь на единицы других уровней языка.

Средства выражения эмоций в русском языке

На уровне, находящемся между лексическим и синтаксическим, стоит отдельно особо отметить такой способ передачи эмоций, как

лексические повторы. Например, этот приём особенно активно использует И. С. Тургенев в стихотворении в прозе «Как хороши, как свежи были розы». Помимо этого высказывания, пронизывающего всё произведение и делящего его на эмоциональные части, здесь встречаются повторы: «в голове все звенит да звенит»; «а в комнате все темней да темней»; «и все они умерли... умерли...» [Тургенев 1981: 608].

Направленность развёртывания текста связана с ассоциативным принципом мышления и представляется ярким экспрессивным средством реализации данного принципа. С помощью повтора одного слова могут формироваться ассоциации, связанные с различными значениями этого слова. Ввиду этого различные значения слова актуализируются по-разному. Таким образом, внутриречевая (иллокутивная) сила выражений с лексическими повторами заключается в семантическом акцентировании повторяющегося слова, в вовлечении адресата в атмосферу описываемой ситуации. Морфемы могут играть особую роль в создании эмоционального содержания слова и в особенности в этом отношении показательны уменьшительно-ласкательные суффиксы (-к-, -еньк- и пр.) и противоположные им суффиксы со значением преувеличения (-ищ-). Ср.: «силёнки – силушка – силища». В формировании эмоциональности суффиксам не уступают и приставки. Например, приставка «за-», добавляющая значение продолжительности из группы количественно-интенсивных способов действия, обозначает чрезмерную частотность или продолжительность действия, в результате чего объект приобретает негативно-расцениваемое положение: «заел, закормил, затискал».

Средства выражения эмоций в английском языке

Рассмотрим основные средства выражения эмоций на примере книги «В канун дня Святого Томаса» (“St. Thomas’s Eve”) Джин Плейди.

Автор передает речь Мора, часто используя многоточие, которое отражает его задумчивую и даже мечтательную натуру: “The solitude of the cloisters, the sweetness of bells at vespers, the sonorous Latin chants... the gradual defeat of all fleshy desires.” [Plaidy 1966:19] Помимо многоточия в данном случае стоит отметить, что предложение односоставное с перечислением и эпитетами. Он использует эти стилистические приёмы при описании того, что ему дорого.

Междометия “ah”, “oh”, “alas” в речи Томаса Мора появляются не один раз. По своей сущности он является мечтательным, вдумчивым человеком и эти междометия выполняют экспрессивную функцию, которая усиливает его эмоции. Они позволяют ощутить повышенную степень его желаний: “Ah, John, would it not be an excellent thing if we

could live two lives and, when we have reached an age of wisdom, lightly step out of that which pleases us no longer into that gives us great pleasure.” [Plaidy 1966:19]

Томас Мор довольно часто задает риторические вопросы, благодаря которым его речь становится эмоциональнее, потому как он не всегда представляет свои мысли в утвердительной форме, чтобы позволить собеседнику высказать свое мнение: “But should one be assumed guilty until he fails to prove his innocence?” [Plaidy 1966:40]; “Is it not as happy a moment as any could ask?” В речи Мора редко встречаются восклицательные предложения, ему больше свойственны спокойные размышления, самообладание, но в тех случаях, когда эмоции, будет то радость или гнев, возобладают, то появляются подобные конструкции: “Turn away from danger that some other might face it! Or leave it to those who would defy justice for the sake of the King’s favour!” [Plaidy 1966:89] Из этих односоставных глагольных предложений Томас убирает тематическую часть, считая ее не важной в данном случае, тем самым делая акцент на реме предложений.

При сопоставлении английских и русских фрагментов из художественной литературы прослеживается ряд закономерностей, определяющий отношение последних к первым. Так, на лексическом уровне русскоязычные примеры обнаруживают тенденцию к более подробно-му, многословному изложению эмоционально нагруженной информации, чем англоязычные повествования. Например, долгота гласных в английском языке является отличительным элементом и рассматривается как дифференциальный признак в фонетической системе английского языка, а в русском языке удлинение гласного не является фонологически значимым.

Таким образом, мы пришли к выводу, что эмоциональное выражение в сопоставляемых языках имеет сходные и отличительные черты, напрямую связанные с типом эмоций и уровнем языковой системы, к которому принадлежит та или иная выразительная единица.

Наибольшее функциональное сходство при выражении эмоций в русском и английском языках прослеживается в употреблении междометий, что связано с наличием одних и тех же характеристик количественного соотношения эмоциональных значений.

Уровень экспрессивности в большинстве случаев реализуется в русском языке при помощи иных эмотивных единиц, что свидетельствует о неравнозначном положении рассматриваемого средства выражения эмоциональности в системах экспрессивных средств сопоставляемых языков.



**Список литературы**

1. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1987.
2. Проблемы семантического анализа лексики : на материале русского языка / Д.Н. Шмелев. М.: Наука, 1973. 280 с.
3. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Иностранная литература, 1961. 394 с.
4. Тургенев И.С. «Как хороши, как свежи были розы...» // И.С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 167–168.
5. Plaidy Jean. St. Thomas's Eve. London, 1966. 285 p.

**ОККАЗИОНАЛИЗМЫ КАК ЧЕРТА ИДИОСТИЛЯ  
М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА  
(на материале очерков «Призраки времени»)**

*А.О. Калинина, студентка 2 курса, направление «Отечественная филология».*

*Научный руководитель: И.В. Гладилина – канд. филол. н., доц., зав каф. русского языка*

***Аннотация:** данная статья посвящена словообразовательному анализу окказионализмов, представленных в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина. Раскрывается понятие «окказиональные слова». Приводятся примеры окказиональных слов, прослеживаемых в произведениях писателя.*

***Ключевые слова:** М.Е. Салтыков-Щедрин, окказионализм, словообразовательная модель, концептосфера, продуктивная словообразовательная модель.*

Поскольку художественные произведения в качестве одной из основных своих целей ставят эстетическое воздействие на читателя, окказионализмы оказываются средством усиления подобного воздействия. Этому способствует ненормативность, а также каузальность авторских новообразований, в результате чего появляется возможность более свежего взгляда на привычные вещи.

Обратимся к непосредственному истолкованию термина «окказионализм». Согласно словарю-справочнику лингвистических терминов Розенталя Д.Э. и Теленковой М.А. – это «слово, образованное по непродуктивной модели, используемое только в условиях данного контекста». Окказионализм как средство экспрессии усиливает впечатляющее воздействие речи и передает ее неповторимое своеобразие. Экспрессивность

окказиональных слов носит ингерентный характер. Ингерентная экспрессия означает, что окказиональное слово экспрессивно само по себе, в силу особенностей своего внутреннего словообразовательного строения (каждое окказиональное слово производно), хотя это слово зависимо от контекста, привязано к нему в конкретно-речевом употреблении. Кроме этого, окказионализмы призваны подчеркнуть свое отношение к предмету речи, дать ему оценку, способны своеобразной формой слова обратить внимание на его семантику, а также призваны показать оригинальность автора или по-другому взглянуть на имеющиеся явления, что мы и наблюдаем в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина. Поскольку в окказионализмах опредмечиваются наиболее значимые компоненты концептосферы писателя, можно утверждать, что идеографическая систематизация авторских окказионализмов позволяет получить словарное отображение ядерной части концептосферы писателя в целом.

Очерки «Признаков времени» обобщают «характеристические черты» политической, идеологической и нравственной жизни России первого пореформенного десятилетия. Сборник включает в себя весьма разнородный по жанру материал. Здесь и рецензия-пародия («Проект современного балета»), и художественная сатира, где повествование ведется от лица рассказчика («Завещание моим детям», «Новый Нарцисс...»), названный Салтыковым «рассказом»), и публицистический очерк-монолог, в котором разворачивается строго логическая система доказательств (например, «Самодовольная современность»).

Так, в очерке «Хищники» Щедрин пишет: «В бывалые времена, если нераскаянность и неисправимость свивали себе гнездо в сердце меньшего брата, то это неизбежно доводило сего последнего или до ссылки в Сибирь, или до отдачи в солдаты. Иногда, впрочем, нераскаянных отдавали в пудретное заведение» [7, с. 141].

**Комментарий:** Пудрет (*франц.* poudrette) – удобрительный порошок. Сырьем для него служили нечистоты. Технология их переработки в «пудрет» была антисанитарна и крайне тяжела. По этой причине установилась практика направления помещичьих крестьян на работы в «пудретные заведения» преимущественно в порядке наказания.

*...нераскаянных толпами приводили в губернские правления и рекрутские присутствия...* – Строки эти восходят к личным воспоминаниям Салтыкова. В канун крестьянской реформы он был рязанским, а затем тверским вице-губернатором, и в его непосредственном ведении находились губернские правления этих городов. Таким образом, мы можем сделать вывод, что прилагательное «пудретное» образовано суффиксальным способом по продуктивной языковой модели.

«Может ли интересовать его что-нибудь, находящееся вне самого простого брюшного материализма? Могут ли эти первоначальные организмы, эти сектаторы брюхопоклонничества, чем-нибудь тревожиться, особенно в те ликующие минуты, когда двери ресторанов открыты настежь, а камелии и кокетки так и шмыгают по торцовой мостовой?» [7, с. 60].

**Комментарий:** значение данного слова в словаре не зафиксировано, поэтому попробуем дать определение через внутреннюю форму, то есть мотивированностью значения целого значениями составных частей. «Брюхо» и «поклонники» – очевидно, что первое не стоит понимать в своем основном значении. Как важнейшие «признаки времени» Салтыков выделяет распространение «общественного индифферентизма» и торжество «брюхопоклонников», то есть проводников реакционного правительственного курса, поборников идеала растительной жизни, «извозчиков по убеждениям». Слово имеет негативную экспрессивную окраску, из чего мы можем сделать вывод об отношении автора к описываемому им явлению.

В очерке «Завещание моим детям» мы читаем: «Так, например, обман превращается в «потихоньку», присвоение чужой собственности – в «благоприобретение», обольщение чужой жены или дочери – в модное занятие ферлакурством! Кто и когда восставал против «потихоньку», против «благоприобретения», против «ферлакурства»? Никто и никогда!» [7, с. 16].

**Комментарий:** *Ферлакурство* – ухаживание (от франц. faire la cour). Слово образовано с помощью суффикса ств по продуктивной языковой модели.

Цикл «Для детей» включил в себя три очерка “Годовщина”, “Добрая душа” и “Испорченные дети”. Михаил обратился к читателю с осмыслением им прожитого. Помимо вышеприведенных примеров окказиональных образований, в очерке «Добрая душа» мы читаем: «И вижу я, стал он напряживаться, и пот по нему проступать начал. И вдруг он хлынул» [7, с. 359].

**Комментарий:** значение глагола «напряживаться» толковый словарь Ушакова трактует как «стать упругим, напрячься». Он образуется приставочно-суффиксально-постфиксальным способом по продуктивной языковой модели от прилагательного «упругий». С помощью приставки на значение доведения действия до нужного предела.

Мы узнаем много нового о мире, когда смотрим на описываемые события в тексте глазами автора. Прежде всего Салтыков-Щедрин пыта-

ется привлечь внимание к определенным явлениям, чему способствуют окказиональные образования. Сатирик в очерках гневно обличает аморализм «хищников», и «гуляющих людей», презрительно осмеивает ничтожество современных «триумфаторов» – «соломенных голов», и в то же время охвачен горьким, «мизантропическим настроением», в связи с фактом их торжества. Вместе с тем в сборнике «Признаки времени» уже отразилось преодоление в сознании писателя кризиса, вызванного поражением первого демократического натиска на самодержавие.

В цикле же «Для детей» Салтыков говорит о том, что молодым требуется видеть переосмысление текущего, отказываясь от достижений отцов. Автор видел, как поколение, младше его сверстников, забывает о страданиях родителей, не собираясь бороться за права, вполне довольные отказом от всего, вплоть до необходимости существования. Как раз к таким детям и обращался Михаил, показывая некоторые элементы пройденного им пути, закрепляя для большей ясности беллетризованными историями.

### Список литературы

1. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит. Т. 7.
2. Долотова Л.М., Гурвич-Лицинер С.Д. Комментарии: М.Е. Салтыков-Щедрин. Признаки времени. Завещание моим детям // М.Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20 т. Т. 7. М.: Худ. лит, 1969. С. 534–548.
3. Словарь-справочник лингвистических терминов. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А.
4. Попова Т.В. Русская неология и неография.
5. Гладилина И.В., Усовик Е.Г. Опыт составления идеографического словаря окказионализмов (на материале произведений М.С. Салтыкова-Щедрина). Статья 1 // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. Вып. 1. С.122–129.

## РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЯ В РАССКАЗАХ О.А. НИКОЛАЕВОЙ

*О.Н. Козлова, аспирант 2 года обучения, специальность «русский язык».*

*Научный руководитель: В.В. Волков – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются особенности изображения священнослужителей в сборнике «“Небесный огонь” и другие рассказы». Делается вывод о том, какие черты характера свойственны этой группе героев в творчестве О.А. Николаевой.

**Ключевые слова:** духовный реализм, творчество О.А. Николаевой, языковая личность, речевой портрет персонажа.

Понятие языковой личности, ставшее ключевым для современной антропоцентрической лингвистики, складывается из множества аспектов. Согласно концепции Ю.Н. Караулова, языковая личность состоит из трех уровней: вербально-семантического, тезаурусного и мотивационного [1]. На первом, вербальном уровне одним из ключевых понятий становится речевой портрет личности – «подбор для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей» [2, с. 238]. Реконструируя речевой портрет персонажа, мы прослеживаем, каким образом речь героя характеризует его, иллюстрирует его картину миру. Важно отметить, что мы рассматриваем не только лингвистические, но и экстралингвистические факторы – речевую ситуацию, статус говорящего и слушателя.

В настоящей работе мы исследуем рассказы О.А. Николаевой. Творчество писателя принадлежит к «духовному реализму», за заслуги перед Русской Православной Церковью она отмечена Патриаршей литературной премией. Основная тема творчества Николаевой – взаимодействие Бога и человека, которое она описывает как носитель православного мировоззрения. Главные герои Николаевой – люди, в разной степени связанные с Церковью. Один из частотных персонажей в рассказах сборника «Небесный огонь» – служитель церкви, монах или святой старец. Именно они выступают в рассказах Николаевой носителями сакрального знания, которое передают людям, помогают советом, исцеляют силой молитвы. Целью настоящей работы является характеристика этой группы героев с точки зрения их речевого поведения: насколько оно обусловлено статусом духовного учителя и каким образом им удастся оказывать влияние на прихожан или невоцерковленных людей, достигать своей главной цели – приобщения к Церкви как можно большего числа прихожан.

Социальное положение священнослужителя обязывает к тому, чтобы его помыслы были обращены к высшим сферам, пытались разгадать, услышать волю Божию, ведь священник – проводник между человеком и Богом. В силу этого заботы человеческие мало его беспокоят и не представляются важными. Так, в рассказе «Повелитель дождя» архи-

мандрит Серафим (Тяпочкин) на попытки заговорить с ним «о безбожной советской власти» отвечал: «Это попущение Божие. Давайте лучше поговорим о духовном» [3, с. 11]. Приведенная реплика – единственная фраза, которая принадлежит архимандриту в рассказе. Немногословность его компенсируется деятельностью во славу Божию – по просьбе местных жителей отец Серафим сначала призывает дождь, а затем, когда осадки становятся затяжными, возвращает хорошую погоду. В единственной реплике архимандрит демонстрирует свое смирение перед волей Божией, так как говорит, что советская власть – это «попущение», раз Господь допустил это, значит, это входит в его замысел, не доступный для понимания людям. В то же время святой отец призывает собеседника помыслить о душе своей, о делах вечных, духовных, тем самым исполняя свою обязанность перед Богом и людьми. Усердная деятельность во имя Господне – вот в чем видит свое призвание архимандрит Серафим (Тяпочкин) и демонстрирует это своими словами.

В рассказе «Новый Никодим» отцу Анатолию пришлось встретиться с уполномоченным по делам религии – «очень идейным, агрессивным» и «занозистым». Он постоянно ищет повод придраться к священнику и в итоге обвиняет в том, что причастие становится причиной болезни. «В стране эпидемия, а вы сразу распространяете – всем одну ложку в рот кладете» [3, с. 15]. Но попытку о. Анатолия объяснить: «Так мы причащаем во исцеление души и тела», – уполномоченный запрещает причастие на время эпидемии. Отец продолжает спокойно и задумчиво рассуждать: «Ко мне причащаются разные люди ходят. У них и туберкулез, и онкология, и гепатит, и что угодно. А я потом, когда они причащаются, все то, что в Чаще осталось, потребляю. <...> Все это – во мне, а я вон каков!» [Там же]. А был о. Анатолий высокий, здоровый, как говорит про него автор: «Богатырь!»

В диалоге с уполномоченным о. Анатолий демонстрирует христианское смирение, рассуждает спокойно, пытаясь доказать собеседнику его неправоту. Собой являет он пример того, что сила духовная ведет к здоровью физическому и с молитвой и верой никакая болезнь не возьмет. И ведь прав оказался отец Анатолий, потому что через полгода сам уполномоченный, заболев раком, пришел к нему покреститься и причаститься из той самой Чаши.

Зачастую священнослужители обладают даром знать заранее Божью волю. Архимандрит Серафим Тяпочкин – один из часто упоминаемых священников в сборнике «Небесный огонь». В рассказе «Денька два-три» к нему в гости приехала семья Снегиревых. «Погостили, по-

общались, поисповедавались и засобирались домой». Но архимандрит благословения не дал: «Денька через два-три, а то и через четыре, тогда Бог вас благословит» [Там же, с. 21]. И очень расстроило это Снегиревых, так как в городе у них были планы. Ослушаться старца не посмели, но остались с неудовольствием. «Отец Серафим живет в каком-то своем духовном мире, ничего не знает о нашей реальной жизни. Вот это все – дела, заботы, деньги. А он уже в Царстве Божиим. И ему кажется, что все там. Но мы-то пока здесь, на земле» [Там же], – думала жена Снегирева. Но тут же она узнала, что случилась авария на железной дороге, как раз с тем поездом, на котором они собирались ехать, и поняла, от чего на самом деле уберег её о. Серафим.

В этом рассказе противопоставляются две точки зрения. Одна продиктована духовным взором, где не так важны «дела, заботы, деньги», а вторая – мирская, где все это имеет огромное значение. И пока не удостоверится человек на собственной жизни, что прав был его духовный наставник, не поверит по-настоящему в Бога, не обратится к нему.

Монах Леонид в одноименном рассказе, «больной, убогий от чрева матери инвалид», просит рассказчицу записать его исповедь, потому что сам доехать до старца в лавру он не может. Диктовал монах героине свои грехи, но «исповедь его свидетельствовала о том, что это был человек святой жизни» [Там же, с. 28]. Мужу героини монах сказал: «Год уж не мылся. Все тело в коросте. А сам без твоей помощи ни в ванну не влезу, ни вылезти из нее не смогу. Парализация у меня!» [Там же, с. 29]. Но когда стали монаха Леонида мыть, заметили, что «мыльные пузыри по поверхности плавают, но сама вода в ванне – чистая». А монах продолжает настаивать, что год не мылся. Для автора это является безусловным доказательством святости монаха Леонида. «Вот Господь и откликнулся на его святые молитвы» [Там же].

У Николаевой священники, монахи – это всегда святые, убогие люди. Но в монахе Леониде она видит самую высокую степень святости: немощный телом, но молитва его всемогуща. В этом же рассказе героиня очень тяжело заболела перед родами, ее не положили в больницу, не брали в роддом, и она уже приготовилась к смерти. Но неожиданно все разрешилось благополучно, и только позже она узнала, что только молитвам святого монаха она обязана и своей жизнью, и жизнью дочери.

Тот же монах Леонид в рассказе «Как я сражалась с цыганками» умирил гордыню героини-рассказчицы. Когда к ней подошла цыганка, героиня отпугнула ее словами: «Я своим светлым глазом могу тебя пронзить насквозь» [Там же, с. 39]. Это цыганку действительно испугало, поэтому она в страхе убежала. Но монаху Леониду такой способ не

понравился: «Так ты что, сама колдовством ее стала запугивать? Ты ж бесов к себе приманила! А ну-ка иди положи три поклончика Матери Божией с покаянием, а потом я тебе скажу, как быть дальше». И посоветовал: «Цыганская сила – лукавая, ее только молитвой можно отогнать да развеять. Поэтому, как ты цыган снова увидишь, сразу начинай читать “Да воскреснет Бог”. И ни слова им не говори» [Там же].

При новой встрече с цыганами героиня не только прочитала молитву, но еще осенила их крестным знамением. Это помогло их отпугнуть, но снова не понравилось отцу Леониду: «Ну и неправильно все сделала. Ни смирения, ни послушания... Что ты все – “я, я, я!” Это Господь их разогнал, которому ты молилась. Воскрес и расточил! А зачем ты эту цыганку крестным знамением осеняла? Ты что – священник?» [Там же, с. 41] Монах Леонид в этом рассказе стал духовным наставником героини, указал на ее ошибки и заблуждения, показал, насколько важно смирение.

Кроме перечисленных качеств, священники в рассказах О.А. Николаевой часто обладают особым духовным зрением: видят то, что недоступно простому человеку. К архимандриту Серафиму Тяпочкину за благословением пришла женщина, одетая «безвкусно, ярко и агрессивно», обратила на себя внимание всех прихожан, ожидавших со стороны отца Серафима порицания (рассказ «Зина в серебряном декольте»). Но когда дошла до нее очередь, он сказал, узнав ее имя: «Зинаида! Зинаида, ну, наконец-то! Долго же вы добирались! Пожалуйте сразу со службы ко мне на трапезу» [Там же, с. 50]. И сказал он это потому, что увидел за нелепой внешностью желание прийти на службу в лучшем, «словно готовилась к встрече с самым дорогим человеком, с самым любимым, с небесным Женихом». Показал о. Серафим своим прихожанам пример истинного человеколюбия, показал, что всех, кто приходит в Церковь с желанием измениться, встречают не по внешности, а по намерению духовному.

Подводя итоги, отметим, что священнослужители в рассказах О.А. Николаевой обладают следующими качествами: смирением, немногословностью, деятельной натурой, духовным зрением и способностью к предвидению, молитвы их исцеляют, а советы укрепляют в вере. Как правило, такие герои противопоставлены неверующим, невоцерковленным людям и помогают им прийти к вере. Также они помогают людям воцерковленным, но еще сомневающимся, укрепиться в своей вере, а подавшимся гордыне – снова обрести смирение. Но всем героям встреча со священнослужителем помогает укрепиться в своей вере. Каждое слово героини-священнослужители выбирают тщательно, потому что это один из главных способов донести до людей волю Божию, которую они узнали, ведя благочестивую христианскую жизнь.



Список литературы

1. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Либроком, 2017. 264 с.
2. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
3. Николаева О.А. Исполнение желаний. Чудесные истории. М.: Вече: ГрифЪ: Лепта Книга, 2013. 400 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ  
В ЯЗЫКЕ СМИ

(на материале подкастинга «Вот такая зверушка!»  
радио «Комсомольская правда»)

*Д.Р. Лукина, студентка 1 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка». Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., профессор кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в данной статье были рассмотрены примеры трансформаций фразеологических единиц на материале подкастинга «Вот такая зверушка!» радио «Комсомольская правда».

**Ключевые слова:** фразеология, фразеологические единицы, функции ФЕ, трансформация фразеологизмов, классификации трансформаций фразеологических единиц, фразеологизмы в языке СМИ, немодифицированные фразеологизмы.

С детства и до глубокой старости вся жизнь человека неразрывно связана с языком. Богатый и могучий, поистине волшебный русский язык дан человеку во владение. И внимательное отношение к своей и чужой речи, хорошее понимание всех оттенков слова, владение языковой культурой – это задача современного общества. Для того чтобы владеть средствами языка на достойном уровне, необходимо хорошо ориентироваться во всех языковых уровнях и пластах языка, на котором говоришь. Наряду с многочисленными разделами изучения русского языка большое значение имеет фразеология.

Изучением и исследованием фразеологии, ее единиц в разное время активно занимались В.В. Виноградов [1], Н.М. Шанский [2], Н.Ф. Алефиренко [3], И.И. Чернышева [4], М.М. Копыленко [5], А.И. Молотков [6], В.П. Жуков [7] и др.

И несмотря на то, что фразеология стала объектом для изучения и исследования многих ученых, в настоящее время нет одного общепринятого определения этой лингвистической дисциплины и ее единиц. Ученые лингвисты дают разные определения этому разделу языкознания. Обобщив наиболее известные на сегодняшний день определения фразеологии, можно дать следующую формулировку этой науке: фразеология – это раздел лексикологии, который изучает сложные по составу языковые единицы, имеющие устойчивый характер, т.е. фразеологизмы.

Предметом фразеологии являются фразеологические единицы, т.е. «устойчивые, воспроизводимые в готовом виде сочетания слов, существующие в языке в виде целостных по своему значению и устойчивых в своем составе и структуре образований» [8, с. 26]

Итак, синтезировав все определения фразеологизмов разных ученых и исследователей, можно сделать следующий вывод: фразеологизмы – это особые знаки языка, которые имеют следующие признаки: неоднословность, устойчивость, идиоматичность, воспроизводимость, образность и экспрессивность; тем самым, специфика фразеологизма как знака языка заключается в его семантической слитности в плане содержания и сверхсловности в плане выражения. Лексически такое сочетание является неделимым и в речи воспроизводится как готовая речевая единица.

Несмотря на многочисленные работы исследователей, в данном разделе языкознания и по сей день остается много нерешенных вопросов.

Функции фразеологизмов в языке и речи разносторонни. Использование устойчивых словосочетаний-фразеологизмов часто является незаменимым способом для говорящего обогатить языковые регистры, речевую практику и сделать общение эмоциональнее, выразительнее, красочнее. Разумеется, использование фразеологических оборотов широко распространено в литературе, а также средствах массовой информации. Фразеологизмы в речи СМИ являются важным источником экспрессии, которая в свою очередь является необходимым компонентом для воздействия на читателя, зрителя или слушателя.

Но в данной статье нас интересует в первую очередь не семантическая спаянность и неразложимость фразеологизмов, а наоборот, изменение состава фразеологических единиц для достижения различных коммуникативных целей, так как в последнее время отчетливо проявилось стремление к трансформации фразеологических единиц – к изменению их структуры или значения.

Трансформация фразеологических единиц рассматривается в работах многих исследователей фразеологии: Н.Ф. Алефиренко [9], А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко [11], Н. М. Шанский [12], Л.Л. Федо-

рова [13], В. Н Вакуров [15], Е.В. Какорина [16], Костомаров В. Г. [17], З.А. Павлова [18], Э.Д.Головиной [19], В.В.Горлова [20] и др.

Фразеологические единицы, взятые в данной статье, являются заголовками радиопередач подкастинга «Вот такая зверушка!» на радио «Комсомольская правда».

Классификации лингвистов рассматривают фразеологические трансформации под разным углом зрения и исходя из разных аспектов изучения этой проблемы. Так как ни одна из рассмотренных нами классификаций не охватывает все различные виды трансформаций из представленного в данной статье практического материала, наше исследование опирается на несколько разных классификаций.

Итак, взятые нами модифицированные фразеологизмы, крылатые фразы и эпитеты мы разделили на следующие группы трансформаций ФЕ:

1. Перестановка или замена отдельных слов:

*Ищи, клещи!* Что обязательно нужно сделать в преддверие начала сезона опасных паразитов. (Ср.: фразеологизм «Ищи-свищи»).

*На шкуре написано:* о чем сигнализируют кожные проблемы у кошек и собак. (Ср.: фразеологизм «На лице написано»).

2. Замена компонента созвучными однокоренными словами (паронимами):

Собака бывает *кусаемой*: как защитить питомца от паразитов весной. (Ср.: крылатая фраза «Собака бывает кусачей»).

3. Замена компонента сходными по звучанию или структуре неоднокоренными словами (паронимами):

*Ищи, клещи!* Что обязательно нужно сделать в преддверие начала сезона опасных паразитов. (Ср.: фразеологизм «Ищи-свищи»).

*ПЕСионный* возраст: простые советы, как ухаживать за стареющими животными. (Ср.: эпитет «Пенсионный возраст»).

4. Изменение состава фразеологизма, влекущее за собой изменение смысла на противоположный:

Собака бывает *кусаемой*: как защитить питомца от паразитов весной? (Ср.: крылатая фраза «Собака бывает кусачей»).

*Их* собачье дело: как содержат животных за границей? (Ср.: фразеологизм «Не (твое) собачье дело»).

5. Искажение морфологической структуры фразеологизма:

*Зеница ока.* Главные правила по уходу за глазами кошек и собак. (Ср.: фразеологизм «(Хранить/беречь) как зеницу ока»).

Были и такие фразеологизмы, крылатые фразы, которые не претерпели ни семантических, ни структурных изменений со стороны автора,

но при этом, безусловно, сделали заголовок ярче, выразительней. Например:

Подковать блоху. Советы по борьбе с паразитами.

Как выбрать собаку, чтоб не попался *«кот в мешке»*.

Если кот сошел с ума... Как понять, что у животного болезнь нервной системы.

Собака бывает кусачей... Почему животные могут проявлять агрессию к своим хозяевам.

*«То лапы ломит, то хвост отваливается»*. Разбираем мифы о лечении собак и кошек

Получены следующие результаты. Большинство фразеологических единиц (крылатых фраз, эпитетов), использованных в названии тем радиопередачи в качестве заголовков, употреблены в «готовом» виде. Как таковой трансформации фразеологизмы не претерпевают.

Таким образом, из 11 взятых нами знаменитых выражений: 5 остались без изменений, а 6 были так или иначе модифицированы автором. Отсюда следует, что фразеологизмы, независимо от того, видим ли мы их в привычной форме, или они приобрели новое обличие, безусловно, являются источником речевой экспрессии. Они используются в речи СМИ с целью обновления языка статьи, привлечения внимания читателя к проблеме благодаря необычным, ярким, нестандартным языковым средствам выражения. Присущая фразеологизмам образность, так или иначе, оживляет повествование, нередко придает ему шутливую, ироническую окраску.

Трансформация расширяет границы авторской мысли, помогает проявить творческие способности. Кроме того, ввиду ограниченности человеческой памяти, формирование новых названий и терминов не может быть бесконечным. Наиболее рациональным при этом является преобразование привычных выражений, которое делает речь более разнообразной и яркой.

### Список литературы

1. Виноградов В.В., Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Академик А. А. Шахматов. Сб. статей и материалов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947.
2. Шанский Н.М., Иванов В.В. Современный русский язык в трех частях, часть 1. М., 1967.
3. Алефиренко Н.Ф., Фразеология в системе современного русского языка. Волгоград, 1993.

4. Чернышева И.И., Фразеология современного немецкого языка. М.: Высшая школа, 1970.
5. Копыленко М.М., Попова З.Д. Очерки по общей фразеологии: Проблемы, методы, опыты. Воронеж: изд-во Воронеж. гос.ун-та, 1978.
6. Молотков А.И. (ред.) Фразеологический словарь русского языка М.: Советская энциклопедия, 1968.
7. Жуков В.П., Жуков А.В. Русская фразеология: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2006.
8. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка. СПб.: Спец. лит., 1996.
9. Алефиренко Н.Ф. Фразеология в свете современных лингвистических парадигм. М.: ЭЛПИС, 2008. 272 с.
10. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006.
11. Мелерович А.М., Мокиенко В.М. Фразеологизмы в русской речи. М.: «Русские словари, Астрель, АСТ, Харвест, Lingua», 2005.
12. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. М.: Высшая школа, 1985. 160 с.
13. Федорова Л.Л. «Образы русской речи» в современных массмедиа // Медиалингвистика. 2016, № 3. С.19–33
14. Фразеологический словарь русского языка. М.: Русский язык – Медиа, 2003.
15. Вакуров В.Н. Речевое мастерство журналиста (творческое преобразование фразеологии в современной публицистике) // Вестник МГУ. Серия 10. 1994. № 6.
16. Какорина Е.В. Новизна и стандарт в языке современной газеты (Особенности использования стереотипов) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. М.: Наука, 1996.
17. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. М.: «Педагогика-Пресс», 1994.
18. Павлова, З.А. Трансформация фразеологических единиц в газетных заголовках // Сб. ст. Фразеология. Ч. I. Челябинск: Челябинский гос. пед. ин-т, 1973.
19. Головина, Э.Д. Виснет ли брань на воротах? Как мы коверкаем фразеологизмы // Русская речь. 2003. №5.
20. Горлов В.В. Фразеологизмы как средство выразительности на страницах газет // Русский язык в школе. 1992. №5/6.

---

**МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
ПРИ СОПОСТАВЛЕНИИ РУССКОГО  
И ТАТАРСКОГО ЯЗЫКОВ**

*К.Д. Мансурова, студентка 2 курса магистратуры.*

*Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

Конец XX и начало XXI века знаменуется возрастанием интереса к исследованиям сопоставительного характера, как в отечественном, так и в зарубежном языкознании. Сопоставительное изучение языков дало возможность выйти за границы родственных языков и исследовать языки разной структуры. Ещё в начале XIX века было положено начало сопоставительному изучению языков. В то время как сравнительно-историческое языкознание изучает генетические языковые связи, сопоставительная типология анализирует особенности грамматической структуры. Результаты грамматического сопоставления языков актуальны как для лингвистики, так и для методики преподавания языков.

Учёными определены сходства и различия при сопоставлении русского и татарского языков с учётом того, что русский относится к флективной группе языков, характеризующихся развитой системой образования форм, в то время как татарский, как и многие другие тюркские языки по своему грамматическому строю является агглютинативным. Это значит, что образование грамматических форм в данных языках осуществляется посредством последовательного прибавления аффиксов к корню слова. Как отмечал Э.М. Ахунзянов: «сопоставительный анализ средств выражения отношений одного типа в изучаемом и родном языке учащихся становится необходимым условием предупреждения типовых ошибок, являющихся следствием интерферирующего влияния родного языка» [Лопушанская, 1976: 35].

Учитывая положительный опыт прежних исследований по типологическому изучению языков разной системы и характеризуя морфологическую структуру русского и татарского языков лишь в сопоставительном аспекте [Замалетдинов 2017: 5] Это позволяет лучше раскрыть те грамматические явления, которые в семантическом или функциональном отношении значительно отличны в этих языках и представляют наибольшую трудность для изучения. [Валиуллина 1983].

Основные понятия морфологии: грамматическая категория, грамматическое значение, грамматическая форма. В сопоставляемых языках

грамматические категории неодинаковы. Тем не менее, в обоих языках есть грамматические категории числа, падежа, времени, наклонения, лица, залога.

В русском языке существуют грамматические категории рода и вида, которые не типичны для татарского языка. В татарском языке – грамматические категории принадлежности и отрицания / утверждения, которых нет в русском языке. Грамматические значения выражаются различными грамматическими средствами. В русском языке к грамматическим средствам относятся: окончания, суффиксы, приставки, ударения, предлоги, вспомогательные слова; в татарском языке – словоизменятельные аффиксы, послелого, вспомогательные слова.

Части речи в русском и татарском языках выделяются на основе семантических, словообразовательных, морфологических и синтаксических признаков: именные части речи (имя существительное – исем, имя прилагательное – сыйфат, имя числительное – сан, местоимение – алмашлык), категория состояния (в русском языке), наречие – рәвеш, глагол – фигыл, предлог (в русском языке) – бэйлек һәм бэйлек сүз (в татарском языке), союз – теркәгеч, частица – кисәкчә, модальное слово – модаль сүз, междометие – ымлык, звукоподражание – аваз ияртеме (Замалетдинов 2017: 7).

В русском языке выделяют предлог и категорию состояния. В тюркских языках послелого, отчасти соответствующие русским предлогам, а слова категории состояния рассматриваются в составе наречий или модальных слов. В сопоставляемых языках части речи выражают одинаковые лексико-грамматические значения. Касаемо морфологических признаков, то они существенно различаются в русском и татарском языках. Например, у существительных русского и татарского языков общими являются категории числа и падежа, однако выражение их грамматическими средствами совпадает лишь частично. В русском языке существительные имеют категорию рода и категорию одушевленности / неодушевленности, которые отсутствуют у имен существительных в татарском языке, а в татарском языке – категорию принадлежности, отсутствующую у имен существительных в русском языке. При этом, «...категория принадлежности выражает одновременно и предмет обладания, и лицо обладателя» [Виноградов 1966: 143]. Принадлежность выражают аффиксы: для 1-го лица – *-м/-ым/-ем* (аркам – моя спина); *-ебез/-ыбыз* (аркабыз – наши спины); для 2-го лица – *-ң/ың /-ең* (атаң – твой отец); *-ыгыз/-егез/-гыз/-гез* (атагыз – ваши отцы); для 3-го лица – *-ы/-сы/-се* (аркасы – его спина); *-лар + ы/ләр + е* (аркалары- их спины).

Говоря о глаголе, общими для русского и татарского языков являются категории залога, наклонения, времени и лица, которые совпадают лишь частично. В отличие от русского глагола, у татарского глагола отсутствует категория вида.

Ещё И. Гиганов писал: «прилагательныя въ Россійскомъ языкѣ раздѣляющя на три рода по различію окончанія: мужескій, женскій, и средній; но въ Татарскомъ прилагательныя одного окончанія». [Гиганов 1801: 15] Говоря современными реалиями, в татарском языке прилагательные, как и наречия, не изменяются, в отличие от русских прилагательных, меняющихся по родам, числам и падежам.

И в грамматике русского, и в грамматике татарского языка ещё не решен вопрос о количестве частей речи: оно варьируется от 10 до 15.

В заключение хочется отметить, что в современной лингвистике вопрос сопоставления неродственных языков становится всё более актуальным. Результаты сопоставительно-типологического изучения языков разной системы крайне важны не только для современного языкознания, так и для методики преподавания языков.

### Список литературы

1. Валиуллина З. М. Сопоставительная грамматика русского и татарского языков: Словообразование и морфология. Казань : Татар. кн. изд-во, 1983. 151 с.
2. Виноградов В.В. Языки народов СССР в V т. Т. II. М.: Наука, 1966. 530 с.
3. Гиганов И. Грамматика татарского языка. СПб.: При императорской академии наук, 1801. 275 с.
4. Заметдинов Р. Р. Сопоставительная грамматика русского и татарского языков. Морфология. Казань: Издательство Казанского университета, 2017. С. 3–8.
5. Лопушанская С.П. Именное словообразование русского языка. Казань: Изд-во Казанского университета, 1976. 225 с.

## ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ НАИМЕНОВАНИЯ СОРТОВ ЧАЯ

*Я.И. Мошнякова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Теория языка».*

*Научный руководитель: Л.В. Никифорова – к. фил. н., доц. кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*



**Аннотация:** в статье рассматривается история возникновения слова «чай», процесс его заимствования и функционирования в русском языке.

**Ключевые слова:** чай, китайский и русский язык, наименования, культура, лексико-семантическое поле.

Как известно, первоначальной родиной чая являлся Китай. В китайском языке иероглиф чай буквально означает «молодой листок». Он стал употребляться для обозначения чая в IV–V веке – как раз тогда, когда чай стали изготавливать из этих самых молодых листков. «Ближе к VIII веку иероглиф чай приобрел свое настоящее написание 茶 и произношение chá, не потеряв при этом изначального смысла. До своего окончательного формирования он принимал следующие формы: – 荼 «тху», 檟 «цзя», 設 «шэ», 薺 «чунг», 茗 «минг». В современном китайском языке эти иероглифы уже не употребляются» [1]. Разобрать структуру иероглифа чай 茶 непросто, ведь китайский язык сложен и многогранен. Изначально, кажется, что этот иероглиф един, но, если мы начнем углубляться в его изучение, то увидим, что он имеет три составляющих. «Верхний иероглиф 艹 – «трава». В центре находится 人 – «человек». И завершает композицию, конечно же, иероглиф 木 – «дерево» [1].

Несмотря на то, что растение семейства камелия произрастает на обширной территории, исторически так сложилось, что центром развития чайной культуры был и является Китай. Этому способствовало много причин, самой значимой из которых считается то, что на их территории растет особый подвид чайного дерева, который отличается своим уникальным вкусом и растет только в этом месте. Так же распространению чая в этом регионе способствовала местная религия. Даосские и буддистские монахи вели странствующий образ жизни и вместе со своим учением распространяли и чай, который в то время являлся лекарственным растением. В дальнейшем чай из монашеской среды распространился во все слои общества. «Раньше всего чай проникает в Японию в 729 году, где воспринимается как драгоценный напиток» [2, с. 15]. В настоящее время крупнейшие чайные плантации и производства сосредоточены не только в Китае, но и в Японии, Индии, Индонезии, Шри-Ланке (Цейлоне), Таиланде, Вьетнаме, Африке (Кения и Натале), Южной Америке. Помимо азиатских стран чай произрастает в Европе под открытым небом, в России (Краснодарский край), Грузии, Азербайджане.

Но Чай из каждого региона очень по-своему интересен и своеобразен, что делает чайную культуру богатой на вкусы и ароматы.

Интересной особенностью современного выращивания чая является то, что независимо от региона произрастания ему практически никогда

не дают возможности вырасти в полноценное дерево, подрезая ветки и заставляя куститься. Это обусловлено тем, что чай произрастает на склонах гор, где его сбор изначально затруднен. А сбор с деревьев был бы практически невозможен в промышленных масштабах.

В этой статье мы рассмотрим процесс наименования чая, а так же, обратим внимание на возникновение, преобразование и распространение слова «чай» в русском языке.

Условно, названия всех китайских чаев можно разделить на три группы:

Названия чаев, образованные слиянием слов обозначающие его технические характеристики (Вид, сырье, аромат, прогрев, регион и др.).

Поэтические названия, основанные на ассоциациях человека, производящего чай.

Названия, в основе которых лежит легенда.

Рассмотрим более подробно эти три группы наименования чая.

Первая группа: названия чая, зависящие от его технических характеристик:

Регион произрастания или название крупной фабрики, которая производит чай – Юннань, Фудзьзянь, Гуандун, Тайвань; Чантай, Сягуань, Да И и прочее.

Наименование горы (деревни) – Алишань, Лишань. Уишань (Шань-гора).

Тип чайного куста (дерева) – Гу Шу (около 500 лет и старше), Да Шу (от 100 до 500 лет), Цяо Му (Еще не дерево, уже не куст), Сяо Шу (Маленькое дерево).

Качество сырья – Е Шен (Дикорастущий), Гао Шань (высокогорный), Тай Дзи (Плантационный куст). «Чай, который произрастает диким, выше [качеством]; а чай сада на втором месте» [3].

Технология сбора – Ручной сбор или машинный, типс (почка и 2 листочка) или Я (почка).

Технология приготовления – Пуэр, Улун, Хей Ча и т.д. (степень ферментации чайного листа).

Возраст самого чая – Лао Ча (выдержанный чай).

Форма его хранения – Рассыпной, спрессованный в блины (Бин), То Ча(Чаша).

Аромат (Сян) – Цин Сян (свежий, тонкий аромат), Нун Сян (плотный, густой аромат), Хун Сян (цветочный аромат), Ми Сян (Медовый аромат), Гуо Сян (Фруктовый аромат).

Вторая группа – поэтические названия, которые дают своему чаю производители. Подобные названия несут в себе несколько смыслов:

во-первых, более выгодное позиционирование на рынке среди других конкурентов. Во-вторых, продолжение традиций своих предков. Например, Ба Сянь (Восемь бессмертных), Гун Тин (Дворцовый Пуэр), Лун Цзин (Колодец дракона).

Третья группа основана на сохранении в названии: части легенд, истории своей страны. Таким образом, сохраняются культурные традиции Китая, передаются от старшего поколения к младшему, путем чего рождаются новые варианты и разновидности мифов, которые являются аналогом и частным примером фольклора Китая.

Названий чая, слившихся с легендой, окружающей этот чай не очень много, но самым ярким и показательным является: Да Хун Пао (Большой красный халат).

Согласно одной из легенд, записанных в монастыре Тянь Синь Сы этот утёсный чай обрел свое название и популярность после случая, произошедшего в 1385 году, когда студент Дин Сянь, направляясь на сдачу императорских экзаменов, получил тепловой удар, и один из монахов местного монастыря напоил его своим чаем, чтобы вылечить. Попробовав этот удивительный напиток, он ощутил мощный прилив сил и в дальнейшем успешно сдал экзамен, после чего занял высокий пост, которому соответствовал красный халат (в качестве униформы). Припоминая заслуги скромного монаха, он решил отблагодарить его, подарив ему этот красный халат с изображением дракона, в качестве признательности за его помощь. Но, однако, монах, следуя традициям буддизма, отказался от подношения, тогда чиновник даровал свой красный халат кустам чая, избавившим его от недуга.

Если мы будем рассматривать и анализировать большое количество традиционных китайских названий чаев, то мы увидим, что все три группы тесно переплетаются между собой и создают уникальную систему наименований чая. Также интересным наблюдением служит обобщающее для всех сортов чая слово «ча», которое часто встречается в сложных составных именовании сортов («чагао», «точа», «хуача»).

Рассмотрим, как слово «чай» сформировалось в разных языках и культурах.

По всему миру чайный напиток получил свое распространение благодаря торговцам, доставляющим его в разные части света. В зависимости от способа доставки (сухопутный или морской), а так же диалекта в месте закупки чая менялось произношение этого слова. Кантонское слово «cha» было заимствовано португальцами. Также назывался чай и в северных провинциях Китая, с которыми торговали русские куп-

цы. В Россию чай попадал наземным способом по «Великому Чайному пути» – артерии, соединявшей Европу и Азию. «Русские и турки называют его чай, японцы, индусы и персы – ча, а арабы – ша, население Индии и Пакистана – «чхай» или «джай», калмыки – «ця». В провинции Фуцзянь есть международный порт Сямынь (Амое), откуда чай экспортировали в европейские страны. На местном диалекте чай называют те, и этот вариант произношения часто использовался зарубежными торговцами у себя на родине – именно порт Амое был первым местом контакта с Европейцами. Поэтому англичане говорят tea, а немцы и голландцы пользуются словом tee. По-французски «чай» звучит как the, а итальянцы, испанцы, шведы, датчане и норвежцы называют чай те» [1].

Разное название чая на разных диалектах («ча» и «тэ») объясняет и русское «чай», и английское «ти» и все остальные названия, кроме польского «herbata», которое, скорее всего, получилось от латинского «herbathea» – трава чая.

«Распространенное у славянских народов название чай (укр., рус., белорус., болгар.) пришло на нашу территорию через Центральную Азию и Персию, где оно получило персидский грамматический суффикс -уі в 18 веке». [4, с. 30]. Таким образом, в русский и украинский язык слово «чай» проникает через тюркские языки. Изначально это слово употреблялось как название лекарственного растения только позднее в качестве названия ароматного напитка из листьев рода камелиевых. Обратимся к толковому словарю В.И. Даля для более полного изучения значения слова «чай» в русской культуре:

«Чайное дерево или подсушенные листья его и самый настой этих листьев, напиток». В словаре также зафиксировано, какие именно чаи пили: «Чаи черные, цветочные, зеленые, красненькие, желтые «вышние». Интерес вызывает использование в нашей культуре выражения: «Кушать чай!», которое тоже отмечено в словаре.

«Чай мятный, шалфейный и пр. настоек, замест чаю» [5, с. 1281]. То есть пили чай путем настаивания различного сбора травы, которая обладала полезными свойствами.

Оказавшись в русской среде, слово «чай» приобретает новое значение: «Настой на каких-либо листьях или травах». Русское слово «чай» восходит к китайскому ча (茶). Из толкового словаря В.И. Даля мы узнаем, что ранее чай произносили иначе: «цай» или «чвай».

Слово чай прочно проникло в нашу культуру, о чем свидетельствует увеличение количества однокоренных слов с общим корнем «чай» (от 7 лексем до 22).

В лексико-семантическом поле русского языка слово «чай» функционирует уже более 150 лет. За это время слово изменило свой фонетический облик, приобрело дополнительное лексическое значение, прочно закрепилось в сознании русского народа, свидетельством чего являются следующие фразеологизмы: «гонять чай», «дать на чай», «чаевничать». Увеличение числа однокоренных слов является основным признаком об активном использовании лексемы чай в лексико-семантическом поле русского языка.

Подводя итог, можно увидеть, что в современном мире чай прочно занял свое место не только в китайской культуре, но и в культурах других стран.

### Список литературы

1. Иероглиф чай 茶 и его значение. URL: <https://daochai.ru/> (Дата обращения: 29.04.2019).
2. Виноградский Б. Путь Чаю. М.: Известия, 2004. 116 с.
3. Лу Юй, Ча Цзин: Трактат о чае – «Чайный канон» (1–3 главы). URL: <https://chaline.ru/journal/traktat-o-chaec-1-3-glavy/> (Дата обращения : 29.04.2019).
4. Несина И.И. Понятие «чай» и связанные с ним заимствования из китайского в лексико-семантическом поле русского языка. М., 2014. с. 28–33.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. Т. 4. СПб.; М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1909. 1619 с.

## ОРИЕНТИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА КАК СПОСОБ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО АНАЛИЗА НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕПТА «БЕЛЫЙ»

*Е.А. Рабец, студент 1 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».*

*Научный руководитель: К.Л. Розова – к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

**Аннотация:** в настоящей статье рассмотрен концепт слова «белый» с ориентацией на современную свадебную традицию. Исследование проводилось на основе словарного материала различного рода.

**Ключевые слова:** концепт, лингвокультурология, словарь, толкование, белый, традиция, значение.

Концепт – ключевое понятие лингвокультурологии, прочно утвердившееся в языкознании, однако оно до сих пор не имеет однозначной трактовки, несмотря на существование огромного количества определений и подходов к его изучению. Так, в трудах Н. Д. Арутюновой концепт трактуется как понятие обыденной философии, которое является результатом взаимодействия фольклора, религии, национальных традиций, ощущений и ценностей; концепт рассматривается в качестве аналога мировоззренческих терминов, которые закрепились в языке и способствуют передаче духовной культуры народа [1, с. 3–6]. В таком понимании концепт представляет собой культурно значимые и ценностные понятия обыденного сознания.

В.А. Маслова под концептами подразумевает обусловленные культурой основные элементы картины мира, которые обладают значимостью и для языковой личности, и для лингвокультурного сообщества. Исследователь к ключевым культурным концептам относит такие абстрактные имена, как воля, грех, родина, совесть, судьба и т.п. Она также отмечает, что изучение таких лексем очень актуально, так как ключевые концепты культуры занимают важное место в языковом сознании народа [2, с. 51].

Наиболее распространенной классификацией, на наш взгляд, считается разделение концептов на универсальные и национальные. Универсальные концепты представляются в виде общечеловеческих знаний и не имеют культурной специфики (добро – зло, радость – горе, любовь – ненависть). Помимо универсальных, выделяются концепты, ориентированные на определенный этнос. По мнению А. Вежбицкой, как мысли могут быть продуманы на одном языке, так и чувства могут быть испытаны внутри одного языкового сознания, а не другого. Ученый выделяет концепты-автохтоны (содержащие в значении общие и национальные составляющие) и протоконцепты (универсальные концепты) [3, с. 23]. В.П. Нерознак считает, что концепты национальной культуры отражаются в безэквивалентной лексике, которая служит материалом для составления списка основных национальных концептов [4, с. 85]. В.А. Маслова приводит примеры категорий русской культуры: «Воля», «Доля», «Интеллигентность», «Соборность» и т.п. [5, с. 51]. Система концептов, в которой проявляются языковая картина мира и коллективное языковое сознание этноса, представляет собой концептосферу той или иной культуры. Концептосфера (термин Д. С. Лихачева), представляющая структуру, меняющуюся во времени и пространстве отдельной этнической группы, состоит из универсальных концептов, которые обеспечивают взаимопонимание между народами, и нацио-

нальных, присущих определенной культуре и закрепленных в языке, традициях и убеждениях. Национальная культура имеет собственные мировоззрения и ценности, на основе которых формируются стереотипы, ассоциирующиеся с данным народом. В концептосфере каждого этноса выделяются концепты, которые более устойчивы и значимы для национальной культуры – ключевые концепты (константы). Эти основные единицы картины мира важны и для языковой личности, и для лингвокультурного сообщества [5, с. 247].

Исходя из вышеназванных методов, ученые предлагают несколько этапов исследования концепта: изучение происхождения слова-концепта для определения глубокого смысла; анализ словарных данных; выявление дополнительных концептуальных признаков с помощью дистрибутивного анализа сочетаемости данного слова; анализ применений в метафористическом значении; изучение словообразовательных производных основного слова; определение связей концепта в концептосфере языка на уровне парадигм; использование ассоциативных словарей и/или проведение ассоциативного эксперимента для определения воображаемого поля изучаемого слова-концепта [6, с. 101–102].

В данном исследовании будет построен концепт понятия «белый» применительно к свадебному обряду западного образца (славянскому и европейскому). Рассмотрение концепта цвета применительно к конкретной обрядовой традиции позволит найти языковое обоснование различных значений, придаваемых тому или иному цвету в традиции различных народностей.

Исходя из вышеизложенной информации, попробуем выделить приоритетные для свадебного обряда связи для слова «белый». Для начала возьмем словарное определение данного слова. Малый академический словарь дает нам обширное определение. Тем не менее, определение из МАС дает нам два значения, которые могут быть применимы к белому цвету относительно свадебной традиции – № 2 и № 4. «2. Очень светлый. Белые руки. □ || Светловолосый, со светлой кожей. || только полн. ф. Светлокожий (как признак расы). Белая раса. | в знач. сущ. О человеке. белый, -ого, м.; белая, -ой, ж. 4. только полн. ф. устар. и обл. Чистый. Белая горница. Белая половина (в избе)» [7, с. 78].

Значение 2 противопоставляется следующим образом: белое платье невесты – черный костюм жениха. Значение 4 применимо к современному смыслу белого наряда невесты – чистота, невинность. В МАС это значение белого отмечено как устаревшее.

В словаре Ожегова значения цвета более конкретизированы. Здесь нас наиболее интересует значение 2, где указано что белый – это «свет-

лый, в противоположность чему-н. более тёмному, именуемому чёрным. Б. хлеб (пшеничный). Б. гриб (ценный трубчатый съедобный гриб с белой мякотью, с бурой шляпкой и толстой белой ножкой). Белое вино. Белые ночи (ночи на севере, когда сумерки не переходят в темноту)» [8, с. 43].

В западной традиции противоположность белому наряду невесты составляет черный наряд жениха, как мы уже писали выше. История белого наряда восходит к европейской свадебной традиции, и вполне очевидно, что наряд жениха здесь является вторичным и нужен в первую очередь для контраста.

Слово «белый» известно с очень древних времен, в древнерусских памятниках встречается с XI в. Этимологически лексема «белый» восходит к древнерусскому бѣлый (-ъ, -а, -о) от общеславянского *belъ* (белый) с индоевропейской основой *bhel-* и созвучно аналогичным единицам родственных языков: украинское *білий*, чешское *bely*, литовское *balti*, латышское *bals*, древнеиндийское *bhalam*. Производные от «белый» в русском языке – белеть, белить, белизна, белила. [9, с. 33].

Противопоставление в сегодняшней традиции опирается на понятие чистоты, невинности невесты. (ср. у Даля – Белый = Чистый, незамаранный, незапятнанный. Белый платок, рубашка; белая бумага, белый пол. Рубаха черна, да совесть бела) [11, с.68]. К значению белого как символа чистоты можно также отнести традицию белых голубей, белая фата невесты, зачастую в букете присутствуют белые цветы. В словаре русских синонимов «белый» имеет смыслы, связанные со снегом, никаких устойчивых выражений, связанных с чистотой не обнаружено. Белый, белоснежный, светлый, седой. Белее снега. См. чистый || профессор белой и черной магии, сделать белее снега, сказка о белом бычке, сказка про белого бычка [12, с.15].

В заключение приводим различные устойчивые выражения, фразеологизмы и пословицы русского языка, так или иначе связанные с белым цветом. В их подтексте «белый» чаще всего фигурирует как особенный, выделяющийся. Также встречаются противопоставления «белый-черный» в классическом виде, которые мы упомянули выше.

Поговорки и пословицы: Хрен редьки не слаще, уголь сажи не белей; Дела – как сажа бела; Сказка про белого бычка. Довести до белого каления (дойти до белого каления).

Устойчивые выражения: Называть белое черным; Принимать белое за черное; Черным по белому; Белый билет – свидетельство об освобождении от военной службы; Белое вино – светлое виноградное вино; Белая ворона – о человеке, резко выделяющемся среди других, непохожем на



окружающих; Белая гвардия; Белая горячка – тяжелое психическое заболевание, возникающее вследствие алкоголизма и сопровождающееся бредом и галлюцинациями; Белое духовенство – часть православного духовенства, которая не дает обетов строгого воздержания, безбрачия и т. п. в отличие от черного (монашествующего) духовенства; Белое железо – оцинкованное листовое железо; Белая изба, белая баня – изба (баня), имеющая печь с дымоходом, выведенным через крышу наружу (в отличие от черной – курной избы, бани). Белая кость; Белая магия; Белые места; белые пятна 1) неисследованные или малоисследованные районы; 2) перен. о неисследованном, нуждающемся в ответе, разрешении вопросе; Белые мухи; Белое мясо – куриное мясо или телятина. Белыми нитками шито; Белые ночи – северные летние ночи, когда вечерние сумерки непосредственно переходят в утренние без наступления темноты; Белая олимпиада – зимние Олимпийские игры; Белый свет; Белые стихи – нерифмованные стихи. Белый уголь; Белый хлеб – пшеничный хлеб (из высоких сортов муки). Среди (среди) бела дня – днем, когда светло.

Рассматривая концепт «белый», мы можем уяснить, что данное слово в языковой картине мира является многозначным и отражает как положительные, так и отрицательные смыслы. Помимо приоритетной семы противопоставления «черное-белое», широко представлена сема «чистота», а также «особенность, необычность». В той или иной мере все эти значения переключались и на свадебную традицию, в разные эпохи на первый план выходили разные значения. Современное общество меньше ассоциирует со свадьбой белый цвет, так что сейчас в западной традиции действует именно традиционалистский подход противопоставления «белое-черное» без указанных выше подтекстов.

#### Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Введение // Логический анализ языка: Ментальные действия: сб. статей. М.: Наука, 1993. 176 с.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001. 208 с.
3. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М.: Языки русской культуры, 1999. 780 с.
4. Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998. С. 80–85.
5. Тхорик В.И., Фанян Н. Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. М.: ГИС, 2005. 260 с.
6. Зиновьева Е.И., Юрков Е. Е. Лингвокультурология: теория и практика. СПб.: МИРС, 2009. 291 с.

7. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. М.: Русский язык, 1981–1984. Т. 1 702 с.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.. Толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург : Ленинградское изд-во, 2006. 944 с.
9. Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка. СПб.: Полиграфслужбы, 2005. 428 с.
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т 1. М. : Рус. яз., 1980. 555 с.
11. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений: ок. 5000 синоним. рядов: Более 20000 синонимов. М. : Рус. словари, 1996. 499 с.

### СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ГЛАГОЛА *ВОНЯТЬ* (на базе русского и украинского языков)

*А.И. Слостен, студентка 1 курса магистратуры, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».  
Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются межъязыковые соответствия на базе русского и украинского языков глаголу «вонять». Исследование производилось сравнительно-историческим методом на материале словарей обоих языков. Это позволило выявить общее и различное в семантике слов и пояснить, как изменились значения глаголов в языках-братьях. Так, в современном русском языке на базе основного значения появляется переносное значение, связанное с речевой деятельностью, а в украинском – переносное значение, связанное с качественным состоянием.*

***Ключевые слова:** русский язык, украинский язык, семантика, семантическая эволюция, языковые соответствия, лексические соответствия, историческая лексикология.*

Объектом исследования являются особенности семантического развития русско-украинских соответствий глагола *вонять*. Материалом исследования послужили данные толковых, диалектологических и этимологических словарей.

Глагол *вонять* относится к древнейшему пласту лексики (он фиксируется в памятниках, начиная с IX в.), входит в группу слов с перцептивной семантикой. В старославянском языке, имея форму инфи-

нитива воняти, данный глагол употреблялся в значение «благоухать» [1, с. 165]. Позже, в древнерусском, мы видим его со значением «пахнуть» [2, с. 501]. При этом анализируемый глагол имел положительную коннотацию и использовался для обозначения приятных ароматов, благоуханий. В течении истории функционирования в русском языке глагол *вонять* являлся обозначением обонятельной перцепции, а вот более конкретные перцепции, которые обозначались данным глаголом, были разные. В форме *вонять* и со вторым равнозначным толкованием «пахнуть плохо» это слово отмечается Поликарповым (1704) [3, с. 58]. К концу XVIII в. положительная коннотация у данного глагола уходит насовсем и остаётся только одно значение «дурно пахнуть» [4, с. 846; 5, с. 214–215]. В диалектах русского языка рассматриваемый глагол также относится к обонятельной перцепции со значением «издавать неприятный запах» [6, с. 91]. Кроме того, в диалектах мы находим отражение семантики глагола *вонять* через производные слова. Например, наречие *вонько* в селигерском говоре: «Сморщиться как *вонько* под носом. О сморщившемся (как будто от неприятного запаха) человеке» [7, с. 114]. А также названия насекомых, которые источают неприятный запах «*Вонючка*. Хищный ночной жук, жужелица.» [8, с. 86].

В современном русском литературном языке глагол *вонять* употребляется для обозначения обонятельной перцепции с конкретным значением «издавать вонь» [9, с. 96], «дурно пахнуть» [10, с. 209]. Кроме того, с XX в. появляется ещё одно добавочное значение «портить воздух, испуская из себя газы», что относится как к людям, так и к животным [11, с. 148–149], а в конце XX – начале XXI в. появляется переносное значение, связанное с состоянием человека «ругаться, проявлять недовольство» [12, с. 64].

Следует отметить, что в структуре семантики глагола *вонять* всегда присутствовало значение, относящееся к субъективному осмыслению воспринятой информации (запаху).

Глагол *вонять* имеет соответствия во всех современных славянских языках, которые также, как и в русском языке, в качестве основной имеют перцептивную (обонятельную) семантику. Кроме того, почти в каждом славянском языке у соответствующего глагола есть свои семантические особенности, связанные как с обонятельной перцепцией, так и с формированием на ее основе переносных значений.

В современном литературном украинском языке у глагола *воняти* (см. *смердіти*) [13, с. 737] отмечается 2 лексемы: 1) иметь, выделять неприятный запах, 2) напоминать кого-то, что-то, проявлять признаки,

свойства кого-нибудь, чего-нибудь [14, с. 397]. То есть данный глагол в первую очередь используется для обозначения конкретной обонятельной перцепции. Кроме основного у глагола *вонять* есть ещё и переносное значение, именуемое физическое состояние, а именно сходство с кем-то или чем-то, в основном с негативной коннотацией: *зовні козак ніби, а воняє шляхтичем «внешне казак вроде, а воняет шляхтичем»*. В диалектах украинского языка данный глагол также обозначает обонятельную перцепцию с денотацией издавать неприятный запах [15, с. 143]. Но кроме перцептивной семантики в украинских диалектах содержится обозначение качества человека «ленивый» [16, с. 503].

Семантическое наполнение украинского глагола в основном совпадает с современным значением русского глагола, что объясняется отнесенностью к общей группе языков (восточнославянской) и длительной общей историей. Но в современном украинском языке этот глагол, кроме перцепции, имеет значение качественного состояния с отрицательной коннотацией. Этим его семантическая структура отличается от структуры русского глагола.

Таким образом, в русском и украинском языках у соответствующих лексем в качестве основного представлено значение обонятельной перцепции, которая несет в себе семантику дурно пахнуть. Кроме того, в этих языках на базе основного значения формируется тенденция к развитию переносного значения, которые связаны со значением речевой деятельности (ругаться), как в русском языке, или качественного состояния (быть похожим), как в украинском языке.

На основе сопоставления лексем реконструируется праславянская форма *\*vonjati* со значением «пахнуть» [17, с. 349]. Такое общее значение связано, как мы можем представить, с тем, что глагол содержит в себе общее понятие обонятельной перцепции, которое представлено в славянских реализациях данной праславянской формы. Семантическая эволюция в языках-братьях шла от общей денотации к обозначению конкретной обонятельной перцепции, а затем к формированию переносных значений.

### Список литературы

1. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М.: Рус.яз., 1999.
2. Срезневский И.И. Матеріалы для словаря древне-русскаго языка по письменнымъ памятникамъ. Томъ первый. – Санкт-Петербург: типографія императорской академіи наукъ, 1893.
3. Поликарпов-Орлов Ф.П. Лексикон трехъязычный, сиречь речений славянских, эллино-греческих и латинских сокровищ из различ-

- ных древних и новых книг собранное по славянскому алфавиту в чин расположенное. – Москва: типография царская, 1704. 806 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.prlib.ru/item/342071?> (дата обращения: 25.01.2019).
4. Словарь академіи російської, производным порядком расположенный. Т.1. СПб.: Изд-во Академии наук, 1794–1798.
  5. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка.: 4 т. Т. 1 . М.: Издание книгопродавца-типографа М.О.Вольфа, 1880.
  6. Словарь русских народных говоров. Выпуск пятый. Ленинград: «Наука», 1970.
  7. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских народных сравнений. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 800 с.
  8. Большой толковый словарь донского казачества: Ок. 18 000 слов и устойчив, словосочетаний. М.: Русские словари: Астрель: АСТ, 2003. 608 с.
  9. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М.: А ТЕМП, 2006. 944 с.
  10. Словарь русского языка: В 4 т. Т. 1 М.: Рус.яз., 1985.
  11. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2000.
  12. Словарь современного русского города: ок. 11 000 слов, ок. 1000 идиоматических выражений. М.: Русские словари: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2003. 565, [11] с.
  13. Словник української мови: в 11 т. Т. 1. К.: Наукова думка, 1970–1980.
  14. Словник української мови: в 11 т. Т. 9. К.: Наукова думка, 1970–1980.
  15. Словник бойківських говірок. М.Й.Онишкевич. – Частина перша. – Київ: Наукова думка, 1984.
  16. Словник буковинських говірок. Чернівці: Рута. 2005. 688 с.
  17. Фасмер. М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. I. М.: Прогресс, 1986. 576 с.

## ПРИЗНАКИ МОТИВИРОВКИ В НАЗВАНИЯХ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ВООРУЖЕНИЯ

*В.Е. Стрелец, студент I курса, направление  
«Фундаментальная и прикладная лингвистика».*

*Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** *в статье были рассмотрены примеры различных видов мотивировки на примере наименований современного российского вооружения.*

**Ключевые слова:** *мотивировка, внутренняя форма слова, мотивирующий признак, языковой знак, акустический образ, лексема, этимология слова, мотивировка формальная, фантастическая и реальная.*

Многие люди считают, что оружие должно вселять страх в сердца врагов; и чем более грозное название оно имеет, тем лучше. Но не многие всерьёз задумывались о том, что в действительности стоит за тем или иным названием, и почему было выбрано именно оно. Исторически сложилось так, что на протяжении первой половины двадцатого века наиболее популярными были названия, состоящие из литер и цифр, но после Великой Отечественной войны начала проявляться тенденция к присвоению «добавочного» названия, выраженного полнозначной лексемой. Это дало возможность ещё шире развернуться фантазии инженеров-конструкторов. Благодаря чему мы имеем множество нетипичных названий оружия.

Как мы знаем, язык – явление общественно-историческое и ему свойственно изменяться, чтобы приспособиться к изменяющемуся общественному строю. Основной лексической единицей языка является слово. Выдающийся лингвист Ф. де Соссюр отмечал, что «языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ» [2, с.69], и «языковой знак есть, таким образом, двусторонняя психическая сущность...» [2, с. 69]. Любой знак состоит из двух компонентов: плана выражения (звуковой и буквенный комплекс, передающий его написание и произношение) и плана содержания (передает информацию о значении знака). Поскольку языковая система является динамической, исконные значения некоторых слов (т.е. план содержания) забываются, а некоторые единицы приобретают коннотации, которые впоследствии могут замещать собой основное значение, что приводит, в том числе, к полисемии.

В середине 19 века А.А Потребня ввёл термин «внутренняя форма слова», который обозначал наиболее близкое этимологическое значение или способ выражения содержания. Позднее Ю.С Маслов отмечает, что это «заключенное в слове и осознаваемое говорящими «обоснование» звукового облика этого слова, то есть его экспонента – указание на мотив, обусловивший выражение данного значения именно данным сочетанием звуков» [1, с.111], другими словами – мотивировка слова.

Именно она отражает ход мысли человека при номинации предмета, и нередко её рассматривают как звено, связывающее содержание слова с его выражением.

Мотивировка различается по мотивирующему признаку и может быть реальной, формальной и фантастической [1, с.112]. По способу выражения выделяют изобразительную (в той или иной мере имитируется звучание предмета) и описательную (в основе названия лежит какой-либо признак) мотивировки.

Логично предположить, что во время боевых действий акустическая палитра достаточно монотонна; в русском языке для передачи подобных реалий существуют различные звукоподражательные слова типа «бум», «бабах», «тра-та-та» и т.п. Поэтому ожидать изобразительной мотивировки в названиях вооружения не стоит, поскольку звуки стрельбы или взрывов не являются уникальными характеризующими признаками огнестрельного оружия. И это подтверждается конкретными примерами: мы не смогли найти ни одного случая изобразительной мотивировки в наименованиях российского вооружения.

Что касается описательной мотивировки, то мы можем наблюдать её в таких словах, как «Подкидыш», «Полуфинал», «Вездесущий» и т.д. В них четко прослеживается описательный характер названия, а также стандартное словообразование русского языка.

Проведённый нами сравнительный анализ военной лексики показывает, что большая часть случаев мотивировки – реальные, то есть опираются на реальный мотивирующий признак и связаны либо с внешним видом оружия, либо с характерным принципом его действия.

Так, примерами названий с мотивирующим признаком «способом действия оружия» можно считать следующие: светомушкетерская граната многократного действия «Экстаз» (мотивировано схожестью с экстазом – «состоянием, когда человек, под влиянием духовно-нравственного движения, ничего не сознаёт, что происходит вокруг него...») [Открытый: dic.nsf/ushakov. 04.05.2019]; ротный миномёт «Поднос» (предположительно мотивируется возможностью ведения огня на сравнительно близкой дистанции); граната для подствольного гранатомёта «Подкидыш» (скорее всего названа так из-за траектории полёта гранаты, которую как будто бы подкидывает потоком газов); тяжёлый танк «Рогатка» (в данном случае можно предположить, что лексема рогатка употребляется в значении «препятствие для преграждения доступа куда-то...») [Открытый: dic.nsf/ushakov/1010742. 04.05.2019], т.к. танк создаёт собой преграду для врага; межконтинентальная баллистиче-

ская ракета «Курьер» (семантическим признаком данного названия является род деятельности курьера – доставка деловых бумаг).

Примером названия, мотивированным внешним сходством, можно считать противозенитную мину «Бумеранг» (своей формой напоминающая «метательное орудие в виде изогнутой палки или серповидной планки») [Открытый: [dic.nsf/ogegova/16834](http://dic.nsf/ogegova/16834). 03.05.2019].

Названия, имеющие формальную мотивировку: атомная подводная лодка «Курск»; заградительный крейсер «Енисей»; авианосец «Адмирал Кузнецов»; ракетный крейсер «Москва»; танк «Урал», атомная подводная лодка «Белгород» и многие другие. Как правило, данные названия не опираются на какой-либо характерный признак, будь то форма корпуса или принцип действия. Подобному типу вооружения присваиваются топонимические наименования либо имена известных военных. Возможность выбора и тех, и других, потенциально огромна.

Названия с фантастической мотивировкой: атомная подводная лодка «Посейдон», названная в честь древнегреческого бога морей; огнемёт «Буратино» получивший своё имя от неизвестного литературного персонажа; система разминирования минных полей «Змей Горыныч», названная именем персонажа русских народных сказок, а также маскхалаты «Леший» и «Баба-Яга». Как мы можем заметить, все эти названия «опираются на мифические представления, поэтический вымысел или легенды» [1, с. 112].

Названия зарубежной техники зачастую содержат в себе грозную или угрожающую коннотацию, например: имена опасных зверей (немецкие танки «Тигр», «Пантера») имена известных генералов (американский танк «Абрамс» или французский «Леклерк») или названия реальных боевых единиц (английская самоходная гаубица «Арчер» [Открытый: [dic.nsf/eng\\_rus/425584](http://dic.nsf/eng_rus/425584) 03.05.2019] – лучник, американская противотанковая ракета «Шиллейла» [Открытый: [dic.nsf/eng\\_rus/743126](http://dic.nsf/eng_rus/743126) 03.05.2019] – дубинка). В отличие от своих зарубежных коллег, наши инженеры подходят к вопросу номинации не только творчески, но ещё и с юмором. Так, лексическое значение слов русского языка не несёт в себе ничего забавного вне сферы оборонного комплекса. Однако в соответствующем контексте данные названия приобретают комический окрас, поскольку человеку свойственно смеяться над чем-то абсурдным, чем-то несоответствующим его ожиданиям, а что может быть более неожиданным, чем миномёт «Сани», конвойные наручники «Букет» или самоходная артиллерийская установка «Гвоздика».

Таким образом, большая часть названий, имеющих под собой объективное обоснование, являются описательными и основываются на



способе действия или внешней схожести с другим предметом. Так же мы наблюдаем прямую связь между экспонентом и десигнатом.

Некоторые лексемы русского языка в процессе исторического развития языка несколько изменили свое значение, например «рогатка» – «небольшая деревянная развилина с привязанной к концам резинкой для метания, стрельбы» [Открытый: dic.nsf/ushakov/1010742.04.05.2019], которые вытеснили собой их исконное значение. Таким образом, такая солидная боевая техника, как танк с названием «Рогатка», не может не вызвать улыбки у слушателя.

Мы убедились в том, что каждая лексема, имеющая реальную мотивировку, создаёт чёткую связь между признаком и предметом, которой она называет. Изучение вопросов номинации позволяет более комплексно подходить к вопросам изучения языка в целом, а также проследить его развитие с течением времени.

#### Список литературы

1. Маслов Ю.С Введение в языкознание. М.: Высш. шк., 272 с.: ил.
2. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
3. Толковый словарь русского языка С.И Ожегова [электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/>
4. Толковый словарь русского языка Д.Н Ушакова [электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>
5. Большой англо-русский и русско-английский словарь [электронный ресурс]. URL: [https://dic.academic.ru/contents.nsf/eng\\_rus/](https://dic.academic.ru/contents.nsf/eng_rus/)

### АКТИВНЫЕ СПОСОБЫ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ (на примере существительных)

*А.В. Хрёнова, студентка 2 курса, направление «Филология».*

*Научный руководитель: Т.В. Габлина – к.филол. н., доцент кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются активные способы образования новых слов в политической лексике на материале имен существительных. Выявляются наиболее частотные способы словообразования этой части речи, типы словообразовательного значения, а также морфологические явления.

*Ключевые слова:* политический дискурс, политический словарь, словообразование, тип словообразовательного значения, морфонологические явления.

Язык постоянно развивается и совершенствуется, находясь в непрерывном движении. Обогащение словаря – это один из важнейших факторов развития языка, свидетельство его динамического характера. Лексика языка находится в состоянии непрекращающегося изменения в соответствии с языковыми законами. Радикальные преобразования, происходящие в различных сферах жизнедеятельности человека, приводят к быстрому изменению лексического состава русского литературного языка, выявляя наиболее активные элементы в области всех способов русского словообразования.

Все мы погружены в политическую жизнь, следовательно, нас всех касается политическая лексика. Она является материалом для манипулирования сознанием и актуальной для всех людей. Это обуславливает актуальность выбранной нами темы.

Объектом исследования нашей работы являются существительные, входящие в состав политической лексики, а предметом исследования – их активные словообразовательные способы.

На сегодняшний день существует много исследований, посвященных способам словообразования. В области образования новых слов работали такие известные русисты как В.В. Виноградов, Е.А. Земская, В.В. Лопатин, М.В. Панов, Г.А. Пастушенков и др. Однако словообразование именно политической лексики менее разобрано, так как постоянно в наш язык приходят новые политические реалии, язык обогащается новыми словами. В этом заключается новизна нашего исследования.

Цель нашей работы – описать активные способы словообразования политической лексики русского языка в частности существительных. Для достижения этой цели мы поставили перед собой следующие задачи: выяснить, какие существительные относятся к области политической сферы; описать основные подходы к изучению словообразования; определить основные способы (или активные процессы) словообразования политической лексики; выявить морфонологические явления.

Материалом, который помог нам в выполнении поставленной цели и описанных выше задач, стали словари политической лексики. Были использованы следующие: «Новейший политологический словарь» [1], «Политический словарь нашего времени» [2], «Большая актуальная политическая энциклопедия» [3], а также электронный политический словарь [4].

Как известно, в русском словообразовании принято выделять четыре способа образования новых слов: лексико-семантический – образование нового слова в результате изменения значения уже существующего слова; ср., напр. кулак и кулак (богатый крестьянин) [5, с.176]; лексико-синтаксический – создание нового слова из словосочетания в результате объединения двух или более слов, например сумасшедший (из с ума шедший) [5, с.176]; морфолого-синтаксический – возникновение нового слова в результате перехода слова или отдельной словоформы в другую часть речи, например: батюшки! – междометие (из формы множественного числа существительного), благодаря – предлог (из формы деепричастия глагола благодарить) [5, с.176]; морфологический – образование производного слова в результате присоединения словообразовательных (деривационных) аффиксов к производящей основе, например: барабан – барабан-щик, *конфета* – *конфет-н-ый*, *ехать* – *при-ехать* [5, с.176].

Наше исследование посвящено морфологическому способу словообразования, так как он является основным и более распространенным. Здесь же идет разделение на суффиксацию, префиксацию, «постфиксацию» [6, с.71] и смешанные способы образования новых слов.

«Суффиксация заключается в прибавлении к производящей основе форманта, основным компонентом которого является словообразовательный суффикс» [6, с.56]. «При суффиксации в качестве производящей основы используется основа производящего слова. В качестве форманта выступает сочетание суффикса с флексией (совокупностью окончаний, образующих парадигму). Ср. писать – писатель» [6, с. 56].

«Префиксация состоит в том, что в роли форманта выступает префикс, а в роли производящей основы – производящее слово в целом. Ср.: писать – переписать, подписать, записать и т.д. Поэтому префиксация коренным образом отличается от суффиксации» [6, с.70].

Обычно при помощи постфиксации образуются неопределенные местоимения и возвратные глаголы. Ср.: что – что-либо, что-то, что-нибудь; радовать – радоваться, учить – учиться и т.д.

К смешанным способам словообразования относятся префиксально-суффиксальный способ (образование новых слов с помощью одновременного использования префикса и суффикса, ср.: под-окон-ник), префиксально-постфиксальный (с помощью одновременного использования префикса и постфикса, ср.: работать – наработать, доработаться) и суффиксально-постфиксальный (с помощью одновременного использования суффикса, окончания и постфикса, ср.: теленок – тель-ть-ся, нужда – нужда-ть-ся).

## СЛОВО

В ходе работы нами было собрано более пятисот имен существительных из указанных выше источников, которые стали материалом исследования. Все они были классифицированы следующим образом: а) отыменные, б) отглагольные, в) отадективные, а также слова, образованные путем г) аббревиации («производное слово создается на базе сочетания нескольких слов, которые входят в него не целиком, а частями, в сокращении» [5, с. 286] и д) сложения (образование новых слов путем сложения двух (или нескольких) слов с помощью соединительной гласной или без нее). Необходимо сразу уточнить, что словари политической лексики включают не только слова собственно с семантикой политики, но и нейтральные обозначения (разнородную лексику), поэтому в нашей работе допустимы слова подобного рода.

В таблице 1 представлены отыменные существительные, которые закреплены в исследуемых нами словарях. Проанализировав ее, мы приходим к выводу, что отыменные существительные в большинстве своем образованы с помощью суффиксального способа словообразования через мутационный тип словообразовательного значения и имеют различные морфонологические явления.

*Таблица 1*

Слово	Производящее	Тип СЗ [6, с. 63]	Способ словообразования	Морфонологические явления [5, с. 80-81]
Агент-ств-о	Агент	Мутационный	Суффиксальный	-
Без-работица	Работа	Мутационный	Префиксально-суффиксальный	Чередование по твердости/мягкости
Губернатор	Губерния (губерни-а)	Мутационный	Суффиксальный	Усечение
Деспот-изм	Деспот	Мутационный	Суффиксальный	Чередование по твердости/мягкости
Лидер-ств-о	Лидер	Мутационный	Суффиксальный	-
Мэр-и[ж]-а	Мэр	Модификационный	Суффиксальный	Чередование по твердости/мягкости
Патриот-изм	Патриот	Мутационный	Суффиксальный	Чередование по твердости/мягкости

## Лингвистика

Сверх-держава	Держава	Мутационный	Префиксальный	-
Реал-ист	Реализм	Мутационный	Суффиксальный	Усечение
Тиран-и[ж-а]	Тиран	Транспозиционный	Суффиксальный	Чередование по твердости/мягкости

Имена существительные, образованные от глаголов, относятся к транспозиционному типу словообразовательного значения. Чаще всего в качестве способов словообразования выступают суффиксальный и бессуффиксный. Примеры, которые подтверждают данное суждение, представлены в таблице 2.

*Таблица 2*

Слово	Производящее	Тип СЗ	Способ словообразования	Морфологические явления
Восста-ни[ж-э]	Восста   ть	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Выбор-(ы)	Выбирать	Транспозиционный	Бессуффиксный	Усечение
Голосова-ни[ж-э]	Голосовать	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Изол-я-ци[ж-а]	Изолиро-вать	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Критик-(а)	Критиковать	Транспозиционный	Бессуффиксный	Усечение
Конкур-енци[ж-а]	Конкуриро-вать	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Разоруж-е-ни[ж-э]	Разоружить	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Организ-а-ци[ж-а]	Организо-вать	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение
Перегов-ор-(ы)	Перегово-рить	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение Чередование по мягкости/твердости
Пра-ви-тель   -ств(о)	Править	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение

## СЛОВО

От имен прилагательных образованы имена существительные (Табл. 3), которые также имеют транспозиционный тип словообразовательного значения. Многократно слова образуются суффиксальным способом образования новых слов. Морфонологические явления у всех разные, чаще всего их не наблюдается.

*Таблица 3*

Слово	Производящее	Тип СЗ	Способ словообразования	Морфонологические явления
Автономн-ость	Автономный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Законн-ость	Законный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Иностран-ец	Иностранный	Транспозиционный	Суффиксальный	Усечение Чередование по мягкости/твердости
Компетентн-ость	Компетентный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Легальн-ость	Легальный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Народн-ость	Народный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Ответственн-ость	Ответственный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Солидарн-ость	Солидарный	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Справедлив-ость	Справедливый	Транспозиционный	Суффиксальный	-
Эффективн-ость	Эффективный	Транспозиционный	Суффиксальный	-

В таблице 4 представлены слова (сокращения), которые были образованы путем аббревиации. Достаточно пяти примеров, которые указывают на то, что все аббревиатуры образованы с помощью универбации и имеют эквивалентностный тип словообразовательного значения.

*Таблица 4*

Слово	Производящее	Тип СЗ	Способ словообразования	Морфонологические явления
ЕС	Европейский союз	Эквивалентностный	Универбация	Усечение

## Лингвистика

ООН	Организация объединенных наций	Эквивалентный	Универбация	Усечение
Профсоюз	Профессиональный союз	Эквивалентный	Универбация	Усечение
Политкорректность	Политическая корректность	Эквивалентный	Универбация	Усечение
СМИ	Средства массовой информации	Эквивалентный	Универбация	Усечение

Слова из таблицы 5 заключают наше исследование и образуют группу имен существительных, входящих в состав политической лексики, которые были образованы с помощью сложения. Все они имеют разные способы словообразования, чаще всего мутационный тип словообразовательного значения, зачастую не имеют морфонологических явлений.

*Таблица 5*

Слово	Производящее	Тип СЗ	Способ словообразования	Морфонологические явления
Генерал-губернатор	Генерал, губернатор	Мутационный	Сложение производящих основ	Интерференция
Закон-о-дательство	Закон, дать	Мутационный	Сложно-суффиксальный	Интерференция
Закон-о-проект	Закон, проект	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Конкурент-о-способность	Конкурент, способность	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Мир-о-творчество	Мир, творчество	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Народ-о-властие	Народ, власть	Мутационный	Сложно-суффиксальный	Интерференция

## СЛОВО

Прав-о-защитник	Право, защитник	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Сам-о-управл-ени – [j-э]	Сам, управлять	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Сам-о-финансиро-вание	Сам, финансировать	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция
Себ-е-стоимость	Себя, стоить	Мутационный	Слож. произв. осн. с пом. соед. гласн.	Интерференция

В ходе нашего исследования было выявлено, что политическая лексика использует модели современного русского языка. Используются модели, характерные для нейтрального и книжного стилей. Чаще всего новые имена существительные образуются от существительных, глаголов и прилагательных, менее активна аббревиация и сложносокращенные слова. Также для политической лексики характерно наличие слов, которые были образованы от иностранных. В большинстве своем имена существительные, закрепленные в политических словарях, образуются суффиксальным, бессуффиксным, реже префиксально-суффиксальным способом и при помощи универбации. В качестве часто встречающихся типов словообразовательного значения выступают транспозиционный и мутационный, эквивалентностный тип встречается только при аббревиации. Для каждой группы слов характерны свои морфонологические явления, многократно встречается либо усечение производящей основы, либо чередования, а иногда морфонологических явлений нет. Мы все вовлечены в политическую жизнь, поэтому с точки зрения лингвистики данную сферу «обойти стороной» невозможно. Представляется также перспективным дальнейшее изучение активных способов образования новых слов в сфере политики и их основных процессов.

### Список литературы

1. Погорелый Д.Е., Фесенко В.Ю., Филиппов К.В. Политологический словарь-справочник: Ростов н/Д.:Наука-Спектр, 2008. 320 с.
2. Фёдоров В.В. Политический словарь нашего времени. М.: ЦСП, 2006. 456 с.
3. Большая актуальная политическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2009. 412 с.
4. См.: [https://gufo.me/dict/politics\\_dict](https://gufo.me/dict/politics_dict).
5. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование: учеб. пособие. М.: Флинта : Наука, 2011. 328 с.



6. Пастушенков Г.А. Современный русский язык. Структура слова. Морфемика. Формообразование. Словообразование. Тверь.: Твер. гос. ун-т, 2003. 220 с.
7. Тихонов А.Н. Новый словообразовательный словарь русского языка для всех, кто хочет быть грамотным. – М.: АСТ, 2014. 639 [1] с.

## ОСОБЕННОСТИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ ВОЕННОСЛУЖАЩИХ ИЗ УЗБЕКИСТАНА

*В.В. Чехович, студент 2 курса магистратуры, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного». Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматривается проблема обучения иностранных военнослужащих русской речевой культуре, описывается особенности межкультурной коммуникации ИВС в обучении русскому языку и в организации учебного процесса.

**Ключевые слова:** межкультурная коммуникация, национально-психологические особенности, иностранные военнослужащие.

Развитие международной системы высшего профессионального образования в России является одной из важнейших задач. В связи с этим количество иностранных граждан, желающих получить высшее образование на территории РФ, ежегодно увеличивается. Межкультурная коммуникация приобретает особое значение в преподавании русского языка как иностранного, так как она способствует межъязыковому общению и укреплению связей между странами и народами. Ведь именно знание русского языка позволяет повысить уровень подготовки специалистов, обеспечивает качественное освоение иностранцами основных образовательных программ.

В России в настоящее время обучается много узбеков, в частности военнослужащих, получающих образование в военных вузах. Социальное и речевое поведение представителей Республики Узбекистан очень сильно отличается от поведения граждан РФ. Рассмотрим некоторые особенности обучения русскому языку, свойственные иностранным военнослужащим (далее ИВС) из Узбекистана.

Прежде всего, необходимо помнить, что межкультурная коммуникация – это общение людей, говорящих на разных языках и принад-

лежащих к различным культурам. При этом необходимо помнить, что «каждый язык отражает культурные реалии того социума, где язык функционирует, и при этом адекватно обслуживает его культуру» [1, с. 17]. Главной целью обучения ИВС является формирование коммуникативной компетенции, «фактически речь идет о формировании коммуникативной компетенции в учебно-профессиональной сфере обучения на русском языке» [4: 28], поэтому представляется важным при работе с ИВС учитывать особенности национального менталитета. Во время приобщения к русской культуре необходимо помнить о явлении интерференции культур, которая, как и интерференция родного языка на изучаемый, способна привести к негативным последствиям как в обучении русскому языку, так и в коммуникативной сфере.

Следует учитывать, что ИВС из Узбекистана – представители исламской культуры. Поэтому все ограничения, накладываемые мусульманским этикетом, не могли не сказаться на когнитивных, психологических и ментальных особенностях данной категории ИВС. Так, например, во время занятия преподавателю необходимо тщательно соблюдать дресс-код (без коротких юбок, шорт и т.д.), так как нарушение его будет расцениваться, как неуважение к их религиозным чувствам. Целесообразно перед началом работы с представителями мусульманской религии, ознакомиться с запретами, которые накладывает на них ислам.

В среде ИВС из Узбекистана прослеживается четкая иерархия, то есть беспрекословное подчинение младшего старшему. Во время обучения младший старается даже не исправлять старшего по возрасту в случае его ошибки (даже разница в несколько месяцев играет существенную роль). Это создает дополнительные трудности при обучении РКИ, в случае если преподаватель младше обучающихся по возрасту.

Кроме того для данной категории ИВС очень важен статус среди сослуживцев. Неосторожное замечание со стороны преподавателя старшему по званию или возрасту перед младшими может привести к конфликтной ситуации, что скажется негативно на учебном процессе.

Жаббаров А.М. и Жаббаров И.А. пишут: «В целом психологический портрет узбекского народа, помимо особенностей указанных выше, может быть дополнен и следующими характеристиками: трудолюбие, патриотизм, гуманность, гостеприимство, культ чистоты и санитарного состояния жилища, особенно двора; почитание родителей, стариков; немногословие и послушание младших перед старшими; степенность, обдуманность решений и действий; многодетность узбекских семей, как следствие традиционной любви к детям; терпеливость,

выдержка, самообладание, реалистичность; любовь и бережное отношение к духовным ценностям и в целом к истории и культуре нации; чувство глубокого личного достоинства и др.

Известно, что такие черты национального характера, как сдержанность и неторопливость, решительность и осторожность, вежливость, дружба, скромность, бережливость, гостеприимство и др. закреплены в национальном характере этноса» [2].

Авторитет учителя для узбеков очень высок. Даже если преподаватель совершит ошибку, узбекские курсанты и слушатели не станут указывать на нее. Когда преподаватель делает замечание, узбекские курсанты и слушатели не будут реагировать агрессивно. Но подобные ситуации приведут к тому, что они будут чувствовать себя не комфортно. Это также скажется на дальнейшем процессе обучения.

Военнослужащие из Узбекистана отличаются определенной неторопливостью, которая проявляется как в усвоении нового материала, так и в выполнении закрепляющих упражнений. Торопить данную категорию ИВС не следует. Ускоряя объяснение или ставя жесткие временные рамки выполнения задания, преподаватель тем самым выбивает узбекского курсанта из привычного для него ритма обучения, что снижает его когнитивные возможности.

Также узбеки проявляют настороженность в неформальной коммуникации. В процессе беседы об их стране они с энтузиазмом отвечают на вопросы, которые касаются культуры, традиций и истории узбекского народа. Но преподавателю не следует поднимать вопросы, являющиеся проблемными для республики Узбекистан, так как курсант замыкается и отказывается от продолжения разговора.

Такие сведения о социокультурных особенностях ИВС из Узбекистана помогают облегчить процесс обучения, найти точки соприкосновения между нашими странами, скорректировать организацию учебно-воспитательного процесса.

Таким образом, изучение культурных реалий позволяет преподавателям, которые работают с представителями Узбекистана, избегать межкультурных конфликтов, снимать языковые и межкультурные помехи, что способствует более успешной адаптации иностранных студентов (курсантов) к новой для них культурной среде.

Перечисленные трудности нуждаются в коррекции. Для успешного обучения русскому языку узбекских военнослужащих необходима реализация следующих мероприятий: 1) тщательный отбор лексических единиц в учебных целях как национально-культурного, так и специаль-

ного содержания (целесообразно заметить, что акцент необходимо сместить в сторону общенаучной, общевойснной и специальной лексики). Рациональное мышление узбеков затрудняет освоение материала не относящегося напрямую к их профессиональной сфере; 2) поиск рациональных способов и приёмов семантизации отобранного лексического материала. Предпочтительна семантизация лексики путем предоставления наглядного материала, так как абстрактные понятия, не имеющие наглядного отображения, воспринимаются с трудом; 3) формирование и совершенствование коммуникативных умений и навыков обучающихся в условиях профессионально ориентированного общения. Узбеки наделены практическим складом ума, рациональным мышлением, им несвойственны оперирование абстрактными понятиями. Поэтому при обучении большую роль играет настрой на результат. Подбор учебного материала должен иметь практическое применение. Подбор практических текстов (резюме, анкета, правильно составленное заявление, письмо другу) является необходимым условием занятий.

В данной статье предпринята попытка описать некоторые особенности обучения курсантов и слушателей из республики Узбекистан. Предложенный материал позволит преподавателям более эффективно осуществлять обучение данного контингента на занятиях РКИ.

### Список литературы

1. Аршинова О.О. О некоторых явлениях фонетической интерференции при изучении русского языка в польской аудитории // Русский язык как иностранный: Теория. Исследования. Практика. Вып. VI. СПб., 2003. С. 377–381.
2. Жаббаров А.М., Жаббаров И.А. Формирование психологических и этнических особенностей у учителя узбекской школы. URL: [jurnal.org/articles/2013/psih13.html](http://jurnal.org/articles/2013/psih13.html).
3. Родионов В.Н., Сафронова Т.З. Лингвометодические основы обучения иностранных слушателей языку специальности на начальном этапе. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/12974>.
4. Мотина Е.И. Язык и специальность: лингвометодические основы обучения русскому языку студентов-нефилологов. М.: Русский язык, 1988.
5. Девятайкина В.С., Добровольская В.В., Иевлева З.Н. и др. Пособие по методике преподавания русского языка как иностранного для студентов-нефилологов. М.: Русский язык, 1984.

# Журналистика

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ УРОВНЯ УСПЕШНОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ТОК-ШОУ НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕДАЧ «ЗА СЕМЬЮ ПЕЧАТЯМИ» ТЕЛЕКАНАЛА «ТВЕРСКОЙ ПРОСПЕКТ» И «АНДРЕЙ МАЛАХОВ. ПРЯМОЙ ЭФИР» НА ТЕЛЕКАНАЛЕ «РОССИЯ 1»

*А.А. Алискерова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Телевидение», программа «Тележурналистика».*

*Научный руководитель: А.А. Антонов-Овсенок – д. филол. н., проф. кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются точки зрения учёных Н.В. Вакурова, Н.П. Задорожная, М.С. Ковериной, Э.В.Могилевской, Е.Э. Улановой, И.А. Чистяковой и др. на жанр ток-шоу, который является относительно молодым и малоисследованным в современной науке, выявляются универсальные и дифференциальные признаки телевизионного ток-шоу лингвистического и экстралингвистического характера, на их основе проводится сравнительный анализ уровня успешности телевизионных ток-шоу на примере двух передач – «За семью печатями» (региональный уровень) и «Андрей Малахов. Прямой эфир» (всероссийский уровень). Телевизионные ток-шоу служат одновременно объектом и субъектом данного исследования.

**Ключевые слова:** Ток-шоу, телевидение, передачи.

«Андрей Малахов. Прямой эфир» – телепередача, являющаяся клоном известного американского развлекательного шоу в стиле «Трэш» – «Шоу Джерри Спрингера», позиционирующая себя как программа, в которой обсуждаются серьезные и социально значимые проблемы важные для простого человека. Формат передачи включает короткий ролик, вводящий аудиторию в суть проблемы, приглашение «простых людей с их проблемами» в качестве объекта дискуссии и известных людей (политики, представители шоу-бизнеса и т.п.) в роли экспертов, которые обсуждают предоставленную их вниманию жизненную ситуацию.

Структура: ведущий, приглашённые собеседники (эксперты), герои, зрители, вопросы и ответы.

Студия: как видно из видео, помещение выполнено в привычной стилистике шоу – красные и белые мотивы, деревянный пол и традиционные диваны. Однако теперь все это выглядит более современно и строго. Стоит отметить, что студия оборудована таким образом, чтобы оппоненты находятся как можно дальше друг от друга. Такая особенность повлияла на то, что приглашённые эксперты очень часто переходят на повышенный тон. Этот приём придаёт эмоциональности, а, следовательно, растёт интерес зрителей. Ключевой фигурой здесь является ведущий (Андрей Малахов), который выступает в роли модератора дискуссии. Его задача – контролировать время и процесс, чтобы спор не превратился в перебранку.

Вид данного ток-шоу, по Н. В. Вакурову, беседа (выпуск начинается с короткого сюжета с участием главных героев, которые являются своего рода «зачинщиками» темы телешоу), где зрителям вкратце освещают тему дня [1, с. 123]. После ролика в студии появляются новые герои, тема плавно перетекает в дискуссию (к беседе подключаются приглашённые собеседники – эксперты, новые герои, зрители).

Анализ семантико-синтаксических особенностей речи ведущего показал, что синтаксис играет не менее важную роль, чем лексические средства, поскольку он упорядочивает лексику и позволяет усилить её воздействие на адресата. На примере синтаксических структур ярче видна зависимость языковых средств от этапа развития сюжета [3, с. 120]. По мнению Н. П. Задорожной и И. А. Чистяковой, в основе любого ток-шоу лежит провокационный заголовок (альтернативный вопрос) [2, с. 23] («Перевал Дятлова: новые факты. Экспедиция. Начало»; «Очная ставка: пациентка против пластического хирурга, которые её изуродовал»; «Сын Маши Шукшиной хочет отобрать ребёнка у бывшей невесты»). Как мы можем заметить, динамику программе задает конфликт, скрытый уже в самой формулировке названия. Аудитория делится на два лагеря и участники каждого доказывают свою правоту [5]. В таком ток-шоу главное, чтобы противоборствующие стороны были в одной весовой категории и сумели наиболее полно раскрыть и представить свою позицию, поэтому с одной стороны мы видим родственников, друзей «пострадавших», а с другой – всевозможных экспертов. Приглашённые гости ведут себя эмоционально в споре, иногда стараются перекричать друг друга, могут позволить себе грубые высказывания, проявляя неуважение к оппоненту [6]. Зрители активно участвуют в обсуждении.

Рассмотрим ток-шоу регионального уровня. «За семью печатями» – программа, которая помогает зрителям найти ответы на те вопросы, о которых зачастую не принято говорить вслух. Проблемы в отношениях, предрассудки, непонимание окружающих, взаимоотношения отцов и детей – всё это и многое другое становится темами разговоров гостей и экспертов студии ток-шоу. «Проект призван дать слово и молодому, и более опытному поколению, побудить родителей сесть за стол переговоров, научиться уважать мнение своего чада, а повзрослевших детей – прислушиваться к мнению и опыту старшего поколения» – гласит описание шоу на официальном сайте телеканала.

Формат передачи включает вступительное слово ведущего, вводящее аудиторию в суть проблемы, приглашение экспертов (психологи, члены общественной палаты и др.) и зрителей.

Структура: ведущий, приглашённые собеседники (эксперты), зрители, вопросы и ответы.

Студия: серые, тёмно-синие полутона, мраморный пол и антрацитовые диваны. На фотообоях видны кадры из официальной заставки программы. Эксперты сидят рядом друг с другом.

Вид данного ток-шоу – беседа. Иногда жанр плавно перетекает в интервью, иногда – в дискуссию. Приглашённые эксперты делятся своими взглядами и жизненными ситуациями с ведущей – Кристиной Пугачёвой. Контрастное мнение к общественно-значимой теме присутствует не в каждой программе, что понижает эмоциональную составляющую [4, с. 94–100].

Зрители в студии очень пассивны – они выглядят как манекены, которые лишь по команде аплодируют или поднимают руки на голосовании. Это создаёт атмосферу неестественности – зрителю скучно.

Исключительно в жанре представления ситуации используются назывные предложения («Потеря контроля», «Первая любовь», «Проблемы с учёбой», Ток-шоу «За семью печатями»). В этих предложениях совершенно отсутствует динамика, стремительность развития действия, которые должны быть характерны для основной части передачи (как в «Прямом эфире»). В жанре представления ситуации собственно и должен зародиться конфликт, определяющий сюжет программы.

Завершение данной статьи не исчерпывает рассматриваемую тему. В ходе проведённого исследования наметились новые, важные задачи, которые могут рассматриваться как предмет будущих исследований. С точки зрения перспективного исследования данной работы, по моему мнению, значительный интерес представляют отличительные факторы,

выявленные в процессе проведения сравнительного анализа двух телевизионных ток-шоу.

**Список литературы**

1. Вакуров В.Н. Основы стилистики фразеологических единиц. М.: Аспект Пресс, 2013. 123 с.
2. Задорожная Н.П., Чистякова И.А. Драматургия ток-шоу: как сформулировать тему, раскрыть её, представив спектр мнений. 2012–2016. 23 с.
3. Коверина М.С. Языковые показатели речевых стратегий и тактик в конфликтной ситуации общения (на примере ток-шоу «Пусть говорят»). М.: Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование», 2015. С. 120–125.
4. Коверина М.С. Ток-шоу: основные жанровые особенности // Кооперация в науке и инновациях. Мат-лы. Международной научно-практической конференции, Ярославль–Москва, 2015. Ч. II. М.: Канцлер, 2015. С. 337–341.
5. Могилевская Э.В. Ток-шоу как жанр ТВ: происхождение, разновидности, приёмы манипулирования [Электронный ресурс]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main%3Ftextid%3D1114%26level1%3Dmain%26level2%3Darticles> (дата обращения: 13.03.2019).
6. Уланова Е.Э. Реализация коммуникативной категории авторитетности в дискурсе ток-шоу. М.: Икар, 2018. 169 с.

**НЕКОТОРЫЕ ПРИЧИНЫ И ОСОБЕННОСТИ  
ИЗМЕНЕНИЯ ТЕМПОРИТМА  
СОВРЕМЕННЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ  
ИНФОРМАЦИОННЫХ ПРОГРАММ**

*Л.В. Блохин, студент 2 курса магистратуры, направление «Телевидение», программа «Тележурналистика».*

*Научный руководитель: Е.Н. Брызгалова – филол. н., проф., зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются технические, политические и коммерческие причины изменения темпоритма современных телепрограмм.



**Ключевые слова:** *темпоритм, телевидение, информационная программа, тележурналистика*

Понятие «темпоритм» встречается сегодня в режиссуре театра, кино и эстрады. Важен темпоритм и для телевидения. Принято считать, что этот термин ввел К. С. Станиславский. Первоначально, применительно к театру, «темпоритмом» обозначали скорость и напряженность совершаемого на сцене действия. «Темп» и «ритм» – понятия взаимосвязанные, поскольку оказывают влияние друг на друга. В данной статье мы обратимся к истории телевидения и проанализируем причины изменения темпоритма в новостных программах.

При сравнении телевизионных информационных программ образца 1970-х и 1990-х годов бросается в глаза существенная разница не только в качестве исполнения новостных сюжетов и передач в целом, но и в темпе подачи материала. Если информационные видеосюжеты семидесятых озвучены неторопливым, повествовательным закадровым дикторским текстом, а в монтаже видеоряда зачастую используются длинные съемочные планы, то версия телевизионных новостей девяностых годов заметно динамичнее: здесь речь ведущих телевизионных выпусков и корреспондентов не только ускорена по темпу, но и сжата по информационной насыщенности, лишена авторских умозаключений. Видеомонтаж сюжетов девяностых также сдвинут по темпу за счет более коротких съемочных планов (как правило, продолжительностью не более трех секунд) и частого использования динамичной съемки (панорамирование, зуммирование, безштативная съемка и т.д.).

Обращаясь к истории телевидения, стоит отметить, что было три основных причины для подобного видоизменения, лежащих в технической, политической и коммерческой областях.

Технические причины. Как известно, с момента появления телевидения и до середины восьмидесятых годов съемка производилась кинокамерами (в отличие от последующей видеозаписи). Процесс этот был достаточно трудоемким. Оператору приходилось экономить строго лимитированную киноплёнку, и при этом поэкспериментировать со съемочным кадром удавалось далеко не всегда. Нескорым процессом была проявка и сушка пленки. Ну и конечно, монтаж, при котором в буквальном смысле резали и склеивали пленку в необходимых по сценарной задумке местах (термины «резать» и «склеивать» дошли до наших дней, но используются уже в электронном (виртуальном) значении при монтаже в компьютерных программах видеоредактирования). Кроме того, кинокамера запечатлевала лишь изображение, звук же записывался на отдель-

ный аудиоманитофон. В дальнейшем изображение и звук приходилось синхронизировать, что также существенно затягивало время подготовки сюжета. Если учесть, что съемка событий происходила днем, а выходил готовый материал уже вечером, становится понятно, что с такой технологией обеспечить новостной выпуск необходимым количеством кинохроники было делом весьма проблематичным. Незаполненное видеорядом новостное время, как правило, компенсировала устная информация от ведущего программы. Широко практиковались также фотосюжеты, озвученные закадровым дикторским текстом (фоторепортаж).

В 1980-е гг. телепроизводящие и вещательные организации перешли на оборудование системы «Betacam», включающее в себя съемочную (видеокамеры) и монтажную (видеомагнитофоны, монтажный пульт) технику. Это позволило не только сократить время производства видеопродукции, но и существенно улучшить её качество. Видеомонтажер успевал изготавливать двухминутный новостной сюжет в среднем за 30 минут. Такой темп работы обеспечивал полное закрытие видеорядом вечерних информационных выпусков.

Политические причины. Не секрет, что до 90-х годов прошлого века потребителям доносилась информация, отфильтрованная цензурой. Многие события в стране умышленно замалчивались. Жизнь государства подавалась в идеализированном виде – практически без техногенных катастроф, фактов казнокрадства, преступности, социальных проблем, а единственная правящая партия оставалась «абсолютно безгрешной».

С отменой цензуры у работников телевидения (как и у представителей других СМИ), появилось много новых животрепещущих тем, волнующих массовую аудиторию. Все это значительно расширило «ассортимент» новостных программ. Однако эфирная сетка, как правило, оставалась прежней. В этих условиях создатели новостей информационно насытили, уплотнили выпуски: дикторские тексты стали более конкретными, сухими, лишёнными эмоций и назидательности – вывод из сказанного отдавался на откуп самим телезрителям. «Отстраненность – не мода, присущая западной модели новостной журналистики, а профессиональное требование. Только отстраненность ведущего позволяет зрителю доверять новостям. Сделать выводы зритель должен сам» [1]. Мастерство телевизионного журналиста состоит в том, чтобы «развернуть перед зрителем фактологическую картину, чтобы у людей была пища для собственных размышлений» [1].

Демократические преобразования в стране отразились и на подаче «титальной» информации официальных должностных лиц государства.

Сравните, к примеру, именование главы государства: в семидесятых годах – «Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР, Леонид Ильич Брежнев»; в девяностые годы – «Президент России Борис Ельцин».

Новости стали динамичными, актуальными, заметно повысив рейтинг среди прочих транслируемых телевидением программ.

Коммерческие причины. «Ввиду того, что экономическая формация начала 90-х диктовала свои условия и правила игры на рынке производства, информационные сообщения – новости теперь стали не просто набором актуальных событий, произошедших за определенный промежуток времени, но и товаром, требующим не только конкурентоспособного уровня качества (новизны, оперативности, оригинальности и др. факторов), но и яркой ”упаковки”, ”ярлыка”, соответствующей рекламы – формальных признаков» [2, с. 122].

Как известно, сами по себе новостные программы не только не приносят доход выпускающим их телекомпаниям, но и являются их наиболее весомой расходной частью (за исключением тех случаев, когда новостные выпуски отдаются на откуп местным властям, при этом объемность новостей становится понятием условным).

В советские времена вопрос финансирования информационных программ решался просто: и общегосударственные, и региональные вещательные организации обеспечивались государственным субсидированием. В девяностых, с появлением независимых от государства коммерческих телекомпаний, вопрос содержания убыточных информационных выпусков стал актуальным. Без господдержки новостные телепрограммы могли содержаться лишь на коммерческой основе – на продаже телекомпанией вещательного времени для размещения рекламных видеоматериалов. В первые годы того периода новостные выпуски обрамлялись рекламными спотами (перед началом и в конце выпуска). Позже рекламная трансляция появилась и внутри новостей.

Как известно, рекламодатель платит не за размещение в эфире телекомпаниями рекламных роликов, а за аудиторию, которая эти ролики просматривает. Поэтому чем больше аудитория, тем больше появляется потенциальных потребителей контента рекламы. Соответственно, чем выше рейтинг новостных программ, тем дороже оценивается время размещения рекламы на полях новостей и тем эффективнее становится коммерческая составляющая передачи (разумеется, это несколько упрощенная схема финансирования новостей). В таких условиях информационные выпуски обязаны быть привлекательными для телезрителя и отличаться актуальностью, динамизмом и зрелищностью.

Выявилась и негативная составляющая коммерциализации новостей: в погоне за рейтингом или в угоду спонсорам создатели информационных программ стали использовать неподтвержденные фактами сведения или сознательно их искажать, что вызывало недоверие к службе информации со стороны зрительской аудитории.

В начале 2000-х годов в теленовостях появилась новая тенденция в темпе подачи программ: и ведущие новостей, и авторы сюжетов стали произносить тексты с максимально доступной им скоростью. При прослушивании подобных выпусков поневоле задаешься вопросом: «Кто здесь самый быстрый?». Это касалось в основном региональных телекомпаний. Трудно сказать, кто явился инициатором такого нововведения, зато точно можно отметить, что восприятие информационного материала со стороны зрителей ухудшилось. Скороговорка авторов передач привела к искаженному интонированию, непроговариванию значимых терминов, а порой к искажению информации (реальный факт: зритель из уст диктора услышал «олени», тогда как должно было звучать «о лени»).

Некоторые редакторы новостей связывают тенденцию к скорочтению с тем, что молодые люди живут в быстром, ускоряющемся ритме и в большей степени воспринимают динамичный темп. Но если мы обратимся к статистике, то увидим, что, к примеру, по данным «Левада-центра» [3], основными зрителями телевизионных новостей являются люди старшего возраста. Следовательно, даже по законам рынка создатели информационных программ должны ориентироваться не только на потенциальную (молодую) аудиторию, но и на фактическую – возрастную, учитывая её интересы и возможности восприятия.

В наши дни просматривается тенденция развития телевизионных новостных (и не только) программ. Гибридизация телевидения и Интернета приведет к новой форме вещания: наряду с традиционной трансляцией появится и интерактивный режим. При этом любителям фонового просмотра ТВ останется линейное вещание информационных выпусков. Зрителям же, ценящим свое время, телевидение предложит ленту коротких новостей, из которых потребитель сам выберет те, которые его интересуют в расширенной версии. Таким образом, на темп вещания будут влиять не только авторы сюжетов, но и телезритель.

### Список литературы

1. Новости по телевизору вообще не смотрят 10% россиян, показал опрос. [Электронный ресурс] // Рамблер. URL: news.rambler.

- ru/sociology/37510942-stalo-izvestno-skolko-rossiyan-ne-smotryat-novosti-po-tv/?updated (дата обращения 16.12.2018).
2. Ревенко Е. «По ночам мне снились гири...» [Электронный ресурс] // URL: <https://iz.ru/news/256587> (дата обращения: 13. 04.2019).
  3. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: история, теория, практика: учебное пособие. М.: Аспект-Пресс, 2004. 382 с.

**«СЕВАСТОПОЛЬСКАЯ СТРАДА»  
С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ  
НОВОГОДНИХ ПУБЛИКАЦИЙ  
В СОВЕТСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ 1940-1945 гг.\***

*Е.Е. Воронцова, аспирантка кафедры ФОИ-ДиЛТ.*

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

**Аннотация:** в статье представлен обзор материалов по подготовке и празднованию Нового года в Москве и Калинин в декабре-январе 1940–1945 гг., особое внимание уделено публикациям литературного и культурологического характера, книге С.Н. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда»,

**Ключевые слова:** Новый год, информационные издания, «Севастопольская страда», С.Н. Сергеев-Ценский

С приходом к власти партии большевиков в октябре 1917 года в России празднование Нового года было запрещено по идеологическим взглядам до 1935 года. В 1935 году первый секретарь Киевского обкома партии Павел Постышев выступил на заседании Политбюро ЦК ВКП (б) с предложением вернуться к празднованию Нового года. В этом же году в Харькове был организован первый детский новогодний праздник. В конце 1936 года секретариат ВЦСПС вынес решение об узаконивании празднования Нового года в нашей стране. В 1937 году Новый год отмечали широко по всей стране.

Для статьи мы сделали информационную выборку из периодических изданий «Правда», «Известия», «Пролетарская правда», ограничив её хронологическими рамками с 30 по 31 декабря, 1 января 1940-1945 годов. Общим для всех просмотренных газет за указанный период

является размещение на первой полосе информации о подведении итогов уходящего года. В некоторых изданиях в отдельную колонку хронологически выделены военные события декабря, а также на первой полосе газет размещены Приказы Верховного главнокомандующего И. Сталина, поздравления за успешное ведение боевых операций на фронте и информация о награждении военных и гражданских лиц. Информацию о международных событиях можно посмотреть на третьей полосе изданий.

Интересующая нас информация размещена, как правило, на четвертой полосе газет.

Интересными нам представляются факты о подготовке новогодних празднований в городе Калинин и Калининской области в предвоенный 1940 год.

В преддверии Нового года Горпромторгом, Трестом зеленых насаждений и другими торговыми организациями (в заметке не указаны) на городские рынки было поставлено 8 тыс. ёлок, кроме этого свыше 2 тыс. ёлок было продано горожанам колхозами. Более 10 тыс. ёлок в конце декабря 1940 года украсили дома жителей Калинина.

Что касается новогоднего досуга, то здесь взрослым и детям была предложена достаточно разнообразная программа мероприятий.

В дни школьных каникул ребят приглашали посетить калининский кинотеатр «Эрмитаж», который ежедневно показывал до 4 киносеансов нового фильма «Тимур и его команда». Перед началом сеанса детей приглашали поучаствовать в инсценировках «Герои кинофильмов в гостях у бабушки Мороза». Помимо просмотра фильмов были организованы в фойе встречи с интересными людьми города, такими как депутат городского Совета трудящихся товарищ Токарев, артистка драмтеатра Н.В. Гончарова и др. Для детей, проживающих в области, планировалось проводить ежедневно не менее 2-х сеансов в сельских кинотеатрах и не менее 1-го сеанса в день - на передвижках. Перед просмотром фильма в фойе кинотеатров для ребят организовывались выступления художественной самодеятельности и встречи с интересными людьми. В репертуар для показа в конце 1940 года были включены следующие детские киноленты: «Яков Свердлов», «Брат героя», «Чапаев», «Друзья из табора», «Василиса Премудрая» и др. Также для детей устанавливались новогодние ёлки в калининском кинотеатре «Звезда», в учреждениях культуры Торопецкого, Ленинского, Великолукского районов\*\*. В Великолукском театре с 1 по 12 января был проведен детский кинофестиваль [11, с. 4].

Программа для взрослых была не менее интересна. В городе Вышний Волочек во всех клубах и театрах в новогоднюю ночь организовывались балы, карнавалы, маскарады. Клуб имени Карла Маркса собрал на новогодний бал более 800 текстильщиков с фабрик имени Кагановича, «Большевичка», имени Тельмана. В преддверии праздника в клубе установили и украсили 8-ми метровую ель, оборудовали комнаты «Арктика» и «Еловый бор». В программе вечера приняли участие джаз-оркестр, баянисты, затейники. На другом конце города в своем фабричном клубе собрались текстильщики передовой фабрики «Пролетарский авангард» – инициаторы соревнований имени XVIII Всесоюзной партийной конференции. Среди участников – Герой Советского Союза И.Е. Егоров, орденоносец Михаил Степанов, многостаночницы Орлова, Гаврилова. Большой новогодний бал проведен и в городском театре [1, с. 4].

Калининские текстильщики Пролетарки организовали праздничный вечер, посвященный итогам 1940 года и задачам на 1941 год. Железнодорожники города Калинина силами своего драматического кружка 31 декабря устроили бал-маскарад и концерт.

Афиша театров и кинотеатров в городе Калинине выглядела так:

Драмтеатр – «Дама-невидимка», «Дворянское гнездо», «Василиса Мелентьева», премьера «Цыганский барон»;

Театр юного зрителя – «Романтики», «Финист – ясный сокол», «Дочурка»;

Большой Пролетарский театр и концертный зал – 31 декабря 10:00 вечером встреча Нового года;

Театр музыкальной комедии – «Цыганский барон».

Кинотеатр «Звезда»: Зеленый зал – «Пятый океан»; Синий зал – «На путях».

Кинотеатр «Эрмитаж» – «Тимур и его команда», «Возвращение», «Брат героя».

Ипподром 1 января – Бега, начало в 12 часов дня.

В Зверинце на период зимних каникул билеты для посетителей были снижены. Детские стоили 75 коп., взрослые – 1 руб. 50 коп., также предлагались скидки на школьные экскурсии [Там же, с. 4].

В 1941 году до оккупации немецко-фашистскими захватчиками города Калинина последний номер «Пролетарской правды» вышел 11 октября. Возобновился выпуск газеты после освобождения города 16 декабря 1941 года. Это был первый областной центр в нашей стране, освобожденный от захватчиков в ходе битвы за Москву. Декабрьских

выпусков газеты в фондохранилище в библиотеке нет, но есть «Пролетарская правда», датируемая 1 января 1942 года. В ней размещена статья «Наш долг – вновь сделать город цветущим, благоустроенным» председателя исполкома Калининского Городского Совета трудящихся Е. Горбуновой. Автор заметки призывает всех калининцев от 16 лет принять активное участие в уборке главных магистралей города: улиц Советской, Урицкого (ныне – ул. Трехсвятская), Вагжанова, Софии Перовской, Верховской (ныне – ул. Горького); проспектов Калинина, Чайковского и др., а также благоустроить свои дома, чердаки, дворы и прилежащие кварталы [2, с. 2].

В газете «Известия» за 31 декабря 1942 года была размещена заметка о проведении в Калинин новогодней ярмарки, на которой можно было купить картофель, мясо, овощи, птицу, молочные продукты, мед и дрова, а также товары широкого потребления (обувь, трикотаж, мануфактуру, мыло, соль) и др. продукцию [6, с. 3].

В декабрьских газетах уходящего года наше внимание привлекла заметка в газете «Правда» от 30 декабря 1943 о приезде представителей Тамбовской области на Юго-Западный фронт для вручения новогодних подарков бойцам Красной Армии. От жителей Тамбовской области было собрано 17 вагонов подарков. Делегацию трудящихся принял главнокомандующий Юго-Западным направлением маршал Советского Союза С.К. Тимошенко и член Военного Совета Юго-Западного направления Н.С. Хрущев [5, с. 3].

Газета «Известиях» в 1943 году, также публикует отрывки из романа-эпопеи «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского, посвященного первой обороне Севастополя (1854–1855). За роман-эпопею весной 1941 года С.Н. Сергеев-Ценский был удостоен Сталинской премии, вместе с ним премию получали такие известные деятели искусства, как М.А. Шолохов, А.Н. Толстой, Г.С. Уланова, Д.Д. Шостакович. Самое первое издание романа-эпопеи вышло в Гослитиздате 3-х томах 1940 года. В этом же году писатель написал три пьесы на тему «Севастопольской страды»: «Вице-адмирал Корнилов», «Малахов курган», «Хлопонины», «Синопский бой» и два сценария. В самый канун Великой Отечественной войны в театре Красной Армии готовили постановку пьесы «Вице-адмирал Корнилов», а киностудиях сценарии к экранизации [10, с. 258].

И одним из важнейших событий уходящего знакового года в ходе Великой Отечественной войны было утверждение Советом Народных комиссаров СССР музыки Государственного Гимна для массового ис-



полнения, исполнения хорами, симфоническими оркестрами. Впервые гимн был исполнен по радио в ночь с 31 декабря на 1 января. Ноты Государственного Гимна были опубликованы в печати 1 января 1944 года [7, с. 3–4].

Что касается новогоднего досуга: москвичей и гостей столицы с 30 декабря приглашали посетить цикл концертов «Советская музыка в дни Отечественной войны» в Большом зале Московской консерватории. В концертную программу были включены 40 новых произведений советских композиторов, созданных в годы Великой Отечественной войны. Впервые на концерте исполнялась вторая Симфония лауреата Сталинской премии А. Хачатуряна. В проведении концерта приняли участие дирижёры Гаук, Мравинский, Рахлин и композитор Прокофьев.

В разделе международных новостей размещена статья об открытии в Стамбуле в помещении Генерального консульства СССР выставки «Советское искусство в дни Отечественной войны», организованной Всесоюзным обществом культурных связей за границей. Выставку посетили турецкие общественные и культурные деятели, иностранные журналисты, сотрудники консульств союзных и дружественных стран. Внимание посетителей выставки особенно привлекли картина «Таня» Кукрыниксов, фоторепродукции плакатов «Окно ТАСС», книги и брошюры, которые были изданы в СССР большими тиражами. О советском киноискусстве было сказано, что русские в развитие кинематографа внесли реализм, динамичность, блеск исполнения и богатство сюжетов.

На последней полосе размещалась афиша, где были указаны мероприятия:

в кинотеатрах демонстрировались новый художественный фильм «Фронт», «Джордж из динки-джаза», «Новые похождения Швейка», «Два бойца», «Жди меня», «Девушка с характером»;

в Большом театре – «Снегурочка», «Иван Сусанин»;

в филиале ГАБТ – «Севильский цирюльник»;

в Государственном ордена Ленина малом театре – «Горе от ума», «Правда хорошо, а счастье лучше»;

в МХАТ СССР им. Горького – «Кремлевские куранты»;

в филиале МХАТ – «Пиквикский клуб»;

в Центральном театре Красной Армии – «Ночь ошибок»;

в Государственном театре им. Е. Вахтангова – «Слуга двух господ»;

в Государственном Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко – «Дочь Амо»;

в Московском государственном еврейском театре – «Хамза»;  
в Государственном московском камерном театре – «Обманутый обманщик»;

в Московском государственном театре им. Ленинского комсомола – «Валенсианская вдова»;

в Московском театре им. Ермоловой – «Ночь ошибок»;

в Московском театре драмы – «Собака на сене»;

в Московском театре сатиры – «Сашка»;

в Московском театре оперетты – «Марица»;

в Московском государственном театре миниатюр – «Без намеков».

Московский ордена Ленина госцирк приглашал ежедневно на 3 представления заслуженных артистов РСФСР Ирины и Александра Буславых.

Московская государственная филармония приглашала ценителей музыки в концертный зал им. П.И. Чайковского на программу, составленную по произведениям И. Штрауса [Там же, с. 3–4].

В «Известия» за конец декабря 1944 года размещено сообщение, переданное по телеграфу от собственного корреспондента газеты об отправлении новогодних писем-поздравлений рабочих и служащих Алма-Атинского механического завода №3 фронтовикам, работавшим в мирные годы на их заводе. Этот почин подхватили и другие рабочие предприятий города. Всего на фронт было отправлено 30 тыс. писем.

Таганрог. В преддверии Нового года премьерой спектакля «Три сестры» был открыт драматический театр. В организации театра приняли участие народные артисты СССР О.Л. Книппер-Чехова и М.М. Тарханов.

Ярославль. Новости получены от собственного корреспондента по телефону: «В школах, клубах, учреждениях, на городских площадях проходит подготовка к новогодним празднованиям. Завезли свыше 20 тыс. ёлок, на центральной площади Советской на украшение ёлки пойдет более 1 тыс. игрушек. Для детей фронтовиков будет организована особая ёлка во Дворце пионеров, дети получают различные подарки. Всего в городе планируется раздать 50 тыс. подарков детям» [3, с.3–4].

Калинин. В первые дни 1945 года для школьников планировалось выступление артистов государственной филармонии с эстрадно-цирковой программой в клубах «Металлист», им. Ворошилова, Большой Пролетарки. Для старшеклассников был проведен концерт-лекторий совместно с артистами драмтеатра по произведениям «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и сказкам А.С. Пушкина. На вечер русской песни и сказки приглашал детей областной ансамбль под управлением Капуль-

ского. На новогодних вечерах, на предприятиях и в клубах прошли концерты артистов госфилармонии и Театра оперетты.

На встречу Нового года в ночь с 31 декабря на 1 января в доме Красной Армии собрались офицеры гарнизона и члены их семей. С 1 января в течении 10 дней в Доме Красной Армии проводились утренние спектакли и демонстрировались лучшие фильмы для детей. На мероприятия приглашались отличники учебы Суворовского училища и городских школ. Для детей офицеров, погибших на фронтах Отечественной войны, и детей фронтовиков были организованы специальные концерты с раздачей подарков.

Для взрослых кинотеатр «Звезда» предлагал посмотреть новый документальный фильм «XXVII Октябрь», в который был включен доклад Председателя Государственного комитета обороны товарища И.В. Сталина на торжественном заседании Московского Совета депутатов трудящихся с партийными общественными организациями города Москвы 6 ноября 1944 года и кинофильм «Песнь о России» [8, с.3–4].

Победный 1945 год так встречал новый 1946 год.

В Москве первый день зимних школьных каникул для ребят открылся Новогодним праздником в саду «Эрмитаж». Артисты встречали детей в масках и костюмах популярных детских героев: дяди Степы, доктора Айболита, Звездочета и др. Особое внимание школьников привлекла многометровая фигура деда Мороза. Через репродукторы всех желающих приглашали принять участие в играх, танцах у новогодней ёлки. На центральной аллее сада для ребят были размещены портреты великих русских полководцев: А. Невского, А.В. Суворова, М.И. Кутузова, П.С. Нахимова, Ф.Ф. Ушакова. На балконе Зеркального театра шла интермедия, посвящённая Новому 1946 году. В домике Бабы-Яги ребята слушали русские народные сказки, а на двух открытых сценах школьники могли посмотреть выступление цирка-балагана. Работали карусели, можно было покататься на электронных санях. Праздничная программа в саду «Эрмитаж» работала до 23 января.

На новогодней ёлке Московский планетарий предлагал послушать школьникам лекции по темам: «Звездное небо», «Межпланетные путешествия», «Завоевание Арктики», «Как волк съел солнце». Также в эти дни проходила лыжная эстафета в Сокольниках, в которой приняли участие школьники из 24 школ города [4, с.3].

В эти годы периодические издания выполняли не только роль рупора в информировании о положения на фронте, но и выполняли просветительскую и агитационную роль, печатая отрывки из произведений

патриотической направленности, в частности, из романа-эпопеи «Севастопольская страда» С.Н. Сергеева-Ценского, поднимая и укрепляя дух советского народа в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками.

### Примечания

\* Обзор приводился по заметкам в периодической печати за 30, 31 декабря и 1 января с 1940 года по 1945 год (всесоюзные газеты «Правда», «Известия» и региональная газета «Пролетарская правда» – 15.11.1917 г. (28.11. по н. ст.) вышел первый номер газеты «Пролетарская мысль»; с 1926 г. «Тверская правда»; с 1931 г. «Пролетарская правда»; с 1952 г. «Калининская правда», а с 1990 г. «Тверская жизнь»), хранящихся в фондохранилище Тверской областной универсальной научной библиотеки. А.М. Горького.

\*\* Указаны населенные пункты в довоенных границах Калининской области.

### Список литературы

1. Андреева П. Новогодние балы-маскарады // Пролетарская правда. 31.12.1940. С.4.
2. Горбунова Е. Наш долг – вновь сделать город цветущим, благоустроенным // Пролетарская правда. 01.01.1942. С.2.
3. Известия. №308 (8610). 30.12.1944. С.3–4.
4. Известия. 01.01.1945. С.3.
5. Новогодние подарки бойцам Красной Армии // Правда. №362(8710). 30.12.1941. С.3.
6. Новогодняя ярмарка // Известия. № 309(8302). 31.12.1942. С.3.
7. Правда. №321(9457). 31.12.1943. С.3–4.
8. Пролетарская правда. 31.12.1944. С.3–4.
9. Пролетарская правда. 01.01.1945. С.3.
10. Сергеев-Ценский С.Н. Эпопея «Севастопольская страда» // Таланты и гении. М.: Современник, 1981. С.258.
11. Феоктистова М. Кинообслуживание детей во время каникул // Пролетарская правда. 31.12.1940. С.4.

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧ СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ ГЕРМАНИИ

*А.В. Горобий, студент 2 курса магистратуры, направление «Телевидение», программа «Тележурналистика».*

*Научный руководитель: Е.Н. Брызгалова – д. филол. н., проф., зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью.*

**Аннотация:** *в статье проводится анализ жанров, присутствующих в эфире ведущих немецких телеканалов – «Дас Эрсте АРД», «ЦДФ», «РТЛ» и «Sat.1». При этом делаются выводы о рыночной стратегии телеканалов и их социально-культурной роли.*

**Ключевые слова:** *Германия, телевидение, жанры, информация, развлечения, сериалы, культура.*

История немецкого телевидения отразила все хитросплетения истории Германии в XX в. и поэтому предоставляет богатый материал для изучения не только информационного поля, но и в целом общества современной Германии. На перекрестке идеологических влияний западных и восточных держав, рыночных импульсов и традиционных представлений немецкое телевидение (в ФРГ, ГДР, а затем в объединенной Германии) выработало систему жанров, которая, став результатом всех этих влияний, отличается значительным своеобразием.

Цель данной статьи – проанализировать жанровые особенности современного немецкого телевидения, которые пока недостаточно изучены в российской литературе, уделяющей больше внимания техническому развитию зарубежного телевидения [1; 2].

В Германии сложилась «дуальная система» телевидения: это означает, что параллельно существуют, с одной стороны, общественно-правовые телеканалы «Дас Эрсте АРД» и «ЦДФ», которые получают финансирование за счет абонентских выплат и отвечают за «базовое информационное обеспечение» населения, а с другой стороны – коммерческие телеканалы «РТЛ», «Sat.1», «ПроЗибен» и др., которые финансируются за счет рекламы и поэтому больше ориентированы на стимулы рыночной конкуренции [3, с. 30].

Основой сетки вещания общественно-правовых телеканалов являются выпуски новостей. В частности, на канале «Дас Эрсте АРД» выходит старейшая программа немецкого телевидения «Ежедневное обозрение» (Tagesschau, Tagesschau, в эфире с 1952 г.). В настоящее время в течение суток выходит несколько ее выпусков, но главным остается тот, с которого начиналась эта телепередача, – выпуск в 20:00, и именно это время традиционно является кульминацией ежедневной телепрограммы. Не только канал «Дас Эрсте АРД» выстраивает свою сетку вещания по принципу «до Tagesschau» и «после Tagesschau», но и по мере появления других, конкурирующих телеканалов все они должны были

приспосабливать свою программу, что в 20:00 большинство телезрителей ФРГ, скорее всего, переключится на «Тагесшау».

Популярность «Тагесшау» во многом связана с тем, что ведущие (дикторы), начиная с первого из них, Кая Дитриха Фосса, стараются говорить не отстраненно, как киноактеры, а максимально приближенно к телезрителям, обращаясь к ним как к своим знакомым или родственникам [4, с. 84–85]. Высокие рейтинги «Тагесшау» объясняются не только традициями вечернего просмотра новостей или реальной необходимостью узнать о происходящем в мире, но и простым желанием людей удостовериться, что ничего важного не произошло. В случае с «Тагесшау» социологи говорят о ритуальном «контрольном просмотре» из страха пропустить что-то, что может иметь значение для повседневной жизни. С этим связаны и нашумевшие статистические данные о том, что на следующий день или даже сразу после просмотра новостей телезрители совершенно не помнят их содержания [5, с. 157]. Когда стало выходить по несколько выпусков «Тагесшау» в день, они приобрели характер «кристаллической решетки», упорядочивающей телепрограмму, главным принципом которой является чередование актуальности, развлекательности и художественности. Такую же роль на телеканале «ЦДФ» играют выпуски новостей «Сегодня» (Хойте, Heute).

Их дополняют аналитические передачи, выходящие в конце дня. В частности, на канале «ЦДФ» соотношение новостной передачи «Сегодня» и обзорной передачи «Сегодня-журнал» шутливо определяется формулой: «Новости в 19 часов сообщают, что политик Х швырнул платок, а журнал в 22 часа рассказывает, куда и почему он его швырнул» [6]. Кроме того, телеканалы стараются учитывать влияние сети Интернет и интегрировать свои информационные передачи с виртуальным пространством, придавая им интерактивность. Так, на «ЦДФ» выходит ориентированная в основном на молодежь передача «Сегодня+» в необычном формате: ее сюжеты за несколько часов до эфира размещаются в социальных сетях, где их можно комментировать, а затем эти онлайн-дискуссии частично воспроизводятся в эфире ведущими.

На коммерческом телеканале «РТЛ» информационный блок представлен, кроме обычных новостей, такими разновидностями, как «Ночной журнал РТЛ» и журнал «Шпигель-ТВ». В последнем случае речь идет о телевизионной продукции печатного журнала «Шпигель», для которой канал «РТЛ» предоставляет эфирное время. «Ночной журнал РТЛ», выходящий с 1994 г., интересен тем, что он был первой в Германии ночной информационно-аналитической передачей и по его образцу впоследствии другие каналы запустили аналогичные форматы [7].

Переориентация немецкого телевидения с информационности на развлекательность, которая произошла в 1980-1990-е гг., привела к тому, что все большую популярность стал приобретать жанр «инфотейнмент» и, в частности, такая его форма, как тележурналы. Популярность тележурналов объясняется тем, что они, с одной стороны, позволяют использовать все многообразие возможностей телевидения как средства коммуникации, а с другой стороны, представляют собой малую форму с быстрой реализацией любых задумок [4, с. 368]. К жанру «инфотейнмент» следует причислить, прежде всего, «Утренний журнал ARD», который по четным неделям выходит в прямом эфире параллельно на «ARD» и «ЦДФ» (по нечетным неделям по обоим каналам идет «Утренний журнал ЦДФ»). Эти тележурналы интересны не только сочетанием новостей и развлечений, но и тем, что они с 1990-х гг. задают тон в области прямого вещания: в 2001 г. в рамках «Утреннего журнала» канал «Дас Эрсте ARD» провел первую в мире прямую трансляцию из Арктики. В середине дня по такой же схеме (по обоим каналам с чередованием четных и нечетных недель) выходят «Дневной журнал ARD» и «Дневной журнал ЦДФ», но их следует считать чисто информационными передачами. Это связано отчасти с их происхождением: они возникли в 1989 г. в дни, когда в ГДР стало нарастать протестное движение и руководители «ARD» и «ЦДФ» увидели необходимость в том, чтобы телезрители получали актуальную информацию не только утром и вечером, но и в середине дня.

Глубиной авторского взгляда на вещи от тележурналов отличаются документальные фильмы. Фирменным знаком немецкого телевидения является «штутгартская школа» документалистов, которые воспринимают себя как «скептических наблюдателей» за жизнью общества. Для их документальной эссеистики характерны субъективный взгляд на вещи, преимущественно визуальные средства аргументации и ироничное дистанцирование от жизненных реалий [8, с. 239]. Особенно развит документальный жанр на канале «ЦДФ», где выходят циклы «План Б» (о внедрении инноваций), «Планета Е» (об охране окружающей среды), «ЦДФ. Репортаж», «ЦДФ. История» и «Терра Х». Разница между каналами «Дас Эрсте ARD» и «ЦДФ» состоит в том, что, если первый канал стремится, прежде всего, к критическому изображению действительности и пробуждению рефлексии у аудитории, то второй канал выработал особый жанр документально-художественного синтеза, ориентированный на сенсационность, на «иллюзию подлинности» и вместе с тем на консервативно-провинциальный антураж. На втором канале телефиль-

мы вписаны в общую стратегию просвещения и развлечения зрителей, а первый канал следует идеям Хайнца Швицке о том, что настоящие произведения искусства, каковыми и должны быть телефильмы, противостоят быстротечности потока телепрограммы, бросают вызов вкусовой диктатуре индустрии культуры и помогают человеку находить пути решения реальных проблем [4, с. 251].

Важное место на немецком телевидении всегда занимали художественные фильмы. Из театральных постановок в студии возник жанр «телефильма» (Fernsehspiel), который сначала противопоставлялся кинокартинам, а затем грань между «телефильмами» и «кинофильмами» была стерта после заключения 1974 г. соглашения между общественно-правовыми телеканалами и киностудиями о совместном производстве фильмов: сначала они идут в кинотеатрах, а потом выходят на телеэкраны (первым таким «фильмом-амфибией» стала знаменитая картина Фёлькера Шлэндорфа «Поруганная честь Катарины Блюм») [9]. В последние десятилетия обозначилось явное предпочтение, которое немецкие телезрители отдают многосерийным фильмам (сериалам) перед односерийными. Многие сериалы закупаются за рубежом (особенно велик удельный вес импортной продукции на коммерческих каналах, которые, используя американскую практику «двойного кино», иногда устраивают «длительные кинопоказы»), но в целом в программе как общественно-правовых, так и коммерческих каналов преобладает немецкая продукция.

Среди сериалов на общественно-правовом немецком телевидении встречаются такие разновидности, как «мыльные оперы» («Линденштрассе» на «Дас Эрсте АРД» – первая немецкая «мыльная опера», выходящая с 1985 г.), теленовеллы (телероманы, в которых сюжет сконцентрирован вокруг одной семьи, что продолжает культурную традицию романа «Будденброки» Томаса Манна) и «медицинские» сериалы, такие, как сериал «Шарите» на «Дас Эрсте АРД». Его отличают серьезность и историчность сюжета: сериал рассказывает о работе одной из известнейших клиник Европы – берлинской «Шарите» – в первой половине XX в. Особую разновидность составляют «документальные» сериалы, «документальное мыло» в русле «реалити-ТВ»: фильмы этого жанра отслеживают жизнь обычных людей (не актеров) в каких-либо особых условиях, представляющих драматургический интерес. Так, в сериале «Помешанные на море» телезрители могут наблюдать за пассажирами и экипажем круизного лайнера, а в сериале «Нехоженными тропами» – за группой молодых людей, которые путешествуют по мало-



людным районам Европы. Эти документальные сериалы имеют значительный познавательный компонент, поэтому их можно было бы причислить к образовательно-развлекательному жанру («эдыутейнмент»).

В палитре сериалов на коммерческих телеканалах присутствуют «мыльные оперы» (сериал «Хорошие времена, плохие времена», идущий на «РТЛ» с 1992 г., считается самой успешной немецкой «мыльной оперой»), комедийно-драматические («драмеди» – «Учитель», «Бек возвращается!») и комедийные («Магда об этом позаботится!») сериалы, ситуационные комедии («ситкомы» – «Лучшие сестры») и скетч-комедии («Шмитц и его семья»). Разница между «мыльными операми», «ситкомами» и скетчами заключается в убывании сюжетной связи между эпизодами: в «мыльных операх» серии явно связаны друг с другом, в «ситкомах» одни и те же актеры в одной и той обстановке в каждой серии разыгрывают отдельный сюжет, в скетчах нет связи даже между эпизодами одной серии (это скорее юмористические зарисовки). Наряду с жанром «документального мыла» на коммерческих каналах чрезвычайно популярен и формат «псевдо-документальной оперы»: разница между ними в том, что «документальные оперы» показывают реальных людей в подлинных жизненных ситуациях (поэтому и именуются «реалити-ТВ» или «реалити-мыло»), а в «псевдо-документальных операх» актеры-любители разыгрывают ситуации по сценарию (отсюда второе название этого жанра – «инсценированная реальность», *scripted reality* [10]). В частности, в сериале «Подозрительные случаи» на канале «РТЛ» камера следит за людьми, которых обвиняют в совершении того или иного преступления, но на самом деле это актеры, которые никакого преступления не совершали.

Вопреки устоявшему мнению о том, что сериалы и особенно «мыльные оперы» – это продукция для домохозяек, телеканал «РТЛ» многие из своих сериалов показывает в прайм-тайм, когда можно предполагать, что вся семья собирается у телевизора. В целом прайм-тайм на канале «РТЛ» носит однозначно развлекательный характер: если на «Дас Эрсте ARD» в прайм-тайм 33% эфирного времени отведено серьезным передачам (новостям и ток-шоу), а на «ЦДФ» им отведено 29%, то на «РТЛ» доля этих передач в прайм-тайм так же мала, как и в другие часы (2–3%).

Специфическая черта телевидения Германии – чрезвычайная популярность телевизионных детективов, которая, как полагают исследователи, связана с тем, что они удовлетворяют глубинную потребность немецкого телезрителя наблюдать за тем, как на экране попирается и восстанавливается правопорядок [11]. Детективные сериалы сейчас

присутствуют на всех телеканалах, можно вспомнить и знаменитые сериалы прошлых лет, в том числе на восточногерманском телевидении – «Синий свет», «Звонок в полицию 110», но особое место в истории немецкого телевидения занимает легендарный криминальный цикл «Место преступления», в котором каждый фильм имеет законченный сюжет. Действие поочередно происходит во всех крупных городах страны и окрашено местным колоритом (диалектные слова, местные блюда, обычаи). Цикл «Место преступления» выходит на «Дас Эрсте АРД» по воскресеньям в прайм-тайм и имеет неизменно высокие рейтинги, сопоставимые с рейтингами игр сборной Германии по футболу. Интересно отметить, что заставка этого цикла до сих пор выполнена в визуальном и музыкальном стиле 1970-х годов, что подчеркивает сохранение традиций.

Региональный колорит – важная особенность общественно-правовых каналов, которая проявляется, в частности, в тележурналах «Зеркало земель», «Здравствуй, Германия!» и «Люди сегодня» на канале «ЦДФ». Кроме того, на этом канале выходит развлекательная передача «Город, земля, еда», в которой повара соревнуются в приготовлении региональных блюд.

Выражением западного (американского) влияния на немецкое телевидение можно считать появление там ток-шоу. Первым ток-шоу в ФРГ была передача «Чем ближе к вечеру» с Дитмаром Шёнхерром (в эфире в 1973–1978 гг.). Передачи, в которых были бы дискуссии и интервью с известными людьми, существовали и раньше. Новым в жанре ток-шоу было то, что один или несколько ведущих руководили дискуссией на глазах у собравшейся в студии публики. Жанр ток-шоу в Германии пережил пик популярности в конце 1980 – начале 1990-х гг., когда иногда, особенно на коммерческих каналах, они могли транслироваться по несколько часов подряд. Сейчас как на общественно-правовых, так и на коммерческих телеканалах ток-шоу отведено не более 4% эфирного времени: они посвящены в основном политическим вопросам и проходят в серьезной атмосфере при минимальном участии зрительного зала. Однако почти все ток-шоу выходят в прайм-тайм, что говорит об их значимости для телеканалов.

Телевидение существует в Германии в атмосфере непрекращающихся общественных дискуссий о его культурной роли. Иногда от телевидения требуют выполнения образовательно-воспитательной миссии, иногда – развлечений как вентиляционного канала для вывода негативных эмоций, иногда – интеграции и гармонизации общества.

В любом случае от телевидения ожидают социальной активности, и формой такой активности является специфический жанр кабаре как общественно-политической сатиры. Этот жанр сформировался еще в первой половине XX в. на театральных подмостках Германии, а затем перекочевал на телеэкраны. Не следует путать его ни с увеселениями во французских заведениях типа «Мулен Руж», ни с американским эстрадным жанром стендап-комедии. Большого успеха достигли такие сатирические коллективы, как «Мюнхенское общество смеха и стрельбы», «Дикобразы», «Землеройки» и «Островитяне» (Западный Берлин). В Восточном Берлине и на телевидении ГДР с осторожностью развлекал зрителей театр-кабаре «Чертополох».

Общественная миссия телевидения проявляется и в религиозных передачах на каналах «Дас Эрсте АРД» и «ЦДФ»: они выходят по выходным дням с чередованием – в одну неделю католические, в другую евангелические. В этих передачах священники не столько обращаются к телезрителям с религиозной проповедью, сколько рассуждают на свободную тему, будь то охрана окружающей среды, социальные конфликты или проблемы внутри церкви. После «Тэгесшау» «Слово к воскресному дню» на канале «Дас Эрсте АРД» – вторая старейшая передача немецкого телевидения (из продолжающихся): она выходит в эфир с 1954 г. В 1987 г. в ней впервые выступил Папа Римский Иоанн Павел II, что было воспринято как политический символ и собрало рекордные рейтинги.

Несмотря на то, что в Германии выходит в эфир специализированный франко-немецкий канал о культуре «Арте» (Arte), общественно-правовые телеканалы видят свою миссию в том, чтобы по возможности заполнять и свою программу передачами о культуре. В частности, на канале «Дас Эрсте АРД» с 1967 г. выходит знаменитый тележурнал «Заголовки, тезисы, характеры». Тот факт, что в передачах о культуре рассказывается о планировании градостроительства или гражданских инициативах по защите окружающей среды, связан с широким пониманием культуры, которое утвердилось в Германии во второй половине XX в. Культура, как это сформулировал Райнхард Хофмайстер, редактор передачи «Аспекты» на «ЦДФ», включает в себя «всё, из чего складывается жизнь человека, – его окружающую среду, его жилище, его свободное время» [4, с. 367].

К передачам о культуре примыкает научно-познавательный жанр: передачи, рассказывающие об окружающем мире, разумеется, присутствуют на общественно-правовых телеканалах (и многие из них включены в утренние блоки детских передач), но и коммерческие каналы

проявляют активность в этой области. Так, на канале «Sat.1» выходит тележурнал «Без границ – открытие мира»: в нем повествуется о жизни разных стран и народов под лозунгом «tellvision», т.е. английское слово «television» обыгрывается как «рассказовидение», рассказ посредством изображения. Тем самым эта передача позиционирует себя как продолжателя исконной миссии телевидения по открытию мира людям путем наглядной демонстрации, показа изображений.

В области развлечений наибольшее жанровое разнообразие обнаруживают коммерческие телеканалы. В частности, большой популярностью пользуется заимствованный в США формат «шоу позднего вечера» (late night show), в котором ведущий ведет легкую, «светскую» беседу со своими гостями (иногда за ужином). В последние годы на немецком телевидении распространились относящиеся к жанру «документ» антикварные шоу («Наличность за редкость», «Супердельцы – 4 комнаты, 1 сделка» и др.). Их суть в том, что владельцы редких вещей представляют их в эфире и пытаются продать знатокам-антикварам, часть доходов от продаж идет на благотворительные нужды. Коммерческим телеканалам наибольшие рейтинги [12] приносят различные шоу: викторина «Кто хочет стать миллионером?», спортивное трамплинное шоу «Большой отскок», реалити-шоу «Холостяк», кастинг-шоу «Германия ищет суперзвезду», романтическое реалити-шоу «Пригласи меня на свидание» и др. Многие из них производятся в Германии по лицензии, полученной у зарубежных правообладателей, в первую очередь, у англо-американских телеканалов. В этом проявляется одна из особенностей немецкого коммерческого телевидения: оно в большей степени, чем общественно-правовые каналы, ориентировано на импортную продукцию.

Несмотря на то, что на заре немецкого телевидения прямые трансляции важных политических событий, спортивных состязаний или театральных представлений составляли гордость телеканалов и олицетворяли уникальность телевидения как способа «видеть вдаль», сейчас прямые трансляции нечасто встречаются в телепрограмме: «вживую» передаются в основном только футбольные матчи, праздничные концерты и народные шествия.

На грани между глобальностью и провинциальностью, модернизацией и консерватизмом немецкое телевидение реализует свою «мейнстрим»-стратегию (в той мере, в какой между различными каналами имеет место определенная координация). Оно играет роль, с одной стороны, «окна в мир», показывая телезрителям невиданные страны и

новинки современного образа жизни, а с другой стороны – «уютного очага» сохранения немецких традиций [13, с. 9]. Исследователи полагают (и при этом в первую очередь указывают на ставшие классикой многосерийные телефильмы Райнера Вернера Фасбиндера «Берлин Александрплац» и «Восемь часов – это не сутки»), что скрытая цель всех телевизионных передач – стабилизация общественных отношений и стандартизация картины мира у телезрителей, интеграция разных слоев общества и поддержание в них единой национально-культурной идентичности [14, с. 213].

В целом, если обобщить результаты анализа, то необходимо отметить, что для коммерческих телеканалов характерен вертикально-горизонтальный шаблон телепрограммы: каждый день передачи следуют друг за другом в одном и том же порядке и каждую неделю выходят в одно и то же время. Общественно-правовые телеканалы, напротив, придерживаются концентрического принципа организации телепрограммы, когда передачи группируются тематически и концентрируются вокруг ключевых компонентов (например, выпусков новостей). Между общественно-правовыми и коммерческими каналами наблюдается некоторая жанровая специализация: на первых значительная доля эфирного времени отдана информационным передачам, документальным фильмам, художественному кино и передачам о культуре, а на вторых преобладают развлечения и сериалы. В результате, как ни странно, именно общественно-правовые телеканалы поддерживают жанровое разнообразие немецкого телевидения, хотя коммерческие телеканалы создавались как раз с целью сделать его более разнообразным. Теперь же концентрация передач одного формата на коммерческих каналах (например, в рамках жанровых вечеров), делает их программы несколько однообразными.

#### Список литературы

1. Борецкий Р.А. Беседы об истории телевидения. М.: Икар, 2011. 178 с.
2. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения. М.: Аспект Пресс, 2011. 180 с.
3. Karstens E., Schütte J. Praxishandbuch Fernsehen: Wie TV-Sender arbeiten. 3., aktuelle Auflage. Wiesbaden: Springer VS, 2013.
4. Hickethier K. Geschichte des deutschen Fernsehens / unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.
5. Ruhrmann G. Der Wert von Nachrichten im deutschen Fernsehen: ein Modell zur Validierung von Nachrichtenfaktoren. Opladen: Leske + Budrich, 2003.

6. 40 Jahre heute journal [Электронный ресурс] // URL: <https://www.zdf.de/nachrichten/hallo-deutschland/40-jahre-heute-journal-104.html> (дата обращения: 28.03.2019).
7. RTL Nachtjournal [Электронный ресурс] // URL: <https://www.fernsehserien.de/rtl-nachtjournal> (дата обращения: 28.03.2019).
8. Zimmermann P. Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart // Informations- und Dokumentarsendungen / hrsg. von P. Ludes, H. Schumacher und P. Zimmermann. München: Fink, 1994.
9. Amphibischer Film [Электронный ресурс] // URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2341> (дата обращения: 28.03.2019).
10. Scripted Reality [Электронный ресурс] // URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8831> (дата обращения: 28.03.2019).
11. Warum die Deutschen Fernseh-Morde lieben [Электронный ресурс] // URL: <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/warum-die-deutschen-krimis-lieben-16008334.html> (дата обращения: 28.03.2019).
12. Tägliche Hitlisten [Электронный ресурс] // URL: <https://www.agf.de/daten/tvdaten/hitliste/?datum=vgestern> (дата обращения: 24.03.2019).
13. Hickethier K. Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2010.
14. Hickethier K. Film- und Fernsehanalyse. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2012.

## ИСТОРИЯ ИЗДАНИЯ ЖУРНАЛОВ ПО ПСИХОЛОГИИ В РОССИИ

*Л.В. Кушенкова, студентка 2 курса, направление «Издательское дело».*

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

**Аннотация:** в данной статье рассматривается история развития психологической периодики в России, начиная с зарождения психологии как экспериментальной науки. В основу работы положены научные труды специалистов, занимающихся изучением и исследованием данной темы. Цель статьи – показать, что периодические издания по

*психологии служат важным фактором развития и продвижения психологии как науки.*

**Ключевые слова:** *психология, психологическая периодика, издание журналов, психологическая проблематика, Вопросы философии и психологии, Вестник психологии, криминальной антропологии и педологии.*

Перед тем, как рассматривать историю изданий журналов по психологии в России, стоит обратить внимание на то, что это за феномен и когда именно психологию признали наукой. Психология была признана наукой в 1879 году, когда немецкий физиолог и психолог В. Вундт создал первую в мире психологическую лабораторию в Лейпциге. Основателем отечественной экспериментальной науки считается выдающийся русский психиатр, невропатолог, физиолог и психолог В.М. Бехтерев (1857–1927). Он первым в Российской империи создал лабораторию экспериментальной психологии при клинике Казанского университета в 1885 году. Но еще до того, как Бехтерев основал первую российскую психологическую лабораторию, а именно в 1863 году российский физиолог И.М. Сеченов (1829–1905) обозначил необходимость и разработал первую программу психологии как самостоятельной науки [1, с. 5–6].

В конце XIX – начале XX в. психологическая проблематика в научной периодике получила самое широкое освещение. Появились такие журналы, как «Вопросы философии и психологии» (1889–1918 гг. под редакцией Н.Я. Грота), «Вестник психологии, криминальной антропологии и педологии» (1904–1919 гг. под ред. В.М. Бехтерева) и другие близких к ним медицинских изданий («Вопросы нерво-психической медицины» (ред. И.А. Сикорский), «Вопросы психиатрии и неврологии» (ред. М.Ю. Лахтин), «Вопросы теории и психологии творчества» (ред. Б.А. Лезин), «Психотерапия» (ред. Н.А. Вырубов) и т.д.) [2, с. 27], педагогические журналы («Вестник воспитания», «Педагогическое образование» и др.). К вопросам психологии обращались и издания, посвященные другим смежным дисциплинам (правоведение, криминалистика, социология, этнография и др.).

О высоком престиже психологической науки в жизни российского общества начала XX столетия [1, с. 8], о ее большом влиянии на научную и духовную жизнь того времени свидетельствует содержания ведущих научных психологических журналов.

Хорошей иллюстрацией этому является, например, журнал «Вопросы философии и психологии» – журнал, издававшийся в Москве с ноября 1889 до 1918 года при Московском психологическом обществе. Вдохновителем создания и первым главным редактором журнала был Николай Яковлевич Грот [5]. Содержание журнала составляли статьи

по этике, гносеологии и другим философским вопросам, а также статьи по психологии, в том числе экспериментальной. На страницах журнала рассматривался обширный круг психологических проблем, а также объектами обсуждения были психологические аспекты вопросов искусства, литературы, проблемы нравственно-этического характера. Журнал привлекал к своей деятельности представителей разных течений духовной жизни России. Он организовывал активную полемику по наиболее важным, волнующим общество проблемам и темам. И тем самым становился своеобразным распространителем психологических идей, что в свою очередь было важным условием популяризации психологической культуры общества [3]. Смысл деятельности и общественное предназначение журнала отражаются в поиске решения основной задачи: познание и раскрытие «источников добра и разумения жизни». Причем главное внимание предполагалось направить на познание внутреннего психического мира человека путем обращения к его «внутреннему чувству» и опыту [4]. Поэтому на страницах журнала материалы философского характера (В.С. Соловьев, Е.Н. и С.Н. Трубецкие, Л.М. Лопатин, Н.О. Лосский, В.В. Розанов, Н.Я. Грот) соседствовали с психологическими исследованиями (Н.И. Шишкин, Н.Н. Ланге, А.Ф. Лазурский, Г.И. Челпанов) и с публикациями естественно-научного содержания (С.С. Корсаков, А.А. Токарский, А.Н. Бернштейн).

Следующий ведущий научный психологический журнал, на который стоит обратить внимание и рассказать про него подробнее – «Вестник психологии, криминальной антропологии и педологии». Журнал выходил в Петербурге с 1904 по 1919 год с годичным (в 1915 году) перерывом [1, с. 25]. Издание носило сугубо научный характер и предназначалось профессионалам-психологам и психиатрам, призванным исследовать человека и душевно-духовную основу его существования. Создателем журнала был выдающийся русский учёный-невропатолог, психиатр и психолог В.М. Бехтерев, выступавший по проблемам философской онтологии, теории познания и социальной философии. На момент создания журнала он занимал кафедру Военно-медицинской академии. В 1907 году он основал Психоневрологический институт, а с 1911 года журнал стал официальным его изданием, что и было закреплено в подзаголовке. За всё время существования журнала вышел 71 номер (из них 6 сдвоенных). В 1904 году в качестве приложения читателю предлагались труды выдающихся европейских учёных (Э. Иентш, Л. Левенфельд, В. Зомбарт, З. Фрейд), а с 1907 года – протоколы Совета Психоневрологического института и отчёты о его работе.



О последующем развитии психологической периодики подробной информации очень мало, это связано с событиями, которые происходили в XX в.: почти все сведения о развитии периодики того времени касаются только политической периодики. До и во время революции 1917 года, в двадцатых и в начале тридцатых годов XX века психология не только не погибает, но и крепнет. Создается молодая советская школа психологии, продолжающая развивать теории основоположников отечественной психологии и в то же время решающая актуальные социальные задачи нового советского общества. К сожалению, в середине тридцатых годов советская психология резко останавливается в своем развитии. Она была разгромлена и запрещена властью, были остановлены психологические исследования (даже идеологически близкие советской власти), перестали издаваться психологические журналы. Период упадка науки длился примерно тридцать лет. Но даже под строгим запретом, в период репрессий, голода, страшной войны оставались ученые, не забывающие о психологии: Б.М. Теплов, Б.Г. Ананьев, Д.Н. Узнадзе, А.В. Запорожец, Е.Н. Соколов и другие. Только в шестидесятые годы XX века стали возрождаться запрещенные психологические школы и психология. Уже в 1955 году начинает издаваться психологический журнал «Вопросы психологии». В 1964 году открываются факультеты психологии в ленинградском, московском, тбилисском университетах. В 1971 году был создан институт психологии АН СССР. С 1980 года издается «Психологический журнал» [7].

Итак, после признания психологии наукой в конце XIX – начале XX в. психологическая проблематика в научной периодике получила самое широкое освещение. Специализированные журналы по психологии заняли особое место в отечественной периодике. Они являлись одним из важнейших каналов передачи узкоспециализированной информации. Периодические издания по психологии служат важнейшим фактором развития и продвижения этой науки.

#### Список литературы

1. Брушлинский А.В. Психологическая наука в России XX столетия: проблемы теории и истории. М.: Институт психологии РАН, 1997. 576 с.
2. Акопов А.И. Периодические издания: учебно-методическое пособие. Ростов н/Д., 1999. 91 с.
3. Закутняя О.В. Журнал «Вопросы философии и психологии» : первые годы издания (1889–1895): дис. ... канд. филол. н. / Закутняя О.В.; МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 2008. 252 с.

4. Грот Н. Я. О задачах журнала / Н. Я. Грот // Вопросы философии и психологии. М. 1889. С. 15–20.
5. Закутняя О. В. К истории возникновения журнала «Вопросы философии и психологии». // Вестник Московского университета. Сер. 10 «Журналистика». 2007. №5. С. 74–83.
6. Сайт портала психологических изданий [Электронный ресурс]. URL://psyjournals.ru/journal\_catalog/index.shtml (дата обращения: 04.04.2019).
7. Большая советская энциклопедия. Психологические журналы [Электронный ресурс]. URL: [https://gufo.me/dict/bse/Психологические\\_журналы](https://gufo.me/dict/bse/Психологические_журналы) (дата обращения: 04.04.2019).

## СИНТЕЗ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И ИНТЕРНЕТА

(на примере музыкально-развлекательных новогодних передач  
2019 года)

*Г.В. Сеницын, магистрант 2 года обучения, направление «Тележурналистика», программа подготовки «Профессионально-творческая авторская и журналистская деятельность». Научный руководитель: А.М. Бойников – к. филол. н. доц. кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью*

*Аннотация:* в данной статье проведены анализ новогодних музыкально-развлекательных программ, сравнение их бюджетов и выявление потенциальной целевой аудитории. Кроме того, в статье исследуются ключевые различия указанных программ в зависимости от выбора медиаплощадки, а также целесообразность существования одновременно двух версий новогодней музыкально-развлекательной передачи.

*Ключевые слова:* телевидение, новогодняя программа, музыкально-развлекательная программа, Интернет-сервисы, Интернет, медиаплощадка.

Телевидение всегда было для россиян одним из главных видов досуга. На протяжении десятилетий телевизор собирал у экрана всю семью. Однако в эпоху роста технологий и небывалого развития цифровой сферы, телевидение отошло на второй план перед Интернетом. В настоящей статье мы попробуем определить причины возникновения этой тенденции и выяснить, исчезнет ли телевидение в известной нам форме окончательно или только видоизменится, сохранив свою прежнюю суть.

По состоянию на 2017–2018 гг. телевидение в России переживает проблему постоянного уменьшения аудитории, что подтверждают результаты относительно свежего исследования Всероссийского центра изучения общественного мнения (далее ВЦИОМ). Так, по состоянию на 2017 г. доля россиян, выбравших в качестве досуга просмотр телевизора или прослушивание радио, составила всего лишь 29%. Цифра кажется большой, но никак не в сравнении со статистикой аналогичного опроса, проведённого семь лет назад. Тогда подобному занятию посвящало своё свободное время около 63% граждан. Несмотря на значительное уменьшение статистических показателей, телевидение по-прежнему популярно среди старшей возрастной группы: доля просмотра ТВ на пенсионеров составляет весомые 56%. Среди респондентов 18–24 лет статистика удручает: на данную возрастную группу приходится лишь 8% от тех, кто выбирает в качестве досуга просмотр телевидения [5].

Диаметрально противоположно обстоят дела с аудиторией мировой сети Интернет и устройств, способных его поддерживать. Доля тех, кто дал такой ответ социологам, выросла с 5% в 2005 г. до 21% в 2017 г., а среди граждан в возрасте 18–24 лет эта доля сегодня составляет 44% [5]. Александр Дзюбенко, журналист портала MEDIASAT, даёт интересную трактовку такой отрицательной динамики: «Кстати, одна их ключевых причин неприятия классического телевидения поколением “молодых и динамичных” заключается в том, что у них банально нет возможности уделить время просмотру ТВ именно в тот момент, когда идёт трансляция интересующей передачи» [2].

Однако в одном узкоспециальном жанре у телевидения до недавнего времени не было реального конкурента. Этим жанром были новогодние музыкально-развлекательные программы. Празднование Нового Года, Рождества и Старого Нового Года, обильно разделённые праздничными выходными днями, собирает дома всю семью – родных, близких, друзей и дальних родственников. Для этой разномастной группы, в которой есть место всем возрастам, социальным статусам, профессиям и интересам, новогодне-развлекательные программы выступали главным телевизионным продуктом.

Несмотря на негативное и шуточное отношение к таким мастодонтам этого жанра, как к «Новогоднему голубому огоньку» от России-1 и «Новогодней ночи» на «Первом», данные передачи укоренились в массовом сознании как нечто, без чего новогодние праздники пройдут «не так». Возможно, с этим связан характерный для жителей России и постсоветских стран традиционализм. В качестве аргумента для подтверждения этой теории мы используем результаты опроса, проведён-

ного газетой «Комсомольская правда» в 2017 г. Среди аудитории сайта показатели отношения к просмотру новогодних программ таковы:

- смотрю, это традиция – 238 (9,46%);
- смотрю вынужденно, потому что встречаю новый год у родителей, куда деваться – 175 (6.96 %);
- включил и выключил, не увидев изменений – 753 (29,94%);
- в новогоднюю ночь смотрю только выступление Президента – 810 (32,21%);
- всегда заранее скачиваю фильмы в Интернете – 126 (5,01%);
- вообще не смотрю телевизор, у меня его нет – 277 (11,01%) [1].

Разумеется, на всю страну с многомиллионным населением данное анкетирование нельзя проецировать абсолютно. Опрос проводился среди читателей «Комсомольской правды» на их сайте. А это значит, что участники опроса так или иначе грамотны в интернет-пространстве. Однако не стоит забывать, что весомая масса населения страны по-прежнему не знакома с сетью Интернет. А ведь именно такие зрители составляют целевую аудиторию новогодних развлекательных программ. Яндекс-знаток Константин Кошкин, художник и искусствовед, выявляет аудиторию зрителей и интересно трактует феномен популярности «Голубых огоньков»:

«Если вы знаете слово “контент”, то это свидетельствует о том, что вы городской житель и имеете среднее образование. Если вы недовольны тем, что вам показывают в Новогоднюю ночь по телевизору, это говорит о том, что вы сведущи в музыкальной индустрии и неплохо разбираетесь в современной музыке. Теперь вопрос – как вы думаете какой процент телезрителей по России похожи на вас? Правильно – 0,03%!!! Это очень мало! Просто катастрофически мало. Отсюда простой вывод – ТЕЛЕВИДЕНИЕ РАБОТАЕТ НЕ ДЛЯ ВАС!!! Подавляющему большинству наших телезрителей очень нравятся Новогодние концерты и “Голубые огоньки”. В провинциальных городах, в районных центрах, в посёлках городского типа, в гарнизонных городках, в деревнях и посёлках (из которых состоит наша страна) это единственное Новогоднее развлечение. Для них это репортажи с другой планеты по имени Москва (в которой они никогда не были и не будут) – богатой, роскошной, развратной и притягательной. Где по улицам ходят в невероятных нарядах Пугачёвы и Киркорovy, а в соседнем подъезде живут Вера Брежнева с Егором Кридом. А если подольше постоять на Красной Площади, то можно увидеть, как Путин идёт на работу. Они, наши телезрители, действительно в это верят. Эти люди слышали конечно про Интернет, но никогда не видели его вблизи. У них телевизор показывает максимум пять федеральных

каналов, а вернее всего два и всё. В маленьких городках до сих пор нет кинотеатров и что бы посмотреть кино они едут в райцентр» [3] (орфография и пунктуация первоисточника сохранены. – Г.С.).

Разумеется, многое из речи этого эксперта можно оспорить. Здесь нашлось место и стереотипам, и клише. Как в Москве могут быть любители данных передач, преимущественно граждан пенсионного возраста, так и в провинциях найдутся грамотные интернет-пользователи, для которых такие передачи – преступление против хорошего вкуса. Тем не менее, во многих иных аспектах мнение верное, и заслуживает внимания.

Рассмотрим конкретные новогодние музыкально-развлекательные программы именно с позиции традиционной составляющей новогодних праздников. Заранее отметим, что мы не будем заострять внимание на «Голубом огоньке 2019» на канале «Россия 1». Музыкально-развлекательная программа была точно такая же, как и много раз подряд: та же направленность, те же актёры и другие медийные лица. Зрителям не пришлось по вкусу один и тот же продукт без каких-либо изменений, и они крайне негативно отреагировали на него в комментариях в социальных сетях и на главном видеохостинге сети Интернет – на Youtube [6]. На примере «Голубого огонька 2019» мы видим, что обратная связь от зрителей передачи, транслируемой в сети Интернет, происходит моментально. На основании зрительских отзывов мы можем сделать вывод, что широкому зрителю такое следование традициям не пришлось по вкусу. Даже если транслироваться не только на федеральном ТВ, но и покорять интернет-формат, без улучшения качества программ и внесения в них новаторских изменений, они обречены на провал.

Гораздо интереснее для исследования выглядит «Новогодняя ночь на первом». Год назад Первый канал пошёл на риск и решил снять «Новогоднюю ночь» не в студии, как это продолжалось долгое время, а на улице. Эксперимент можно считать удачным, рейтинги зашкаливали, зрителям всё понравилось. В 2019 г. этот успех решено было закрепить. На протяжении 30 дней шесть режиссёров и шесть съёмочных групп вели съёмки новогодних музыкальных номеров для концерта под открытым небом, несмотря на тяжёлые погодные условия. Операторы показывали все своё мастерство, снимая масштабные панорамные виды предпраздничной Москвы, используя последние достижения в области видеосъёмки. Но не всё так однозначно. В этом году часть клипов для передачи не снимали, а просто скопировали из «Новогодней ночи на Первом» образца 2018 г.

В связи с отсутствием новых идей и экономии, на «Первом канале» к новому году концерту подошли без излишних творческих и техниче-

ских затрат. Качество телепроектов с каждым годом все ниже. Скорее всего, продюсеры понимают, что снять что-то вроде «Старых песен о главном», которые когда-то на самом деле были интересными, уже просто некому. Поэтому принимается решение повторно показывать одни и те же клипы в новогоднем концерте. Из новых популярных медиа-лиц концерт посетила Монеточка с её совершенно не новогодней песней. Но пара новых имён ситуации не спасает, и «Новогодняя ночь на Первом» не смогла изменить укоренившееся мнение о подобных проектах.

Стоит отметить, что для стабилизации финансового состояния «Первого канала» требуется ежегодная господдержка по 6,5 млрд руб. в 2018–2021 гг. и по 5 млрд руб. в 2022–2025 гг. К такому выводу пришла аудиторско-консалтинговая компания «PwC» в докладе, подготовленном по заказу «Первого канала» [4]. Кроме того, «Первый канал» после кризиса 2014 г. вошёл в режим экономии, из которого, по сути, не возвращался.

С сентября 2018 г. «Первый канал» сократил объём премьерного контента в сетке вещания и ставил вечером не по две новые серии очередного сериала, а лишь одну. К сдвоенным сериям этот канал только во время показа дорогостоящего «Годунова» по «России 1». Последняя, благодаря субсидиям, может заказывать больше премьерных сериалов, что приводит к росту стоимости производства контента и расходов для остальных участников рынка.

Вполне возможно, что бюджетность «Новогодней ночи» также была обусловлена тем, что у «Первого канала» в 2019 г. было фактически две крупные музыкально-развлекательные передачи, одна из которых была больше рассчитана на интернет-формат. Этот второй новогодний проект первого был гораздо интереснее и перспективнее, хоть и вышел в эфир в ночь с 30 на 31 декабря 2018 г.

Иван Ургант, один из наиболее талантливых деятелей современного телевидения, вместе со своей сценарной и съёмочной командой решился на смелый эксперимент, который был обязан пошатнуть устои этой индустрии. Приведём мнение Данила Тармасинова:

«Новогодние огоньки примерно всегда были чем-то, что позорно смотреть приличному человеку. Только бабушки помнят времена, когда на Шаболовку приходили космонавты, а единственной причиной зависать перед теликом в ночь с 31-го на 1-е были “Мелодии и ритмы зарубежной эстрады”, выходявшие сразу после советского оливье-шоу.

Смех над телешабами на поверхности, и “Голубой Ургант” не первый, не второй и точно не последний. Он появился примерно оттуда же, откуда парфёновские “Старые песни о главном” в 1996-м. Он из той

же летающей в воздухе идеи, которая родила козыревские “Неголубые огоньки” в 2004-м. Оттуда же, откуда “Новогодний огонёк” Стендап Клуба № 1 в 2017-м. Это контркультура, пародирующая культуру первоначальную – протест нового поколения, которое вечно против старого.

В 2018-м “Вечерний Ургант” окончательно укрепился в сознании, как прокладка между телевидением и интернетом. В Третью студию “Останкино” приглашают стендаперов из YouTube, рэперов из ВК-публиков и героев видосов, пересылаемых в WhatsApp, а “Музыкальная студия Александра Гудкова” женит онлайн-кумиров с шоу-бизнесом. “Ургант” стал форточкой, откуда в ТВ еще сквозит нормальная жизнь, и на Новый год окно распахнули максимально.

Это одновременно и стеб над затхлыми “Голубыми огоньками”, и способ показать молодым, что будет, если вдруг не станет эстрадных пенсионеров. Тогда вроде и хлынут новые лица, но широкой аудитории они ничего не скажут. Показательна реакция, которую ретвитнул аккаунт шоу: “Раньше я сидела на НГ с мыслями ‘Кто все эти люди’, а теперь родители”. Это ровно та же функция – подмигнуть 18-летним, что в телике еще осталась жизнь, ведь только для них еще не придумали телевизионный язык.

Да, “Голубой Ургант” растянулся как гигантский 48-минутный скетч. Если сократить хронометраж в три раза, было бы лучше – третья одинаковая подводка с нарочито несмешными шутками уже не заходит, все всё про этот юмор поняли, не надо дальше, спасибо.

Да, отлично передана атмосфера искусственности – фальшивый смех, фальшивые слова, фальшивые аплодисменты, фальшивое раскачивание не в такт музыки, наверняка фальшивое шампанское, фальшивая работа монтажеров и сценаристов. Даже поздравления с Новым годом, которые в оригинальных “Огоньках” записывают в начале декабря, настоящие, и все зрители за столами с белой скатертью это понимают.

Авторская команда “Урганта” выкрутила скрипты до уровня “Так плохо, что даже хорошо” и наверняка от души повеселилась на съёмках. Но парадокс в том, что сам Иван с Аллой Михеевой уже в новогоднюю ночь будут читать те же шутки и подводки, которые высмеивали в своей передаче, а Монеточка споёт под фонограмму “Каждый раз” где-то между Ваенгой и Антоновым. И можно сколько угодно говорить, какой же крутой Гудков, но любой попавший в телевизор превращается в человека, при монтаже аплодирующего своему же номеру» [7].

Сказанное относится и к выбору медиаплощадки – Интернета или телевидения. Мы полагаем, что наиболее удачные и ценные новогодние проекты те, которые используют оба медиа, приглашая на эфиры

ветеранов Интернета или телевидения. Подобный синтез не только позволяет удовлетворить потребности старшей возрастной группы, но и, возможно, удержать у экрана более юную аудиторию, у которой новогодние телепередачи старого образца не вызывают чувство приятной ностальгии, как у их родителей, бабушек и дедушек. Грамотное использование ресурсов, хороший сценарий и точечное внедрение деятелей Интернета поможет задержать у голубых экранов представителей молодого поколения, а взаимодействие долгожителей российской эстрады с блогерами или современными музыкантами на «Ютьюбе» может открыть мир Интернета старшим поколениям. В результате такой закостенелый жанр как новогодние музыкально-развлекательные программы, заиграет новыми красками и значительно увеличит свою целевую аудиторию.

### Список литературы

1. «Голубые огоньки»: банально, предсказуемо и... необходимо! URL: <https://www.kp.ru/daily/26626/3644813/> (дата обращения: 20.04.2019).
2. Дзюбенко А. Умирает ли телевидение? URL: <http://mediasat.info/2015/10/13/tv-is-dying/> (дата обращения: 21.04.2019).
3. Как можно смотреть «Голубой огонёк», где каждый год одни и те же лица, тупые шутки и убогий контент. Кто и зачем это смотрит? Отвечает Константин Кошкин. URL: <https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Fthequestion.ru%2Fquestions%2F462180%2Fkak-mozhno-smotret-goluboi-ogonyok-gde-kazhdyi-god-odni-i-te-zhe-lica-tupye-shutki-i-ubogii-kontent-kto-i-zachem-eto-smotrit&d=1> (дата обращения: 21.04.2019).
4. Новогодний концерт на Первом канале 2019 года: «стал очередным отстоем...» URL: <https://glas.md/ru/v-mire/418-novogodnij-kontsert-na-pervom-kanale-2019-goda-stal-ocherednym-otstoem.html> (дата обращения: 20.04.2019).
5. РБК. Число смотрящих телевизор россиян за семь лет упало вдвое. URL: <https://www.rbc.ru/society/29/11/2017/5a1e69959a794786eca2bcbd> (дата обращения: 20.04.2019).
6. Самих от себя не тошнит?: Россияне разнесли «Голубой огонёк». URL: <https://utro.ru/showbiz/2018/12/31/1385953.shtml> (дата обращения: 20.04.2019).
7. Тармасинов Д. «Голубой Ургант» доказал: YouTube – такое же ТВ. Но с Монеточкой и Поперечным. URL: <https://click-or-die.ru/2018/12/goluboj-urgant-dokazal-youtube-takoe-zhe-tv-no-s-monetochkoj-i-poperechnym/> (дата обращения: 20.04.2019).



## ПОЛИТИЧЕСКИЙ БЛОГГИНГ В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ГОРОДЕ (на примере г. Бежецка)

*Л.А. Цветкова, аспирантка 3 года обучения,  
направление «Средства массовой информации  
и информационно-библиотечное дело», направ-  
ление «Журналистика»*

*Научный руководитель: Л.Н. Скаковская – д.  
филол. н., проф.*

**Аннотация:** в статье проводится анализ жизнеспособности политического блога в провинциальной среде (на примере г. Бежецка Тверской области), при этом делаются выводы о его эффективности и общественной значимости.

**Ключевые слова:** политический, блог, блоггинг, местный, проблема, результат.

С развитием Интернет-технологий блоггинг все сильнее внедряется в нашу повседневную жизнь, люди со всего света размещают свои посты на множестве платформ, которых немало. Вконтакте, Одноклассники, LiveJournal, Instagram, Twitter, Facebook – наиболее популярные социальные сети, однако это далеко не весь список информационных сайтов, посредством которых можно изложить свои мысли или идеи.

Что может стать предметом обсуждения? Здесь вариаций много, поскольку на каждую задумку найдется свой «потребитель». При такой вариативности, конечно, свою нишу в системе блоггинга занимает и политическая сфера. Теперь наряду с постами «Как приготовить шарлотку?» или «Как защитить смородину от вредителей?» вполне может разместиться запись о рабочей поездке членов партии «Единая Россия» на лидирующий мясоперерабатывающий завод. В этом и заключается уникальность Интернет-пространства на просторах социальных сетей, здесь меньше правил, а потому и больше возможностей. Цель данной статьи – оценить возможности информационного поля небольшого города в аспекте эффективного политического блоггинга.

Политический блоггинг может преследовать разные цели, но далеко не всегда результат будет ожидаемым. Для того, чтобы проследить первоначальные цели и конечный результат, любопытно проанализировать конкретные посты на примере сообщества одного из провинциальных городов. Для нашего анализа выбран город Бежецк, где самая большая группа под одноименным названием в социальной сети «Вконтакте» [1] насчитывает чуть больше 22 000 подписчиков (для маленького горо-

да – это предельный максимум). Конечно, посты с политическим подтекстом – явление не каждодневное, но периодическое. Для наглядности в качестве материала для исследования возьмем период с 1 января 2019 года по настоящее время.

Итак, пост от 29 января под ярким заголовком «Культура Бежецка ждет позитивных изменений» [2] сообщается, что, благодаря активной поддержке руководителей органов местного самоуправления Бежецкого района, представителей партии «ЕР» и неравнодушных граждан, будет разработана проектная документация на проведение реставрационных работ здания музея В.В. Андреева. Для создания благоприятного политического имиджа новость более чем удачная, однако горожанами она воспринялась весьма неоднозначно. Дело в том, что бежечан очень насторожила стоимость данного вида работ – 7 705 300 рублей, конечно, у обывателя, чья средняя заработанная плата порядка 15 000 рублей, такая сумма вызывает негодование и гнев.

Еще одним примером политизации традиционного мероприятия может послужить запись от 24 февраля [3], в которой сообщается о проведении торжественного мероприятия по случаю Дня защитника Отечества. Возможно, местные жители не увидели бы политического подтекста, если бы в новости не было бы описания списка официальных лиц: «Глава Бежецкого района Александр Горбанев, депутат Законодательного собрания Тверской области Владимир Данилов...». В условиях, когда существующая власть в данном муниципалитете не в почете у большей части населения, даже в таком, казалось бы, нейтральном поводе люди видят место пиару. Так, например, подписчица комментирует данный пост: «Не надо притягивать политику везде и всюду...».

Аналогичные примеры встречаются и позднее, но хотелось бы перейти к нескольким другим вариациям проявления политического блоггинга. Возьмем для примера пост от 12 марта под названием «Решить проблему, задать вопрос: «15 марта жители Бежецка смогут пообщаться с депутатами» [4], представляющий собой анонс приема граждан в предстоящем месяце. Казалось бы, что вот он образец конструктивного диалога народных избранников и граждан. Но нет, и здесь снова найдется масса недовольных. Справедливости ради стоит отметить, что на личный прием к депутатам (да и в принципе официальным лицам муниципалитета, представителям различных ведомств и пр.) бежечане регулярно приходят и делятся своими проблемами. Сама по себе идея проведения дня приема граждан хорошая, о проблемах простых людей хотят узнать, а что в ответ – у этого поста всего лишь три лайка, а вот гневных комментариев больше десяти, причем почти половина с руга-

тельствами в адрес последних. Снова складывается та же ситуация – при самом аккуратном подходе народ все равно недоволен.

В Бежецке, как и во многих других небольших городах, есть ряд проблем, сиюминутное решение которых невозможно по ряду объективных причин. В связи с непростой ситуацией зачастую в городе проходят общественные слушания, и многие вопросы обсуждаются при участии местных жителей. Результатом одного из таких мероприятий стал пост от 29 марта «В Бежецке общественность и специалисты оживленно обсуждали вопросы вывоза мусора, газового обслуживания и капремонта» [5], где как раз и решалось, что делать с наболевшими проблемами. Несложно догадаться, что такая новость снова вызвала волну негодования и возмущения, один из подписчиков даже пригрозил привозить свой мусор к зданию местной администрации, если у его дома не будет установлен мусорный контейнер. И что немаловажно, при большом количестве негативных комментариев, новость не получила ни одного лайка.

Завершить череду конкретных примеров хотелось бы ярким образцом политического блоггинга – записью от 31 марта «Россия 24 про закрытие детской библиотеки в Бежецке» [6]. По большому счету, данный пост – это уже результат почти двухмесячного противостояния библиотеки с местной властью. Началось все с записи в группе самой библиотеки [7], где сообщалось о продаже здания и неизвестной дальнейшей судьбы всего учреждения культуры. Позднее, о чем сообщает другое сообщество города «Голос Бежецка» [8], данная тема стала предметом обсуждения в эфире провинциального шоу «На коленке», позднее о своих мыслях по этому поводу отписался местный депутат Владимир Абдулов [9], а следующими этот повод подтолкнул местное отделение КПРФ на проведение Собрания горожан в пользу библиотеки [10], которое, собственно, и состоялось в указанный день. Важно отметить, что и по сей день дальнейшая судьба детской библиотеки не решена, однако посредством блогосферы, в частности, записей в ВК и многочисленных репостов местных жителей о проблеме узнали на федеральном уровне, и в эфире программы «12» канала «Россия 24» непростую ситуацию, сложившуюся в Бежецке, озвучили на всю страну.

Вышеперечисленные примеры свидетельствуют о том, что политический блоггинг внедрился и на провинциальные Интернет-платформы, правда, не всегда достигаются желаемые результаты. Скорее всего, это связано с особенностью менталитета жителей небольших городов, где к представителям власти предъявляются повышенные требования, к тому же местные чиновники всегда на виду. В маленьких городах определенный шаблон поведения накладывают общественные стереотипы, где,

к примеру, глава города при всех его благих начинаниях будет вором и обманщиком, а депутаты – дармоедами. Если же обратить внимание на последний из примеров, то он, напротив, является примером действительного политического блога, поскольку именно он смог привлечь внимание к проблеме. Политический блог – явление относительно новое, однако если найти правильные методы и рычаги воздействия, то он становится отличным средством для решения серьезных политических задач.

### Список литературы

1. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b](https://vk.com/int_b) (Дата обращения: 31.03.2019).
2. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b?w=wall-62580556\\_290994](https://vk.com/int_b?w=wall-62580556_290994) (дата обращения: 31.03.2019).
3. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b?w=wall-62580556\\_295980](https://vk.com/int_b?w=wall-62580556_295980) (дата обращения: 31.03.2019).
4. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b?w=wall-62580556\\_298549](https://vk.com/int_b?w=wall-62580556_298549) (дата обращения: 31.03.2019).
5. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b?w=wall-62580556\\_301866](https://vk.com/int_b?w=wall-62580556_301866) (дата обращения: 31.03.2019).
6. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/int\\_b?z=video-62580556\\_456240736%2F417938ad5e061f869c%2Fpl\\_wall\\_-62580556](https://vk.com/int_b?z=video-62580556_456240736%2F417938ad5e061f869c%2Fpl_wall_-62580556) (дата обращения: 31.03.2019).
7. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/club93613533?w=wall-93613533\\_371](https://vk.com/club93613533?w=wall-93613533_371) (дата обращения: 31.03.2019).
8. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/club93613533?w=wall-93613533\\_407](https://vk.com/club93613533?w=wall-93613533_407) (дата обращения: 31.03.2019).
9. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/radiobezh?w=wall-37169267\\_35314](https://vk.com/radiobezh?w=wall-37169267_35314) (дата обращения: 31.03.2019).
10. Бежецк [Электронный ресурс] // URL: [https://vk.com/club93613533?z=photo162716449\\_456239682%2Fwall-93613533\\_419](https://vk.com/club93613533?z=photo162716449_456239682%2Fwall-93613533_419) (дата обращения: 31.03.2019).

# Издательское дело и редактирование

## НАУЧНОЕ ПРОГНОЗИРОВАНИЕ: КОНЦЕПЦИЯ КНИГИ БУДУЩЕГО

*Д.Б. Болдырев, студент 2 курса, направление «Издательское дело».*

*Научный руководитель: Е.Г. Кирьянова – к. истор. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в статье рассматривается проблема взаимного существования в современном мире печатной и электронной книги, а также, какая книга ждёт человечество в будущем.

**Ключевые слова:** форма книги, печатная книга, электронная книга, сетевой ресурс, пространство, разворот, центральная ось, ридер, дополненная реальность, книга будущего, «программируемая книга».

В современном мультимедийном пространстве электронная книга получает всё более широкое распространение. Не утихает и полемика о том, вытеснит ли она традиционную печатную книгу. Чтобы ответить на вопрос, за кем будущее, каковы дальнейшие, вероятные, перспективы развития отрасли, необходимо определить содержание понятий «форма книги» и «электронная книга».

Под термином «форма книги» в рамках современного книговедения понимается совокупность способов организации произведений (литературных, музыкальных, изобразительных) в пространстве книги [2, с. 236–241]. Иными словами, это единство системы конкретных приёмов, направленных на организацию, превращение произведения в книжное издание. При этом сама материальная конструкция (материальное воплощение) книги представляет собой способ «превращения» произведения в книгу и напрямую зависит от содержания публикуемого материала. В соответствии с этим возникают попытки расширить понятие «книга» до всеобъемлющих. Однако, традиционному представлению о книге, как о продукте материальной и духовной культуры, ввиду суще-

ствования цифрового пространства, противопоставляется представление об электронных книгах и аудиокнигах [9].

В процессе уточнения понятий и специфических особенностей электронной и традиционной книг сложилось несколько подходов. С одной стороны, рассматривается техническая сторона, касающаяся в основном особенностей прочтения зафиксированной информации и необходимости для этого соответствующих устройств. В качестве преимуществ электронной книги выделяются: малый объём, благодаря чему можно хранить на устройстве десятки, сотни книг; такие устройства по формату зачастую соотносятся с печатными книгами, но только тоньше и легче их, а также обладают большим объёмом памяти; возможность быстрого изменения гарнитуры и кегля шрифта, что позволяет каждому подстроить оформление текста под себя; возможность чтения книг при низкой освещённости света; низкая цена и т. д. [6].

С другой стороны, для уяснения принципиального различия традиционной и электронной книги рассматриваются конструктивные и пространственные особенности тех и других [7], что на наш взгляд, более правильно. Поскольку экран самого устройства представляет читателю не нечто реальное, осязаемое, а некую проекцию, в отличие от книги печатной, имеющей осязаемую плоскость. Текст и иллюстрации электронной книги воспринимаются как нечто виртуальное, незаконченное.

Для электронной книги неприменимо понятие разворота. В отличие от печатной книги, в которой разворот представляет основную структурно-композиционную единицу, а гармоничная взаимосвязь правых и левых полос создаёт необходимое равновесие для удобного, цельного восприятия информации, в электронной книге страницы воспринимаются отдельно друг от друга. Именно данное отличие представляет собой главный недостаток цифровых книг [7, с. 199], поскольку таким образом не только нарушается цельность структуры книги, но и теряется её композиционная целостность с точки зрения веками складывающихся представлений о книжном искусстве. При этом саму электронную книгу, ввиду различия природы печатных и цифровых объектов, книгой как таковой назвать трудно, а вот «ресурсом», отдельным типом издательской продукции вполне, поскольку существование их напрямую зависит от системы, на которой работает устройство, от типа самого файла, а, следовательно, и пользование ими принципиально иное.

Так в чём же конкретно заключается проблема существования разворота в цифровом издании? Прежде всего, она заключается в самом считающих устройствах. Во-первых, в них не предусмотрено разделение

пространства на две половины, как с точки зрения самой системы, так и конструкции ридера [6, с. 199]. В свою очередь, двусторчатая конструкция самой «читалки» может привести к значительным затратам как на её производство, так и на её приобретение. Во-вторых, даже если и предположить существование данных устройств с подобной конструкцией, то несмотря на это каждая из створок будет представлять собой отдельный экран со своим индивидуальным пространством, полями, относительно которых будет располагаться публикуемый материал, но никак не относительно необходимой для создания равновесия композиции разворота центральной разделительной оси – места сгиба книги, – о которой писал в своё время В.А. Фаворский [11]. Таким образом мы подошли к понятию формы «книги будущего». Какова же она?

Совместное издание электронной и печатной книги, совмещение печатного и цифрового пространства позволяет конструировать так называемую дополненную реальность. Опыты в данном направлении уже проводятся, однако пока лишь в сегменте детской познавательной литературы. В качестве примера можно привести энциклопедию «В глубинах океана», выпущенную турецким издательством Devar, «Танки и бронетехника» от издательства АСТ, «Планета Земля» (АСТ), «Гигантская детская энциклопедия с дополненной реальностью» (АСТ), Чип Кидд «Книга по графическому дизайну „Go“» (ПИТЕР) и мн. др. Дополненная реальность в подобных изданиях представлена лишь анимационными иллюстрациями, которые можно увидеть, наведя на специальный символ, расположенный в нужном месте полосы, телефон, планшет и т. п. с предварительно установленным приложением, которое позволяет воспроизвести анимацию. На наш взгляд, использование данной технологии подобным способом имеет и отрицательную сторону: анимированные изображения не дают читателю пользы, кроме эстетической, к тому же происходит смещение акцента на визуальную составляющую, хотя она должна являться, по сути, дополнительным, поясняющим материалом. Следовательно, необходимо использовать дополненную реальность в ином ключе, например, для перенесения в цифровое пространство некоторых объемных компонентов справочно-пояснительного аппарата издания (примечаний, включая сноски, комментариев). Подобное решение могло бы улучшить книгу по нескольким параметрам: сокращение объёма печатной книги и, как следствие, снижение стоимости её производства, а также придание изданию более компактной конфигурации; сокращение количества перерывов в чтении основного текста и повышение удобства восприятия пространства разворота.

Перспективы развития и использования дополненной реальности в данном направлении могли бы способствовать возникновению «программируемой книги», которую каждый читатель смог бы подстроить под свои нужды: к примеру, убрать ненужные компоненты справочно-пояснительного аппарата, некоторые сократить. Подобное решение могло бы снова сделать её произведением совершенно особого синтетического искусства, ведь каждый её экземпляр был бы особенным, уникальным, а сама форма полностью соответствовала бы духу современности.

#### Список литературы

1. Барсук А.И. К определению понятия «книга» // Издательское дело. Книговедение: науч.-информ. сб. ЦБНТИ по печати. 1970. № 6(12). С. 5–9.
2. Беловицкая А.А. Книговедение. Общее книговедение : учебник. М, 2006. 396 с.
3. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. М., 2014. 216 с.
4. Гречихин А.А. Тип как книговедческая категория // Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела. М., 1974.
5. Ельников М.П. Понятие научного метода в книговедении // Книжный мир сегодня и завтра: 10-я междунар. науч. конф. по проблемам книговедения: тез. докл. М., 2002. С. 30–31.
6. Зубов Ю.С. Электронная книга в цифровую эпоху [Электронный ресурс] // Инфокультура. URL: [http://infoculture.rsl.ru/donarch/home/news/dek/2009/01/2009-01\\_r\\_dek-s7.htm](http://infoculture.rsl.ru/donarch/home/news/dek/2009/01/2009-01_r_dek-s7.htm).
7. Макарова К.В. Электронная книга как современный культурный феномен // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8. № 6/1. Ч. 1. С. 195–200.
8. Немировский Е.Л. К вопросу об определении книги как знаковой системы // История книги. Теоретические и методологические основы. М., 1977. С. 34–43.
9. Саутина Е.В. Книга в системе книговедческого знания: анализ подходов и дефиниций // Вестник Челябинской академии культуры и искусств. № 4(36). 2013. С. 20–27.
10. Статистические показатели по выпуску печатных изданий, 2018 // Российская книжная палата, филиал ИТАР ТАСС. М., 2019. 46 с.
11. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. 238 с.
12. Фаворский В.А. Рассказы художника гравера. М., 1965. 104 с.
13. Чихольд Я. Новая типографика. М., 2016. 246 с.
14. Чихольд Я. Облик книги : избранные статьи о книжном оформлении. М., 1980. 240 с.



## К ПОСТРОЕНИЮ КОНЦЕПЦИИ ИЗДАНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ ПЛАСТОВА

*А.С. Васильева, 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 представлена концепция будущего издания о советском художнике-живописце XX века – Аркадии Александровиче Пластове. Проведён анализ его творчества и рассмотрена одна из основных тем художника – тема детства. В итоге исследования удаётся установить особенности будущего издания, а также понять, чем значимо и интересно творчество А.А. Пластова.

**Ключевые слова:** Концепция книги, издание, изоиздание, Пластов Аркадий Александрович, советский художник-реалист, живопись XX века, тема «Детство» в живописи.

Что такое искусство? Существует множество определений и трактовок данного понятия. Например, «искусство – это форма человеческой деятельности, художественное творчество, проявляющееся в различных его видах – живописи, архитектуре, скульптуре, литературе, музыке, танцах, театральных постановках, кинофильмах, декоративно-прикладном творчестве и др» [1].

Одним из направлений искусства является «живопись – это вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность» [2]. По-настоящему крупным выдающимся художником-живописцем XX века был Аркадий Александрович Пластов – автор множеств замечательных картин, которые ценны для русской культуры и искусства. Именно его творческое наследие, которое является основой для будущего издания, и стало объектом научного исследования.

Аркадий Александрович родился и вырос в небольшой деревне Прислониха. Художник не понаслышке знаком с сельской жизнью. Именно в деревне он прожил большую часть жизни. Живописец любил родное место и своё окружение. Всю свою любовь ко всему он выражал через картины. В общей сложности перу живописца принадлежат несколько тысяч картин. В этом огромном количестве работ можно выделить одно из основных направлений творчества художника – тему

«Детство». Пластов изображает простого маленького крестьянского человека. Ребёнок стал главным героем его полотен.

Всё творчество Пластова можно поделить на два основных этапа: I период – до пожара, II период – после пожара. Временные рамки I периода – 1917-1931 гг. Именно в это время художником было написано множество значимых картин, в том числе посвященных теме детства. Но произошёл пожар, который уничтожил все творчество художника. Пластов пишет: «В 1831 году в один несчастный июльский день случился у нас пожар. У меня сгорел дом и всё вообще имущество. Всё, что до сего времени я написал, нарисовал – всё пропало в пламени, стало пеплом» [3]. Художник начал всё с чистого листа, он начал активную работу, но уже под новым углом зрения, на определенные темы, с определенным смыслом. Это был сложный период жизни, но именно он и стал отправной точкой его дальнейшего творчества и дальнейшей деятельности.

Временные рамки II периода – с 1931 года и до самой смерти художника. За этот промежуток Пластов создал огромное количество значимых картин, которые сделали его известным художником. Пластов не забывает рисовать и детей, которых очень любит. Стоит отметить, что он проводит с ними много времени и уделяет много внимания их воспитанию. К самым знаменитым картинам на тему детства можно отнести такие работы, как «Весна», «Юность», «Мама», «Первый снег», «Жатва», «Деревенский март», «Мартовское солнце», «Летом» и др.. Этот список огромен. В его число входит свыше ста работ. Многие картины уже пользуются огромной популярностью среди ценителей искусства, а со многими работами ещё только предстоит знакомство.

Хочется отметить, что художник использовал разные техники рисования, работал с несколькими основными жанрами изобразительного искусства: живопись, этюд и рисунок. Жанру рисунка Пластов уделял особое внимание. «Рисунок — изображение на плоскости, созданное средствами графики» [4]. Особенно активно данный метод Пластов использовал в начале своего творческого пути. Работы похожи на черновики. Например, к числу картин в данном жанре и в данном направлении можно отнести такие полотна, как «Колька Гундоров» (1930-е), «Мальчик со щенком», «Портрет сына» (1940). Но работ сохранилось очень мало. Пожар уничтожил все эскизы и наброски, после чего художник почти не прибегал к данному методу рисования. Он взглянул на своё творчество по-другому, начал работать с более сложной техникой и приёмами.

Также одним из направлений работ Пластова является «этюд – это произведение в изобразительном искусстве, выполненное, обычно, с

натуры с целью ее изучения» [5]. В том числе, это портрет. Пластова по праву можно считать художником-портретистом. Он рисовал как взрослых, так и детей. К числу работ Пластова в данном жанре и на тему детства относятся такие полотна, как «Портрет Коли с кошкой», «Таня», «Портрет внука», «Петя Тоншин», «Девочка с мячом», «Девочка Тая» и множество других работ. Художник очень правдоподобно изображал детей на своих картинах. Каждая деталь лица, любая ее особенность – всё это было значимо для Пластова.

Познакомившись с творчеством художника-живописца, можно приступить к разработке концепции будущего издания. Издание – «документ, предназначенный для распространения содержащейся в нём информации, прошедший редакционно-издательскую обработку, самостоятельно оформленный, имеющий выходные сведения» [3, с. 4].

Чтобы сделать качественную книгу, нужно разработать её концепцию. «Концепция книги – это модель, замысел, необходимый для подготовки издания к печати» [6]. Необходимо продумать множество основ издания: назначение, состав, содержание и оформление. Также определить читательский адрес и количество страниц, продумать формат книги – все эти и другие аспекты очень важны. Для составления концепции были взяты следующие критерии типизации:

Вид издания по знаковой природе информации: изоиздание — «это издание, большую часть объема которого занимает изображение» [7, с. 7]. Вид изоиздания: альбом — «это книжное или комплектное листовое изоиздание, имеющее, как правило, пояснительный текст» [7, с. 7].

Вид издания по читательскому адресу: массовое — «это издание, рассчитанное на самый широкий круг читателей [7, с. 12].

Вид издания по объему: книга — «это книжное издание объемом свыше 48 страниц» [7, с. 24].

Вид печатного издания по характеру оформления и способу полиграфического исполнения: улучшенное издание — «это издание, выпущенное в улучшенном художественном оформлении и полиграфическом исполнении: с использованием оригинального текста, шрифтов новых гарнитур на высококачественной бумаге» [7, с. 32].

Данная концепция помогает представить будущее издание и оценить его наряду с другими книгами. Необходимо знать как о достоинствах будущей книги, так и об её недостатках. Концепция помогает избежать ошибок или же предотвратить их.

Подводя итоги, хочется сказать о том, что художник – это деятель искусства. Этим величайшим деятелем и является Аркадий Алексан-

дрович Пластов. Художник нарисовал много картин на разные темы, но нельзя не выделить одну из основных – тему детства, которая стала предметом исследования. В центре работ – ребёнок. В число работ в данном направлении вошло свыше ста полотен. Будущий альбом, посвященный Пластову и теме «Детство», по-новому раскроет творчество великого художника.

### Список литературы

1. Боголюбов Л.Н., Аверьянов Ю.А., Белявский А.В. и др. Обществознание. 10 класс. Базовый уровень. М., 2014. 350 с.
2. Живопись [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь: онл. энцикл. URL: <https://www.vedu.ru/bigencdic/21300/> (дата обращения: 05.05.2019).
3. Васютинская, Е.В. Аркадий Александрович Пластов: альбом. М.: Советский художник, 1978. 109 с.
4. Рисунок [Электронный ресурс] // Википедия: свобод. энцикл. URL: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=92056134> (дата обращения: 05.05.2019).
5. Этюд (изобразительное искусство) [Электронный ресурс] // Википедия: свобод. энцикл. URL: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=86949637> (дата обращения: 05.05.2019).
6. Панфилов, Е.О. Концепция издания и ее основные составляющие [Электронный ресурс]: документ. URL: <https://clck.ru/FsXZ9> (дата обращения: 05.05.2019).
7. ГОСТ 7.60 – 2003 СИБИД. Издания. Основные виды. Термины и определения: Введ. 2004- 07-01. М.: Изд-во стандартов, 2003. 59 с.

## ТВЕРСКОЕ КНИГОИЗДАНИЕ В ПЕРИОД ПЕРЕСТРОЙКИ

*Е.В. Виноградова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».*

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

**Аннотация:** статья посвящена анализу книгоиздательского процесса времен перестройки. Более внимательно изучается тверское книгоиздание, выявляются его особенности, основные издательства и тематическая направленность книг.

**Ключевые слова:** *перестройка, книгоиздание, Тверь, издательства, книжно-журнальная продукция, авторы.*

Перестройка – термин, вошедший в широкое употребление с середины 80-х гг. XX в. и обозначавший курс на реформирование тоталитарной системы в СССР [1]. Перестройка (1985–1991) в СССР была масштабным явлением в политической, экономической и общественной жизни государства. Политика перестройки привела к значительным переменам в жизни страны и мира в целом.

Особенно радикальные изменения несла перестройка в систему СМИ: свобода слова, гласность, независимое развитие печати, радио, телевидения. Время перестройки было характерно невиданным ростом авторитета и доверия к СМИ, огромными тиражами газет, журналов, книг [2].

Произведений советских писателей, которые в 1970-х годах и ранее не были напечатаны по идеологическим соображениям, начали выпускаться огромными тиражами. Нужная для людей литература выпускалась за счет важной для формирования ментальности советского человека. Результатом демократизации издательского дела в 1987 и 1988 годах является то, что массовыми тиражами вышли малоизвестные или вовсе неизвестные произведения Ахматовой, Булгакова, Платонова, Набокова, Гроссмана, Пастернака и новые работы Бека, Рыбакова, Градина. Лагерная тема, тема сталинских репрессий – рассказы В. Шаламова, проза Ю. Домбровского широко публикуются в периодике. «Новый мир» печатает «Архипелаг ГУЛаг» А. Солженицына [3].

Печатаются и издаются не только книги, но и миллионными тиражами журналы. В данный период возвращается зарубежная литература советских писателей: В. Набокова, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Ремизова, А. Аверченко, Вл. Ходасевича и мн. Др. [3].

Немаловажным оказалось и открытие секретных архивов ЧК, стало известно, как обошлись, например, с Бабелем и Мандельштамом в тридцатых годах; с этими фактами можно уже воссоздать более точную историю русской литературы. Печаталось всё, в большом количестве и за короткое время. Люди хотели прочитать и иметь в своей коллекции книги, бывшие подпольным «самиздатом», запрещенную ранее литературу. По большому счету, в обществе сформировался культ книги.

Заметную роль в приближении практики книгоиздания к демократическим нормам деятельности в этой сфере сыграли различные постановления правительства. В начале 1988 года было принято специальное решение «О мерах по повышению роли редактора в редакционно-издательском процессе». В этом же решении впервые была «использована

новая формула – редактор – это директор книги», зафиксировано право самостоятельной подписи подготовленных им рукописей «в набор», «в печать» и «в свет» [4, с. 73].

Другой важный документ – это «Положение о выпуске произведений за счет автора», принятое приказом Госкомиздата СССР 7 февраля 1989 года. Право на выпуск таких изданий было предоставлено практически всем организациям, имеющим разрешение на издательскую деятельность [4, с. 72].

Нормальное развитие российского книгоиздания в условиях рыночных отношений не только не отрицало, а предполагало обязательное проведение государственной издательской политики. К сожалению, этого не случилось, и сфера книгоиздания была брошена в стихию рыночных отношений безо всякой государственной поддержки. Первоначально за два года (1989–1990) выпуск книг по стране сократился более чем на 700 млн. экземпляров. Только за один 1990 год тираж детских изданий уменьшился на 33 %, учебных книг – на 15 %, научно-технических – на 14 %. Одновременно шло значительное сокращение объемов выпуска художественной литературы в государственных издательствах – почти на 20 % [4, с. 187].

Литература освободилась от цензуры, на этом фоне произошли серьезные деформации в структуре и содержании книгоиздания. Главенствующее место заняли издания ширпотреба (детективы и женские романы), была полностью разрушена централизованная система книгораспространения и большая часть малых, средних городов и сельских поселений утратила возможность приобретения книг.

Изменения в российском книгоиздательском процессе коснулись и Калинин (Твери). В начале перестройки местное отделение издательства «Московский рабочий» из-за нехватки финансирования уменьшило выпуск книг. Но все же были изданы такие книги, как «Белая теплынь» М. Суворова (1985), «Асановский поворот» Б. Лапченко (1986), «Солнцеворот» А. Гевелинга (1987), «Творцы и пророки» В. Крюкова (1987), «Калининские писатели: Библиографический указатель» (1988) и другие [5; 6].

Однако, это государственное предприятие не могло справиться с повышенным спросом на издание книг ни технически, ни материально. Оно, как и другие тверские издательства, не издавало ранее запрещенную литературу и современных российских авторов. Издательства Верхневолжья стали печатать книги за счет авторов; также можно было издаться у частных лиц или в типографиях без предварительной подготовки печатного материала. На внутреннее и внешнее качество

книг негативно сказывалась не только пресловутая «свобода слова», но и низкий уровень жизни населения в целом. Многие авторы не могли себе позволить предпечатную подготовку, которая включает в себя редакторскую и корректорскую правку, дизайн, подготовку макета и т. д. Обычным явлением стало издавать книги в так называемой авторской редакции. Не по карману было издавать книги на хорошей бумаге, с красочной обложкой, не говоря уже об иллюстрациях. Но не всегда и сами типографии обладали передовой техникой, возможностью закупить качественную бумагу. Поэтому многие книги этого периода, даже имея наполненное внутреннее содержание, но напечатанные на серой бумаге блеклыми чернилами, без необходимых иллюстраций, имеют низкий читательский спрос.

В некоторых книгах в графе издательство стоит – «Б. и.», что означает без издательства. Так, без помощи издательства книги печатались в областной типографии на Студенческом, 28, а также в типографиях районных центров – Старице, Вышнем Волочке, Ржеве, Лихославле и др. городах. Издание книг в районах по относительно низкой цене для многих авторов стало настоящим спасением.

Важную роль в книгоиздательском процессе также играли редакционно-издательские отделы (РИО) некоторых предприятий, библиотек, научных институтов, университетов. Они выпускали научную, справочную и краеведческую литературу, реже художественную.

После принятия «Положения о выпуске произведений за счет автора» в Калининe начали появляться и новые издательства. Одна из первых книг была издана в 1990 году при содействии Тверского областного общества книголюбов [7].

Далее выходят книги товарищества «Книжный клуб», созданного при поддержке администрации Тверской области, общества книголюбов и частных лиц. Главным редактором данного издательства был А.С. Душенков, директором Е.С. Полосков. Позже от «Книжного клуба» «отпочковались» такие издательства, как «Сувенир», «Лилия-ЛТД» («Лилия-Принт»), «Март» и другие.

В начале 90-х годов XX века в столице Верхневолжья начинают выпускать свою продукцию и такие издательства, как «Тверские ведомости», «Русская провинция», «Типография Алексея Ушакова (ТУШ)», Тверское областное книжно-журнальное издательство (ТОКЖИ), «Центрпрограммсистем».

Издательство «Тверские ведомости» (директор В. А. Истомин) основано в 1990 году в период возрождения газеты «Тверские ведомости». Основная деятельность издательства – это выпуск газеты и документов

Тверского Законодательного Собрания. Но в небольшом количестве издательство выпускало и книги [8; 9]. За издание «Книги Памяти» коллектив издательства был удостоен литературной премии им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Позже, книги стало издавать издательство, созданное на базе другой газеты – «Тверская жизнь» [10].

Издательство «Русская провинция» (гл. ред. и директор прозаик М.Г. Петров) основано в 1991 году. Вначале оно выпускало одноименный журнал, а позже художественные, публицистические и краеведческие книги. «Русская провинция» также удостоена премии им. Салтыкова-Щедрина.

Издатель Алексей Ушаков со своим ООО «ТУШ» успешно работает на рынке с 1991 года. Издательство использует инновации в дизайне и полиграфических технологиях, изготавливает книжную продукцию по заказу Законодательного Собрания и Тверской Городской Думы.

«ТОКЖИ» – государственное предприятие, созданное в январе 1993 года по инициативе регионального отделения «Союза писателей России» и при финансовой поддержке Администрации Тверской области на базе прежде существовавшего редакционно-издательского отдела (РИО) областного комитета по печати и информации. За время своей работы до 2005 года издательство выпустило более 400 книг, 20 из которых получили премию Салтыкова-Щедрина.

В начале 1990-х годов заявило о себе и издательство, организованное на базе такого предприятия как «Центрпрограммсистем». Издательство выпускало книги эконом-варианта, оно активно работало до 2000-х годов и издало книги многим тверским писателям, таким как Е. Карасев, Г. Лагздынь, В. Львов, К Рябенский и др.. Издательство не боялось и выпускало книги остросоциального и политического характера, что по тем временам было рискованно. К таким книгам можно отнести «Диалог за Кремлевской стеной» [11].

Для того чтобы лучше понять, что происходило в тверском книгоиздании, возьмем случайную выборку, предоставленную базой данных ОРАС-GLOBAL за 1985-1993 годы. Выборка состоит из 150 наименований [12]. «Выборка – это метод исследования, когда из общей изучаемой (генеральной) совокупности однородных единиц отбирается некоторая его часть (выборочная совокупность), и только эта часть подвергается обследованию» [13, с. 85]. Случайная (вероятностная) выборка – это выборка, для которой «каждый элемент генеральной совокупности имеет определенную, заранее заданную вероятность быть отобранным. Это позволяет исследователю рассчитать, насколько правильно выборка отражает генеральную совокупность, из которой она



выделена (спроектирована)». Такую выборку иногда называют еще случайной [13, с. 95].

Метод случайной выборки основан анализе части целого, что дает представление о целом. Проведем анализ данных по нескольким аспектам: по годам, по жарам. В результате полученного исследования выяснилось, что наименьшее количество книг, изданных в этот период, выпало на 1985–1989 гг. – не более 13 изданий. С 1990 года и далее наблюдается небольшой рост – до 46 изданий. Это говорит о том, что в Твери и области начали образовываться частные региональные издательства и типографии, которые печатали тверских авторов.

Проанализируем данные по жанрам. Для этого выделим несколько видов: научная, историческая / краеведческая, справочная, статистический сборник, учебная, художественная (стихи), художественная (проза), церковная, детская. В результате, получим следующий итог: художественная литература (стихи) – 20 наименований, научная – 18, статистический сборник – 17. Делаем выводы, что наибольшей популярностью у тверских авторов являются стихи. Научную литературу также много издавали, но уже в различных учебных учреждениях; статистические сборники регулярно выпускались за счет Тверьгоркомстата. Также в тот период активно издавались: справочная литература – 15 наименований, учебная – 17, краеведение – 14. Художественная проза уступает место стихам – всего 12 наименований. В это время издаются и альманахи – 2 наименования. Начинает развиваться церковная литература – 4. Меньше всего было издано детской литературы – только 1 наименование.

Тверской книгоиздательский процесс времен перестройки является отражением российского. С середины 1980-х годов наблюдается резкое падение издаваемых книг. После выхода ряда постановлений с начала 1990-х годов на книжном рынке стало заметно оживление. В Твери появляется ряд издательств, книжно-журнальную продукцию издают и сами типографии. Большой интерес к изданию своих книг наблюдается у поэтов, ученых, активно издается справочная, учебная и краеведческая литература, недостаточно – детская и церковная. Низкий уровень жизни населения и недостаточная техническая оснащенность типографий отрицательно влияют на качество издаваемой продукции.

#### Список литературы

1. Перестройка: статья // Академик. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/36430> (дата обращения 12.11.2017).
2. Б-ка гуманитарной и технической литературы // Telenir: URL: [www.telenir.net](http://www.telenir.net) (дата обращения 02.11.2017).

3. Slavische Studies: Geschiedenis & Cultuur van et lavisch gebied – met gastbijdragen over Roemenië. URL: [www.slavischestudies.wordpress.com](http://www.slavischestudies.wordpress.com) (дата обращения 28.10.2017).
4. Ленский Б.В. Книгоиздательская система современной России. М.: Наука, 2001. 207 с.
5. Калининские писатели: библиографический указатель. Калинин: Московский рабочий. Калининское отделение, 1988. 160 с.
6. Тверские авторы: биобиблиографический справочник. Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2013. Вып. 1. 239 с.
7. Карасев Е.В. Побег: повесть (и рассказ). Тверь: Твер. обл. общ-во книголюбов, 1990. 142 с.
8. Кокин В. Капля в океане. Тверь: Твер. ведомости, 1992. 80 с.
9. Книга памяти Т. 1–6. Тверь: Тверские ведомости, 1994.
10. Рябенкий К. Затяжное ненастье: стихотворения. Тверь: Редакция газеты «Тверская жизнь», 1993. 95 с.
11. Шаталин С.С., Борисов Е.И. Диалог за Кремлевской стеной. Тверь: НПО «Центрпрограммсистем», 1991. 50 с.
12. OPAC-Global. Централизованная полнофункциональная автоматизированная библиотечно-информационная система. URL: [www.opac-global.ru](http://www.opac-global.ru) (дата обращения 12.09.2018)д
13. Добренъков В.И., Кравченко А.И. Методы социологического исследования [электронный ресурс] // Studfiles.net/ URL: <https://studfiles.net/preview/5356649/> (дата обращения 03. 02. 2018).

## ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

*У.И. Ермолаева, студентка 2 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 дается определение понятию «энциклопедия», освещается первое появление детской энциклопедии в России. Детская энциклопедия рассматривается как фактор развития сферы живописи и способ продвижения научных знаний для детей, в широком смысле – как инструмент развития общества и культуры.*

**Ключевые слова:** *издательское дело, энциклопедия, детская энциклопедия, живопись, самообразование, эпоха Возрождения, Ренессанс, детское образование.*

Прежде чем говорить о детской художественной энциклопедии, необходимо дать определение самому понятию «энциклопедия». В энциклопедии находит отражение развитие науки, с ее помощью продвигаются научные знания, пропагандируется искусство. Таким образом, энциклопедия может служить инструментом развития общества и культуры. Обращаясь к разным источникам, можно найти схожие определения этого понятия, например: «Энциклопедия — справочное издание, содержащее в обобщенном виде основные сведения по одной или нескольким отраслям знаний и практической деятельности, изложенные в виде кратких статей, расположенных в алфавитном или систематическом порядке» [1, с. 9]; «Энциклопедия – научное справочное пособие по всем или отдельным отраслям знания в форме словаря» [2]; «Энциклопедия – приведённое в систему обозрение различных отраслей какой-н. науки» [3] и т.д.. Объединяет эти определения то, что энциклопедия является справочным изданием. Справочное издание – вид издания, главная задача которого предоставить материал в форме.

Первыми энциклопедистами были ученики Платона Спевзипп и Аристотель (V–IV вв. до н. э.), чьи работы сохранились в отрывках. В наше же время энциклопедии существуют как в бумажных вариантах, так и в электронных.

Первая детская энциклопедия в России вышла в серии «Библиотека для самообразования» в 1904 году.

Формат выбора энциклопедии обусловлен тем, что именно в энциклопедиях даются знания, которые в учебных заведениях не преподаются. Если человек в свободное от учебы время изучает различные энциклопедии, то это есть не что иное, как самообразование.

Детская энциклопедия содержит ответы на вопросы, часто волнующие детей. Знания в энциклопедии являются справочными и предназначены для дополнительного самообразования. Родители зачастую не всегда могут прийти на помощь ребенку с нужным и правильным ответом, и с помощью детской энциклопедии ребенок может найти ответы сам.

Мой проект называется «Детская художественная энциклопедия». Цель энциклопедии — собрать знания, рассеянные по свету, привести их в систему, понятную для людей ныне живущих, и передать тем, кто придет после. Например, в разделе «Эпоха Возрождения, или Ренессанс», будут собраны 6 великих итальянских мастеров: Джотто, благодаря кото-

рому произошел большой прорыв в живописи; Мозатто, прославленный тем, что применял на своих холстах линейную перспективу и выразительность лиц и тел; Леонардо да Винчи, создавший метод sfumato и написавший знаменитые портреты; Микеланджело, Рафаэль и Тициан.

В детской энциклопедии упор делается в то, что язык будет прост и понятен. Текст обязательно должен быть сопровождается иллюстрациями, и не просто репродукциями полотен, а сценами их создания.

Современный книжный рынок перенасыщен детскими энциклопедиями о растениях, животных и т.д.. Выбор детской художественной энциклопедии обусловлен тем, что издание такого рода привлечет внимание покупателя своей оригинальностью. Оно не только расширит кругозор ребенка, но и будет способствовать формированию интереса к творческой деятельности.

#### Список литературы

1. ГОСТ 7.60-2003. Издания. Основные виды, термины и определения. Минск: Межгос. совет по стандартизации, метрологии и сертификации; Москва: Изд-во стандартов, 2001. 36 с.
2. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс] / URL: <https://bigenc.ru/> (дата обращения: 21.04.19).
3. Научная энциклопедия [Электронный ресурс] / URL: <http://book-science.ru/> (дата обращения: 22.04.19).
4. Мир энциклопедий [Электронный ресурс] / Каталог энциклопедий. URL: <http://www.encyclopedia.ru/> (дата обращения 22.04.19).
5. Научное издательство Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс] / URL: <http://greatbook.ru/> (дата обращения 22.04.19).

### ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СУДЬБА ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.Т.А. ГОФМАНА В РОССИИ

*Д.О. Коротаяева, студентка 2 курса, направление «Издательское дело».*

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

**Аннотация:** Э.Т.А. Гофман является одним из наиболее известных в России немецких романтиков. Его творчество оказало огромное вли-

*ание на русских писателей, литературоведов, художников, театралов. Данная статья призвана рассказать об издательской судьбе произведений Гофмана в России: о появлении первых переводов, о реакции критики и общественности, а также о необычайной популярности, которую Гофман снискал у образованной русской публики.*

**Ключевые слова:** Э.Т. А. Гофман, немецкий романтизм, романтизм в России, переводы, эстетика, «гофмановский феномен», фантастика, литература.

Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822 гг.) называют «самым известным и наиболее талантливым прозаиком немецкого романтизма» [1, с. 234]. Сфера его интересов и увлечений очень широка и многогранна: Гофман был виртуозным «мастером слова», музыкальным вундеркиндом, а также талантливым художником. С раннего детства Гофман мечтал быть человеком искусства, культуры, но семейные традиции вынудили его поступить на юридический факультет. Поэтому в литературу Гофман вошел достаточно поздно: первая публикация вышла в свет, когда ему было 27 лет. С этого момента он, зарабатывая на жизнь профессией юриста, продолжает писать, творить. Известность писатель получил после выхода в 1814 г. первого сборника новелл «Фантазии в духе Калло». Гофман стал востребованным на книжном рынке, а его гонорары превышали выплаты за первый сборник в 8 раз [2, с. 281]. Невероятный успех Гофмана в литературе позволяет говорить о нем как о «самом значительном и наиболее известном за пределами Германии немецким романтиком» [3, с. 451].

Возникновение романтизма в Германии можно отнести к концу XVIII века. В период 1796–1806 гг. происходит становление романтической эстетики [4, с. 55]. Большое влияние на направление оказала Великая французская революция (1789–1799 гг.), социально-исторический опыт которой переосмыслился и переводился в общефилософский контекст. В качестве основных тем утверждается двоемирие, т.е. пессимистичность мира реального и притягательность мира фантастического, утверждается преобразующая роль человека в мире. Немецкие романтики видели связь человека с природой, с искусством. Так, например, в произведениях Гофмана положительные персонажи занимаются музыкой, творчеством. Отличительной чертой романтиков было изображение детей, которые, по их мнению, вследствие своей наивности и духовной чистоты наиболее предрасположены к романтическому восприятию жизни.

Творения Гофмана отличаются сатирической направленностью и богатым юмором. Описывая немецкую действительность, он очень

остроумно высмеивал «карликовый немецкий абсолютизм и трусливое филистерство» [1, с. 235]. «Пошлые» реалии немецкого быта сильно влияли на Гофмана, который не мог найти выход из противоречий современного мира.

Судьба Гофмана на родине, в Германии, была довольно драматичной. Подобно другим романтикам, слава к которым пришла посмертно, он познал нужду и непонимание соотечественников. Первый безымянный перевод произведений Гофмана появился в России лишь в 1822 г.: это были рассказы «Девушка Скюдери» и «Счастье игрока». Примечательно, что первые переводы были выполнены не с немецкого, а с французского языка, как это часто случалось с другими европейскими романтиками. Об этом свидетельствуют и слова юриста В.Ф. Ленау: «Фантастические сказки Гофмана были переведены в Париже на французский язык и благодаря этому обстоятельству стали известны в Петербурге» [5, с. 95]. Исследователь З.В. Житомирская в своей работе, посвященной творчеству Гофмана, отмечает, что эти произведения являлись, по сути, историческими повестями, имели занимательный приключенческий сюжет и «не так уж резко выделялись в обильном потоке немецкой развлекательной литературы» [6, с. 6]. Данное обстоятельство говорит о том, что неизвестный переводчик стремился выбрать произведения с наиболее популярным сюжетом, чтобы снизить степень риска и расширить читательскую аудиторию.

1830-е гг. можно назвать пиком славы Гофмана в России. Известность писателя росла, а о влиянии, которое оказало его творчество на русское общество, свидетельствует очень многое. Так, например, 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 романтика даже в Шлиссельбургской крепости [5, с. 92].

В популяризации Гофмана в России большую роль сыграла периодика: произведения писателя печатались в таких влиятельных журналах, как «Московский телеграф», «Московский вестник», «Телескоп» и некоторых других. В частности, в «Московском телеграфе», на всем протяжении издания (1825–1834 гг.), постоянно публиковались переводы произведений Гофмана, а главы из «Золотого горшка» и «Кота Мурра» были напечатаны там задолго до их полных переводов [6, с. 6]. Также в этом журнале в 1836 г. вышла первая русская критическая статья, которая была посвящена непосредственно Гофману. Герцен, автор статьи, внес

таким образом значительный вклад не только в развитие гофмановской критики, но и в понимание литературоведческой концепции писателя.

В середине 1840-х годов мода на романтизм начала медленно спадать. На этот период пришелся расцвет русской реалистической прозы. Писатели того времени изображали русский быт, разрабатывали социальные проблемы. Перед литературой выдвигались практические задачи, особенно подчеркивалась общественная роль писателя. Творчество Гофмана отвергалось, поскольку было признано «лишенным практической пользы» [6, с. 17]. В этот период о писателе забывают и читатели, и критика. Исключение составляла сказка «Щелкун орехов и мышинный король» из цикла «Серапионовы братья», которая регулярно переиздавалась для детей [5, с. 97]. Известно, что к 1840 г. было опубликовано более 60 новелл Гофмана и около полутора десятков критических статей. Однако, нужно учитывать, что представители высшего русского общества прекрасно владели французским, а, значит, имели возможность читать его произведения не только в русских переводах. Совокупность вышеперечисленных фактов говорит о том, что несмотря на спад интереса к творчеству Гофмана, его произведения имели в России гораздо более широкое распространение, чем принято считать.

В конце XIX века в русском обществе поднимается новая волна интереса к творчеству Гофмана, чему способствовали два события. Во-первых, это было связано с выступлениями символистов в первой половине 1890-х гг. Представители этого направления искали в произведениях писателя «родственные черты», схожие эстетические принципы, выявляли мистические элементы. Во-вторых, известно, что в это время в Германии были опубликованы новые документы и исследования о Гофмане, что не могло не вызвать интерес как у соотечественников, так и за рубежом, в России.

Начинают появляться разного рода импровизации на «гофмановские» темы, которые стали особенностью русских салонов и литературных гостиных того времени. Поэт и публицист Мицкевич в пору пребывания в России посещал салон А.А. Дельвига, где «целые вечера импровизировал разные, большей частью фантастические повести вроде немецкого писателя Гофмана» [5, с. 92]. Не редкостью были встречи любителей и почитателей Гофмана – «серапионовские вечера», позаимствовавшие свое название у известного сборника «Серапионовы братья». В итоге стали появляться разнообразные произведения, авторы которых либо подражали Гофману, либо, вдохновляясь творчеством романтика, писали в его духе.

Восприятие творчества писателя в России и на Западе существенно различалось: соотечественники нередко считали его фантазером, а сочинения его признавали развлекательными. Генрих Гейне в «Романтической школе» даже назвал творчество Гофмана «воплем тоски в двадцати томах» [7, с. 242]. В России же отношение к писателю было более серьезным по нескольким объективным причинам. Нелепый мир гротеска, созданный Гофманом, воспринимался русскими читателями как «аналог несуразностям чиновно-крепостнической России» [5, с. 93]. Русское общество поражал универсализм Гофмана, его эксцентричность. Немецкий романтик был очень высоко оценен русскими критиками еще в самом начале появления его произведений в России: его называли «неподражаемым волшебником» и даже ставили в один ряд с Шекспиром и Гёте [1, с. 238]. Была общепризнана художественная оригинальность Гофмана, разнообразие стилей, удивительная способность синтеза элементов фантастики, нелепости с бытописанием. Писателя ценили за умение проникнуть в человеческое сердце, познать природу, разгадать их тайны, раскрыть перед человеком незримые, фантастические миры. Такая популярность, несомненно, повысила спрос на произведения Гофмана, поэтому можно говорить о достаточно широком распространении его творчества в России.

В 1880 г. поэт и философ В.С. Соловьев представляет публике виртуозный, высокохудожественный перевод повести «Золотой горшок». Интерес к Гофману побудил Пантелеева, издателя «Вестника иностранной литературы», выпустить собрание сочинений писателя (1896-1899гг.). До сих пор это издание является наиболее полным на русском языке. В нем впервые были помещены переводы «Эликсира сатаны» и последних рассказов романтика. В 1892 г. по сказке Гофмана «Щелкунчик» в Мариинском театре в Петербурге состоялась премьера одноименного балета П.И. Чайковского. Вышеизложенные факты свидетельствуют о необычайной популярности Гофмана, о неоспоримом интересе, который он вызывал о образованной русской публики. Столь широкое распространение его творчества во все сферы русской культуры обеспечивалось, в основном, своевременными действиями работников в сфере искусства и издательского дела.

С начала XX века творчество Гофмана все чаще обращает на себя внимание не только журнальной критики, но и привлекает серьезных литературоведов [6, с. 19]. Это можно объяснить влиянием, которое личность и произведения Гофмана оказали на русских писателей. Изучение творчества современников русскими исследователями было не-



возможно без обращения к немецкому романтику, которым столь многие были заинтересованы и которому столь многие подражали. Нужно отметить, что «подобающее место в истории литературы» Гофману отвел русский ученый А.И. Кирпичников [6, с. 20]. Примечательно, что широкое признание немецкого писателя в России свершилось гораздо раньше, чем в Германии. Это объясняется разницей в восприятии его творчества на родине и за рубежом.

Интерес к Гофману в России приобрел настолько большой размах, что об этом стало известно и в других странах. Так, американский литературовед Чарльз Пэssidж в названии своей монографии использовал термин «русские гофманисты».

Популярность Гофмана достигла таких высот, что он воспринимался уже не просто как современник, но и как соотечественник. Слияние его творчества с русской культурой было настолько органично, что писателя фактически признали «своим». Была создана так называемая «концепция русского Гофмана». Творчество писателя, как известно, неотделимо от его биографии, поэтому неудивительно, что и жизнь Гофмана необычайно интересовала российских читателей. Один из первых и лучших переводчиков Гофмана В.П. Боткин в 1836 г. писал: «Чтобы переводить Гофмана, надо чувствовать так же, как он чувствует, а для этого надо так же страдать, так же сумасбродить и быть готову так же умереть, как он страдал, сумасбродил и умер» [8, с. 359]. Биография немецкого романтика привлекала внимание не только обычных читателей, но и литературных работников. В связи с этим, можно говорить о «гофмановском феномене», который способствовал комплексному и тщательному изучению творчества Гофмана русскими критиками и литературоведами.

Наиболее глубокое и разностороннее изучение творчества Гофмана происходит в период 30–50-х гг. XX века. Впервые начинают раскрываться и осмысливаться столь существенные для него элементы социальной сатиры, которые ранее оставались сравнительно малоизученными [6, с. 25]. Постепенно повышается научный уровень изданий и критических и литературоведческих работ, появляются более качественные новые переводы.

Творчество Эрнста Гофмана оставило заметный след во всех областях русской культуры: это и литература, и музыка, и театр, и изобразительное искусство. Влияние, оказанное писателем на русскую общественность, сложно переоценить. В 1922 г. в СССР отмечалась сотая годовщина со дня смерти романтика: были поставлены многочисленные спектакли и постановки. К этому же году относится целый

ряд связанных с Гофманом работ художников. И даже спустя столетия в России сохраняется память о величайшем представителе немецкого романтизма, столь близкого по духу нашим соотечественникам. Так, в 2016 году в России был снят мультфильм «Гофманиада», главным героем которого стал сам писатель. Это говорит о том, что и в XXI веке Гофмана любят, читают и помнят, а творчество его и по сей день привлекает литературоведов и исследователей.

### Список литературы

1. История немецкой литературы: учебное пособие. М: Высшая школа, 1975. 526 с.: ил.
2. Сафрански, Р. Э.Т.А. Гофман. М: Молодая гвардия, 2005. 384 с.
3. Елизарова, М.Е. История зарубежной литературы XIX века. М: Просвещение, 1972. 627 с.
4. Фалалеева Т.А. Всемирная литература (новый и новейший периоды): курс лекций. Минск: Современные знания, 2007. 180 с.
5. Гиленсон Б.А. Русская классика в мировом литературном процессе: XIX – начало XX веков. М: Вузовский учебник, НИЦ ИНФРА-М, 2014. 395 с.
6. Житомирская, З.В. Э.Т.А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М.: Книга, 1964. 130 с.
7. Генрих Г. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 7. СПб: Товарищество М.О. Вольф, 1900. 425 с.
8. Лопатина Н.И. Русский круг Гофмана. М: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. 672 с.

## ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МИХАИЛА БУЛГАКОВА В КНИГОИЗДАНИИ XXI ВЕКА

*В.С. Куликова, студентка 2 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 рассматриваются издания биографий Михаила Булгакова за 2000–2018 годы, выделяются основные тенденции книгоиздания этого времени. Также представлены краткие сведения об авторе и характеристика его творчества.

**Ключевые слова:** *Михаил Булгаков, книгоиздание, творческий путь, биография, отечественная культура, издание, анализ рынка.*

Михаил Афанасьевич Булгаков – известный русский писатель, публицист, режиссер. Трудно найти человека, который не знаком с творчеством этого автора. Булгаков является одним из самых значительных русских писателей XX столетия. Но не все знают про тяжелый творческий путь Булгакова, про его сложную судьбу. Он был исключительно талантливым человеком со своей манерой изложения событий, со своими взглядами на жизнь и литературу.

Эстетические принципы творчества Булгакова формировались на основе литературной традиции, прежде всего русской классики XIX столетия. Литературный дар Булгакова был многогранным. На протяжении своего творческого пути писатель выступал в качестве реалиста, создававшего широкие эпические полотна, блестящего мастера сатирической фантастики, драматурга [1]. Неудивительно, что его творчество так привлекает современных авторов и исследователей.

Начиная с середины 1960-х годов, когда была издана большая часть драматургического наследия Булгакова и вышел однотомник, включивший значительную часть его прозы, имя писателя, хорошо известное до этой поры главным образом историкам литературы и зрителям пьесы «Дни Турбиных», привлекло интерес широкого отечественного читателя. Когда же в начале 1967 года был опубликован и вслед за тем переведен на многие языки его последний роман «Мастер и Маргарита», творчество Булгакова получило мировой резонанс, изменив в определенной степени представление о русской прозе 1930-х годов [2, с. 7].

В литературной жизни СССР Булгаков занимал обособленную позицию. Вопреки требованиям цензуры, он в резких сатирических тонах выражал негативное отношение к революции и процессу построения нового общества. В своих произведениях автор воссоздавал мироощущение интеллигенции, которая в условиях тоталитарного режима сохраняла верность традиционным культурным и нравственным ценностям [2, с. 9]. Такая позиция Булгакова стоила ему огромных литературных жертв, на него была направлена целая атака в прессе, рукописи были запрещены к публикации. Произведения Булгакова встречались многими критиками крайне недоброжелательно, обвинения выдвигались не только эстетические, но и политические.

Булгаков предстал перед своими читателями четверть века спустя после своей смерти, в середине шестидесятых годов. Он входил в отечественную культуру на взлете общественного подъема, тогда начала ощущаться некая судорога освоения его биографии и творчества.

Булгаков не только объединяет читателей, но и разъединяет их. Он нравится разным людям точно так же, как некоторым активно не нравится. Это можно объяснить одним: он настоящий художник, каким понимал эту личность сам писатель [3, с. 3].

Чтобы лучше узнать о жизни и творчестве того или иного автора, читатели нередко обращаются к биографиям. Я рассмотрела издания биографий о Михаиле Булгакове, которые публиковались за 2000–2018 гг. В фондах библиотеки им. А.М. Горького представлено около 20 наименований нужной литературы.

Первое, что хотелось бы отметить: авторы биографий нередко обращались к дневникам писателя, дневникам его жены, воспоминания друзей. К таким изданиям относятся книги Павла Фокина «Булгаков без глянца», изданная в 2010 г. (данная книга содержит отрывки из писем близких друзей и родственников писателя), и «Михаил Булгаков глазами современников» (2016).

Многие авторы биографий делали акцент на личной жизни писателя, на роль женщин в его жизни и творчестве. Это можно наблюдать в следующих изданиях: Борис Соколов «Булгаков и Маргариты» (в данной книге, изданной в 2007 г., повествуется о трех женщинах автора, также помещены архивные фотографии Булгакова), Варлен Стронгин «Михаил Булгаков. Писатель и любовь» (2004).

Также авторы часто помещали в издания фотографии из архивов писателя, например: В.И. Сахаров «Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы» (2005), В.Л. Стронгин «Михаил Булгаков. Писатель и любовь» (2004). Кроме того, удалось найти издания, посвященные «булгаковским местам». В них рассматриваются города или же отдельные места, которые связаны с жизнью и творчеством автора. К таким изданиям относятся книги О. Э. Этингофа «Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии в творчестве М. А. Булгакова» (2017) и Мирона Петровского «Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова» (2008).

Также авторы биографий часто искали параллели жизни писателя с самым известным романом «Мастер и Маргарита». Мне удалось найти несколько книг посвященных данной теме: Александр Зеркалов «Евангелие Михаила Булгакова» (2012), Борис Соколов «Тайны Мастера и Маргариты» (2005) и др.

Издания биографий Булгакова являются способом продвижения в русской культуре информации о личности автора и значимости его творчества. В настоящее время выделяются несколько тенденций в составление биографий: это использование архивных фотографий Булга-

кова, дневниковых записей и поиск отражения авторского «я» в наиболее известных произведениях.

#### Список литературы

1. Михаил Булгаков, его время и мы [Электронный ресурс]. URL: <http://bit.ly/2FN3df6> (дата обращения: 20.04.2019).
2. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
3. Немцев В.И. Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова: учеб. пособие. Самара, 1999. 142с.

### О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ

*А.Л. Морозова, студентка 1 курс магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».*

*Научный руководитель: Н.В. Волкова – к.филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литтворчества.*

**Аннотация:** в статье дан краткий аналитический обзор иллюстративных материалов современных детских изданий.

**Ключевые слова:** *детское издание, иллюстрации в детском издании, Борис Диодоров, Геннадий Спирин, Фламинго, АСТ, Стрекоза, Проф-Пресс, Розовый жираф, единство формы и содержания.*

Книжная культура сродни архитектуре и другим видам искусства является воспитательной средой для человека. Нет сомнения, что книга была, остается и будет путеводителем ребенка в жизнь. Именно с помощью книги мы формируем у малыша представления об окружающем мире, о жизни и о противопоставлениях в ней, таких, например, как добро и зло, небо и земля. Книга формирует у ребенка первые эстетические представления, потому так важно качество иллюстративного материала в детском издании. Императрица Александра Федоровна Романова говорила: «Всё прекрасное, что видят детские глаза, отпечатывается в их чувствительных сердцах» [1, с. 284].

Ребенок входит в книжный мир зрителем. Процесс «чтения» детской книги отличается от чтения взрослой литературы. Это, как правило, уютное и комфортное чтение. Взрослый и ребенок усаживаются в удобное кресло и, рассматривая страницы, обсуждают «что» изображе-

но и «как» изображено. Иначе говоря, обговаривают единство содержания («что») и формы («как»).

Роль иллюстрации в детской книге очень велика. Задача иллюстрации не просто дополнить текст, но и помочь ребенку усвоить прочитанное. К сожалению, сегодня иллюстрации зачастую не помогают, а мешают ребенку, формируют неправильные представления об окружающей действительности.

Реклама, сопровождающая нас повсюду, не могла не затронуть книгоиздательской сферы. Приходя в книжный магазин, мы видим огромное количество изданий с «кричащими» обложками, яркими, зазывающими их приобрести. Однако, памятуя о важности «единства формы и содержания», не всегда следует выбирать яркое. Можно обратить внимание на «тихую» книгу, выполненную в единой цветовой гамме, благородных тонах, где бы иллюстрации соответствовали текстам, обладали образностью и выразительностью.

На книгоиздательском рынке сегодня представлено немало издательств, выпускающих издания для детей: от крупнейших в России (АСТ, Эксмо) до небольших («Молодая мама», «Розовый жираф»). С одной стороны, замечательно, что представлен такой разнообразный выбор текстов и иллюстраций. Но у медали есть и обратная сторона: нередко книга рассматривается издателем не как объект искусства, в который следует вложить душу, но как коммерческий проект, из которого нужно получить прибыль.

В начале XX века в России работал художник-мыслитель Владимир Фаворский. В основе его теории лежала мысль о том, что книга – это пространственно-временная структура [2, с. 38], каждый раз выстраивающаяся индивидуально в отношении всех ее элементов. Иначе говоря, речь опять идет о единстве формы и содержания. Важно, чтобы книга была гармонично оформлена, начиная от переплета (или обложки), продолжая форзацом, титулом, рядовыми страницами, иллюстрациями на них. Последние не должны выпадать из общего стиля оформления, вываливаться или выпячиваться. Они должны иметь единое, целостное пространство внутри книги.

Безусловно, такой подход осуществляется и в наши дни. Можно сказать, в книжной иллюстрации сосуществуют два направления: в одном случае, книга прекрасно оформлена, а иллюстрации можно назвать шедеврами (иллюстрации Бориса Диодорова, Геннадия Спирина и др.), в другом, – мы видим типовые компьютерные картинки. Последние вряд ли можно назвать иллюстрациями: очевидно отсутствие в них какой-либо образности, личностного подхода художника к созданию.

Они не выражают чувств человека: ни страха, ни боли, ни удивления, ни искренней радости. Они фальшивы. Их типовость, склеенность деталей, дисгармония отчетливо видны. Конечно, такая безвкусица может породить у ребенка только безвкусицу. Особенно такими картинками отличаются издательства «Проф-Пресс», «Фламинго».

Кроме того, иллюстрации кочуют из одного издания в другое. И порой так часто, что новые книги даже с приятными глазу иллюстрациями уже не хочется приобретать. Так, издательство «Стрекоза» нередко прибегает к копированию.

Пренебрегая единством формы и содержания, издатели забывают про маленького читателя, когда составляют сборник про одного персонажа, используя творчество разных художников. Например, коллектив издательства «Малыш» выпустил сборник сказок Сергея Козлова про ежика и медвежонка [3]. Три первые сказки проиллюстрированы одним художником, нарисовавшего медведя пухлым, большим; над мышкой к другим сказкам поработал уже другой художник и создал худого и остроносого медведя. И одни и другие иллюстрации прекрасны сами по себе, однако единства формы не получилось. Естественен возникающий у малыша вопрос: каков герой на самом деле?

Еще одна помеха для восприятия ребенком иллюстрации – столь популярная ныне мелованная бумага. Ее особенность в том, что она бликует, блестит. Маленький читатель, находясь во время чтения сбоку от взрослого, может с искажением увидеть пусть даже самую красивую в мире иллюстрацию. К тому же, эти блики вредны для глаз. А ведь ребенок, особенно, если это малыш, еще только начинает входить в книжный мир.

В целом, детская иллюстрация, возникнув полтора века назад, продолжает развиваться как самостоятельный вид искусства. Художники всего мира работают в разных техниках иллюстрации. Популярны сегодня живые техники и материалы – акварель, цветные карандаши, гуашь. Кроме того, художники создают иллюстрации из бумаги и ткани (книга «Звучит» Татьяны Деваевой [4]), используют коллажи. Интересны работы у тех, кто работает с линогравюрой.

Разумеется, на книжной полке юного читателя могут стоять различные издания, а не только шедевры иллюстрации. Однако, в любом случае, художник должен быть добрым человеком. Тогда, вкладывая в книгу свой талант и душу, он создаст такие иллюстрации, что они непременно полюбятся ребенку. Выбор остается за взрослыми, которым придется пересмотреть немало экземпляров для того, чтобы книга, выбранная им, заняла достойное место в детской домашней библиотеке.

**Список литературы**

1. Романова А.Ф. Дивный свет: дневниковые записи, переписка, жизнеописание / Сост. монахиня Нектария (Мак Лиз). М.: Русский па-ломник, 2012. 656 с.
2. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
3. Козлов С. Ежик в тумане / Худож. Л. Каюков, И. Кострина. М.: Малыш, 2018. 48 с.
4. Деваева Т. Звучит. М.: Студия Артемия Лебедева, 2011. 24 с.

**ИЗ ИСТОРИИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ИЗДАНИЙ**

*Ю.А. Полищук, студентка 1 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».*

*Научный руководитель: Н.В. Волкова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в статье кратко рассматривается история научно-популярных изданий, а также принципы проектирования такого рода книг.

**Ключевые слова:** научно-популярная литература, Жюль Верн, В.И. Ленин, Я.И. Перельман, научно-популярная серия.

Научно-популярная литература, в первую очередь, являясь продуктом массового потребления, там не менее призвана распространять и продвигать прежде всего научную информацию, но в доступном и понятном для рядового читателя виде.

ГОСТ «Издания. Термины и определения основных видов» определяет научно-популярное издание как «издание, содержащее результаты теоретических и (или) экспериментальных исследований в области науки, культуры и техники, изложенные в форме, доступной читателю неспециалисту» [1].

Для массового читателя данная литература является, прежде всего, первым шагом для изучения, знакомства с определёнными вопросами, позволяет разобраться в вопросе, а также может помочь в поиске литературы «посложнее», для углублённого изучения.

Первые официальные научно-популярные издания появились во времена Жуля Верна. Он считается первооснователем и популизатором



учёного знания для широкой общественности. Хотя и до него многие авторы писали произведения научной направленности в доступной форме. Например, в поэтической форме написаны первое дошедшее до нас популярное произведение о науке — «О природе вещей» Лукреция Кара. А так же, немногим раньше вышло «Письмо о пользе стекла» М. В. Ломоносова. На научно-популярном уровне выдержаны написанные в XVI веке «Диалоги о двух главнейших системах мира» Галилео Галилея и шуточный трактат «О шестиугольных снежинках» Иоганна Кеплера. Известны популярные сочинения, написанные в форме календаря природы, этюдов, очерков, «интеллектуальных» приключений и т. п.

Помимо научных сведений Жюль Верн написал несколько чисто научно-популярных книг — «Иллюстрированная география Франции и её колоний», «Научное и экономическое завоевание Земли» и «История великих путешествий и великих путешественников».

Американский физик и популяризатор науки Джордж Гамов написал серию книг, в которых ему ассистирует воображаемый мистер Томпкинс: «Мистер Томпкинс в Стране Чудес» и др.

Несколько изданий выдержала и до сих пор переиздается написанная в 1926 году книга микробиолога Поля де Крюи «Охотники за микробами». Эта книга пользуется широким спросом среди массового читателя, хотя данные в ней устарели, метод описания, стиль автора, а так же сама форма книги (история скорее художественная) притягивают читателей, особенно тех, кто совершенно не знаком с особенностями микробиологии.

В числе противоположных мнений, что научно-популярная литература имеет в себе негативные качества высказывался Флек Л.

«Популярное знание *sensu stricto* — это знание не для специалистов, а для широких кругов взрослых дилетантов, имеющих общее образование. Поэтому его нельзя считать вводной наукой; этим целям служат школьные учебники, а не популярные книги. Характерной чертой популярного изложения научных знаний является отсутствие деталей и, прежде всего, спорных мнений, вследствие чего эти знания предстают искусственно упрощёнными. Форма этого изложения обладает художественной привлекательностью, живостью и доступностью. Ещё более важно, что оно излагается в аподиктической манере, позволяющей просто принять или отбросить какие-либо точки зрения. Упрощённость, образность и аподиктичность суждений — наиболее характерные черты экзотерического знания» [6].

Расцвета в России научно-популярная литература обретает в XX веке. Появляется заинтересованность масс в образовании. Исследова-

тели пишут понятные рабочим книги, а рабочие читают эти книги, и развиваются как личности.

В.И. Ленин высказывался положительно о развитии науки в России, считая её двигателем революции. Изучая вопросы современного для него развития науки, В. И. Ленин обнаружил, что капитализм, то с чем велась основная борьба, тормозит развитие научно-технического прогресса, а в следствии чего и экономики страны. В статье «Одна из великих побед техники», посвящённой открытию английским химиком В. Рамсеем способа непосредственной добычи газа из каменноугольных пластов, В.И. Ленин рассматривает эту проблему со стороны технической, экономической, социальной. Он предсказывает огромный переворот в промышленности, вызванный этим открытием. Но последствия его для общественной жизни при капитализме будут совсем не те, что при социализме. При капитализме открытие Рамсея лишит работы тех, кто занимается добычей угля, вызовет громадный рост нищеты, а прибыли положат в свой карман морганы, рокфеллеры, рябушинские, морозовы. При социализме это открытие позволит сократить рабочий день для всех рабочих, сделает более гигиеничными условия труда на фабриках и железных дорогах; даст электрическое освещение и электрическое отопление каждому дому [2]. Ради того что бы люди знали за что борются, был выпущен ряд научно-популярных книг, основу которой составляли сборники статей и эссе самого Ленина. По мнению Ленина, в популярном произведении нужно высказывать глубокие мысли, подкрепляя их новыми данными, новыми примерами, новой обработкой известных сведений. При подготовке к написанию работ, обращённых к широкой массе, Ленин особенно тщательно собирал, анализировал и обобщал фактические данные, много размышлял о последовательности изложения. Характерными чертами популяризации В.И. Ленин считал глубину, серьёзность материала, а также конкретность и последовательность изложения (от «несложных рассуждений» к главным выводам), доступность (общепонятность) приводимых примеров и уважительное отношение к читателю, стремящемуся думать и «идти дальше самостоятельно».

В начале века Я.И. Перельман писал научно-популярные книги по физике и математике. «Занимательная физика» и «Занимательная астрономия» до сих пор издаются многотысячными тиражами. В то же время издавался М. Ильин (младший брат С.Я. Маршака), написавший для детей книги «Сто тысяч почему», «Рассказы о вещах» и «Как человек стал великаном». В детской литературе яркими примером считается В. Бианки, который понятным языком описывал жизнь животных.

На сегодняшний день рынок насыщен научно-популярными изданиями. Любой читатель может найти для себя нечто новое и интересное. Медицина, физика, история, химия и другие научные направления имеют свои ниши, заполненные хорошей и не очень литературой. Так как современное книгоиздание переходит все больше к формату серий, научно-популярная литература также в основном издаётся в формате книжных серий. Обычно они объединяются по возрастному критерию или тематическому, так же есть серии основанные на форме подачи материала.

Хотелось бы надеяться, что новые современные издания будут проектироваться с учетом накопленного научно-практического опыта великим множеством талантливых авторов, соавторов, редакторов и издателей.

### Список литературы

1. ГОСТ 16447-78. Издания. Термины и определения основных видов // РГБ. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006702919#?page=1> (дата обращения 15.04.19).
2. Ленин В.И. Статистика и социология // Полн. собр. соч.: в 100 т. Т. 30. С. 346–351.
3. Маршак С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 195–243.
4. Редактирование отдельных видов литературы: учебник / Под ред. Н.М. Сикорского М.: Книга, 1987. 400 с.
5. Chukfamily [Электронный ресурс] // В лаборатории редактора. Лидия Чуковская URL: <http://www.chukfamily.ru/lidia/prosa-lidia/books/o-redaktorskom-masterstve> (дата обращения 15.04.19).
6. Флек Л. Возникновение и развитие научного факта. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. 220 с.

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРОДВИЖЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА РУБЕЖ

*Н.А. Фентисова, студентка 2 курса, направление «Издательское дело».*

*Научный руководитель: Н.В. Волкова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются основные способы международного сотрудничества российских и зарубежных издательств,

*а также особенности современного рынка русской переводной литературы.*

**Ключевые слова:** *переводная литература, поддержка переводов, зарубежный читатель, литературные агентства, популярные русские авторы, современные русские авторы, продвижение литературы за рубеж.*

Литература – неотъемлемая часть культуры как отдельного народа, так и всего человечества в целом. Взаимодействие культур издавна осуществлялось, помимо прочих путей, посредством перевода литературных произведений. И, соответственно, взаимообогащение культур является одной из основных функций переводной литературы.

В постсоветское время впервые о продвижении русского языка за рубежом как одной из политических задач России было заявлено в 2010 г. в «Основных направлениях политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества». К основным задачам этой концепции в числе других относились и такие, как поддержка и популяризация в иностранных государствах русского языка и культуры народов Российской Федерации, экспорт российских образовательных услуг, укрепление существующих и развитие новых двусторонних и многосторонних форм сотрудничества с иностранными государствами и др. [1].

В современных условиях рыночных отношений этот процесс не ограничивается прямыми контактами писателя или его агента с зарубежными издательствами. В сотрудничестве важно поддерживать постоянный контакт. И, исходя из этой цели, организуются различные формы совместных профессиональных мероприятий, таких как семинары, тренинги, конференции переводчиков, гранты на перевод, которые выделяют Институт перевода и частные фонды, например «Фонд Михаила Прохорова» (в рамках проекта «transcript» обеспечивается финансовая поддержка переводов с русского языка литературы в области гуманитарных наук (истории, философии, политологии, социологии и пр.), классической и современной художественной литературы, а также детской литературы.), литературные премии, публикации журналов, постоянное участие в международных книжных выставках, выступления и встречи с читателями и т.д. [2].

Особенно следует выделить деятельность литературных агентств, занимающихся продвижением русских авторов за рубежом - агентство Галины Дурстхофф (среди прочих занимается продвижением Владимира Сорокина), Елены Костюкович (в частности, представляет за рубежом интересы Людмилы Улицкой), а также молодое агентство «Банке, Гумен

и Смирнова» [3]. В последние несколько лет в Москве регулярно проводятся конгрессы переводчиков, семинары переводчиков, мастер-классы. В последнее время в России переводческой деятельности оказывается поддержка не только общественными («Фонд Прохорова»), но и государственными структурами. Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям учредило Институт перевода и поддержку переводов.

Интерес к русской литературе и русской культуре не угасает и сегодня. Вопросы изучения русского языка и литературы в учебных программах других государств сегодня очень актуальны, в особенности для тех учащихся, кто решил связать свою судьбу с филологией. Большое количество издательств, публикующих переводы русских авторов, находится в Германии. В ГДР на рубеже веков большими тиражами публиковались переводы русской классики и книги советских писателей. Существовало несколько переводов одного и того же произведения, например, «Войны и мира», «Анны Карениной». Но и сейчас, буквально в наши дни, появляются новые переводы Л. Толстого, А. Чехова, Ф. Достоевского, М. Булгакова [2].

Количество проданных лицензий из России в Германию следующее: «В 2016 году 101 книга, правами на которые обладают российские издатели. Из них 69 наименований — художественная литература». Из Германии в Россию в том же году было продано 286 наименований, то есть в 3 раза больше. На немецком рынке популярны такие авторы, как Борис Акунин, Андрей Битов, Виктор Ерофеев, Сергей Лукьяненко, Виктор Пелевин, Варлам Шаламов, Владимир Сорокин, Людмила Улицкая, Евгений Водолазкин, Гузель Яхина и др. [2]

По списку «100 книг XX века» французской газеты *Le Monde* в 1999 году самыми популярными русскими книгами во Франции являются «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, «Мастер и Маргарита» и «Лолита» [4]. Английская газета *The Guardian* в 2002 году опубликовала свою версию «100 лучших книг 100 выдающихся писателей», куда вошли произведения четырех русских авторов: Федора Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы»), Николая Гоголя («Мертвые души»), Владимира Набокова («Лолита») и Льва Толстого («Война и мир», «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича» и рассказы). В 2009 году, список ста лучших книг всех времен представил американский журнал *Newsweek*. Издание оценило роман-эпопею «Война и мир» выше, чем Библию и «Илиаду» Гомера [4].

На протяжении десятков лет Толстой, Достоевский, Чехов, Тургенев и Солженицын остаются самыми популярными русскими писате-

лями и среди американских читателей [4]. Знакомятся также и с другими классиками — Лермонтовым, Грибоедовым, Пастернаком. Их произведения можно найти на книжных полках в одном ряду с мировыми классиками литературы. Однако, если Толстого и Достоевского на Западе знают больше по книгам, то Чехова скорее не читают, а «смотрят» [2]: писатель мало известен как автор юмористических рассказов, но по праву считается драматургом первой величины наряду с Шекспиром, Шоу и Уйальдом.

Восприятие литературы иностранцев отличается, и это можно рассматривать не только как барьер для информационного обмена, но и одну из причин интереса зарубежного читателя. Во-первых, знакомство происходит в более позднем возрасте. С этим связаны непредвзятость, целостное восприятие литературы уже взрослого читателя. Второе — плохое знакомство с российскими реалиями исторического периода. Профессор Робин Миллер из Университета Брэндайс говорит: «Читая Анну Каренину, для многих студентов трудно понять, почему развод был настолько сложным процессом в России в 19-м веке. Или, читая Достоевского, у студентов возникает много вопросов о судебной системе России и почему автор осуждает суд присяжных» [2].

Характерно, что в русской культуре рациональность поступков интерпретируется иначе. Например, некоторым американским студентам сложно понять причины самоубийства Анны Карениной в конце романа: Молодые люди в Америке привыкли поступать рационально, но русская литература знакомит их с героями, которые больше доверяют своим чувствам, нежели разуму. Это даёт повод для размышлений читателю.

Назовем некоторых популярных современных русских писателей в жанре художественной прозы: это Людмила Улицкая, Захар Прилепин, Борис Акунин, Виктор Пелевин (Сатирическую книгу «Омон Ра» западные читатели ставят в один ряд с «О дивный новый мир» Хаксли), Дмитрий Глуховский («Метро 2033», его книги переведены на 40 языков, продажа составила 2 млн экз.), Сергей Лукьяненко, Дмитрий Рус (его цикл «Играть, чтобы жить») [6]. В жанровом отношении, как отметила Марина Кадетова, шеф-редактор издательства «КомпасГид», лучше всего продаются детские иллюстрированные книги и книжки-картинки.

В заключение отметим, что переводная литература сегодня остаётся довольно перспективной областью и имеет большое значение для развития издательской деятельности стран и более глобальных целей, связанных с взаимным культурным обогащением. Она требует, конечно, большего внимания и со стороны государства, и самих авторов, а

также издающих организаций. Приоритетными остаются следующие меры по продвижению литературы за рубежом: более активное развитие инфраструктуры, увеличение опыта работы с зарубежными издательствами. Интерес иностранного читателя должен постоянно поддерживаться и усиливаться, в том числе в связи с постоянно поступающей и обновляющейся информацией о книжных новинках.

### Список литературы

1. Концепция государственной поддержки и продвижения русского языка за рубежом. М.: 2015. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/news/50644> (дата обращения 29.04.2019).
2. Янкова Н. Инструменты продвижения русской литературы за границей [Электронный ресурс] // Компьюарт. 2013. № 10. URL: <https://compuart.ru/article/24162> (дата обращения 29.04.2019).
3. Карев И., Крижевский А. Бродский и пустота: Что нужно русской литературе, чтобы снова стать популярной за рубежом [Электронный ресурс] // Газета.Ру. 2015. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2015/03/25/a\\_6614365.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2015/03/25/a_6614365.shtml) (дата обращения 29.04.2019).
4. Анфиногентова А. Какие книги русских писателей любят за рубежом [Электронный ресурс] // Российская газета. 2018. URL: <https://rg.ru/2018/06/25/kakie-knigi-russkih-pisatelej-liubiat-za-rubezhom.html> (дата обращения 29.04.2019).
5. 16 современных российских писателей, которых читают на Западе [Электронный ресурс] // Libs.ru. 2015. URL: <https://libs.ru/publication/503552/> (дата обращения 29.04.2019).

## ВОПРОСЫ РЕДАКТОРСКОЙ ПОДГОТОВКИ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИХ КНИГ ДЛЯ ДЕТЕЙ

*С.А. Французов, студент 1 курса магистратура, программа «Редакторская подготовка изданий».*

*Научный руководитель: И.Л. Ефремова – к. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.*

Детский писатель учитывает специфику детского восприятия, стараясь, чтобы его произведение хорошо понимали и усваивали читатели как маленького возраста, так и подростки. Особое значение имеет уме-

ние автора учитывать детскую психологию, ориентироваться на интересы, пристрастия детей, возможности восприятия ими тех или иных фактов. Детский писатель должен понимать и знать ребенка и, конечно, обладать особым талантом, который определяет мастерство автора, – талантом создавать живые незабываемые картины окружающего мира, узнаваемого ребенком и поучающего его.

При создании произведения детской литературы автор должен точно знать границы представлений детей разной возрастной категории. Для дошкольников и детей младшего школьного возраста лучше подойдут темы про пиратов или про дальние путешествия без каких-либо точных наименований местности и с простым сюжетом. Подросткам среднего школьного возраста будет интереснее читать произведения уже с более широкими сведениями и контрастным сюжетом. В любом случае, писатель, обращающийся к детской литературе, должен отличаться особым отношением к жизни, представлять себе, как окружающая действительность воспринимается ребенком, отмечать необычное, яркое – то, что интересно его читателям.

«Известно, что многие писатели, произведения которых сейчас охотно читают дети, специально для детей не писали. Но их произведения со временем стали относиться к литературе для детей. Поэтому рассмотрим теперь такое понятие как литература для детей.

Литература для детей – это детская литература, и взрослая, представляющая интерес для детей и понятная им.

Таким образом, чтение детей охватывает не только специально написанные произведения, но пополняется и за счет взрослой литературы. Именно так формируется репертуар изданий для детей. Из детской литературы и литературы для детей составляется так называемый “круг чтения”» (1, с. 240). «Круг детского чтения» включает книги, которые должны быть прочитаны именно в детстве и которые определяют чтение ребенка определенного возраста. Это явление не стоит на месте, так как по мере роста ребенка расширяются и границы охвата литературы, которую он читает. Круг чтения показывает интересы и пристрастия маленьких читателей. Отдельные издания «возвращаются», если ребенок обращается к ним не раз. Состав изданий постоянно меняется в зависимости от изменения возраста и интересов читателя, и репертуара выпускаемых изданий, причем чем богаче, разнообразнее репертуар, тем больше возможностей влияния на ребенка, так как круг его чтения в той или иной степени будет отражать это богатство и разнообразие. (2, с. 77).

Формирование круга детского чтения связано с решением воспитательных задач. Та литература, которая специально написана для детей,



определяет во многом их характер и поведение. Кроме того, она является источником культурных традиций, передает читателям определенный опыт. В идеале, определенное произведение должно быть прочитано в возрасте соответствующем этому произведению. «Книги, которые не прочитались ребенком за определенные года его взросления, потом уже не смогут оказать на него того влияния, которого добивался автор, и поэтому свои социальные функции выполняют не полно» (2, с. 78).

Воздействие на дошкольника, школьника старшего возраста, взрослого человека, например романа «Робинзона Крузо», различно, так как в каждом возрасте интерес к этому произведению будет разным. Следовательно, круг чтения определяет степень и характер влияния на читателя содержания произведения и связан с особенностями свойств различных групп читателей.

«Детская литература жанра “морские приключения” распределяется по признаку читательского адреса. Читательский адрес – определяющая категория изданий для детей, поскольку она представлена целой классификацией отдельных групп читателей с разными качествами. Каждая группа имеет своеобразные оттенки восприятия книги, отношения к книге и к окружающему миру, особый интерес к нему. Эти группы условно можно разделить на две категории: особенности восприятия книги, первую, и особенности влияния книги на читателя, вторую. Эти категории определяют принципы отбора произведений литературы для публикации и основания подготовки изданий необходимых редактору при работе над детской книгой». (3, с. 16–18 )

Редактор формирует массив изданий, разрабатывает концепцию и модель каждого отдельного издания, привлекает специалистов, которые участвуют в его подготовке, готовит произведение литературы к сдаче в производство, анализирует эффективность использования вышедшей из печати книги.

Подготовка издания начинается с разработки его концепции. Формируя концепцию издания, редактор должен отчетливо представлять себе его целевое назначение и читательский адрес, учитывать особенности вида литературы, типа и вида издания. Управляющим началом всякого издания является его замысел. Замысел определяет основные компоненты издания и учитывается при отборе произведений, а также при разработке модели издания.

Реализуя концепцию в конкретном издании, редактор отбирает произведения и разрабатывает модель, которая определяет требования к таким его элементам, как иллюстрации и справочный аппарат, стре-

мясь использовать все возможности этих компонентов комплексно, с наибольшей степенью полноты донести до читателя содержание книги, обеспечить ее правильное восприятие и понимание. Тематика должна быть связана с вопросами, которые волнуют ребят.

Издание новой литературы подразумевает еще один важный этап работы редактора – оценку представленного автором произведения, определение целесообразности его публикации, подготовку предложений о доработке выявленных ошибок. Оценка содержания произведения литературы для детей прежде всего связана с оценкой воспитательной идеи, на разрешение которой должны быть направлены развитие сюжета, связи и отношения героев.

«Рукопись, не содержащая воспитательной идеи, вряд ли может рассматриваться как полноценное произведение для детей. Следовательно, можно утверждать, что главная цель редакторского анализа содержания произведения - анализ воспитательной идеи. Она должна соответствовать морально-этическим нормам, поскольку под влиянием чтения формируется отношение ребенка к своим поступкам, осуществляется оценка поведения других людей. Кроме того, необходимо, чтобы воспитательная идея была связана с содержанием произведения. Причем эту идею читатель должен понять самостоятельно» (4, с. 39).

Так, существующим нравственным нормам должна отвечать прежде всего модель отношений между героями, оценка их поступков. Конечно, подобная модель до некоторой степени условна, не всегда соответствует реальной действительности, однако именно она должна лежать в основе содержания произведения, поскольку книга участвует в формировании нравственного идеала ребенка, служит ориентиром в момент принятия решений.

Проектируемое издание должно соответствовать одной из самых сложных задач книги – не только уловить и передать мироощущение ребенка, но и помочь его становлению и духовному росту.

### Список литературы

1. Арзамасцева И.Н. Детская литература: учеб. пособ. М.: Академия, 2005. 576 с.
2. Богданова О.Ю. Методика преподавания литературы. М.: Академия, 2004. 400 с.
3. Волкович В.А. Воспитательное значение детской книги. М.: Вольф, 2009. 642 с.
4. Кутейникова Н.Е. К вопросу о современных книгах для детей. М.: Русская словесность, 2001. 98 с.

# Методика преподавания

## ИНТЕНСИВНЫЙ ЛЕКСИКО-КОММУНИКАТИВНЫЙ КУРС РКИ В УСЛОВИЯХ ДЕТСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО ЛАГЕРЯ

*С.А. Васильева, студент 1 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».*

*Научный руководитель: И.В. Гладилина – к. филол. н., доц., зав. кафедрой русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматриваются основные проблемы составления учебной программы по изучению РКИ в условиях краткосрочного пребывания, а также приводятся возможные пути решения этих проблем.

**Ключевые слова:** русский язык как иностранный, обучение лексике, краткосрочное обучение, коммуникативная компетенция, активные методы.

Разработка данного курса производится для его дальнейшего практического использования на фестивале «Русский язык и современные коммуникации», ежегодно проводимого на базе Международного детского центра «КОМПЬЮТЕРИЯ».

Участники Фестиваля – представители подрастающего поколения Русского мира. Главная цель – объединение русскоговорящих детей из разных стран под знаменем русского языка, поддержка их желания быть причастными к России. Данный проект является инструментом популяризации русского языка. На Фестивале проходят разнообразные тренинги, интерактивные лекции, интеллектуальные игры, спортивные турниры, концерты. Участвуя в программе Фестиваля, решая общие задачи, дети лучше понимают друг друга, находят новых друзей, благодаря чему стираются границы между странами и народами.

Гостями Фестиваля становятся дети эмигрантов, дети от смешанных браков, билингвы. По уровню владения языком их можно условно разделить на три группы.

1) Дети до 10 лет, свободно владеющие русским языком. Как правило, это дети, недавно эмигрировавшие с русскими родителями в страну

с большой русской диаспорой, чаще всего в Таиланд. В эмиграции они продолжают общаться с родителями и ровесниками на родном языке, ходят в русскую школу, активно изучают английский, в уроках РКИ не нуждаются.

2) Дети от 15 до 18 лет, которые всю жизнь или большую её часть провели за границей. Как правило, это дети от смешанных браков, живущие на территории другой страны и постоянно находящиеся в иной национальной среде, и полностью влившиеся в иностранную культуру. К подростковому возрасту их самоидентификация полностью зависит от того, в какой стране они выросли, т.е. они идентифицируют себя как представителей какой-либо национальности с русскими корнями, даже если они иностранцы в первом поколении. Русский язык для них становится иностранным, а уровень владения колеблется от А2 до В2, так как в большинстве случаев используется только для бытового общения. Не нуждаются в уроках РКИ в условиях лагеря, деятельность должна быть направлена на коммуникацию на русском языке в форме квестов, мастер-классов, групповой работы, чтобы поддерживать существующий уровень владения языком.

3) Дети 7–15 лет, родившиеся за границей в смешанных семьях. Один из родителей при этом сам давно живет за границей и исключает русский язык из повседневного общения. Таким образом, ребёнок начинает овладевать языком той страны, в которой живет, а русский изучает как иностранный, когда уже свободно разговаривает на первом языке. Эти дети приезжают в лагерь в самом начале изучения языка, находясь на нулевом или элементарном уровне. В силу недостаточного владения языком, они не могут принимать участие в общелагерных занятиях, нацеленных на коммуникацию, командообразование, создание совместных проектов, участие в мастер-классах и семинарах. Вместо этого они посещают уроки РКИ.

В данном докладе мы также рассмотрим те актуальные проблемы, которые встали на нашем пути при попытке разработать планы занятий, составить конспекты уроков и соединить их в единый курс РКИ, который, в свою очередь, должен гармонично вписаться в общую программу фестиваля.

Первая проблема, встающая на пути преподавателя, – это катастрофическая нехватка учебного времени. Длительность Фестиваля – семь дней, из которых один полностью отводится на подготовку финального концерта и сборы. Таким образом, курс состоит из шести занятий. Длительность этих занятий также сложно предсказать заранее, поскольку

точное расписание каждого фестивального дня составляется накануне вечером и зависит от всех запланированных мероприятий. Таким образом, длительность занятия составляет от одного до трех часов, поэтому курс предусматривает значимый запас дополнительного материала, изучением которого можно заняться при незапланированном увеличении продолжительности урока, а также элементы нетрадиционных уроков, такие как прогулки, просмотр мультфильмов, игры, чаепития и многое другое, что будет поддерживать интерес к уроку и не вызовет у детей усталости от трехчасового занятия.

Другой, не менее значимой проблемой, вытекающей из стихийности фестиваля, является неизвестно количество учеников в группе, а также их возраст и уровень владения языком. Фактически, только по прибытии всех делегаций и опроса сопровождающих, преподаватель узнает количество и возраст детей, нуждающихся в уроках РКИ. Существуют как минимум два способа решения этой проблемы. Один из них, организационный, предполагает включение этих вопросов в письмо-заявку на участие делегации в фестивале, чтобы сопровождающий заранее сообщил данные, благодаря которым преподаватель сможет скорректировать курс. Другой способ состоит в изначальной оптимизации курса, чтобы он был максимально универсальным, а по общей для всех теме урока можно было бы составить задания и распределить лексический материал исходя из возраста и возможностей учеников.

Таким образом, курс вариативен, и помимо шести уроков содержит массу дополнительных занятий и форм активности, а также задания разного уровня для осуществления дифференцированного подхода.

При этом курс не предусматривает изучения грамматического строя языка, обучения письму и даже знания русского алфавита. Упор делается на изучение лексики, повышение коммуникативных навыков и фонетическую коррекцию.

Цели курса:

1) Обучающая: Приобщение детей к культуре коммуникативной деятельности, формирование положительной мотивации к изучению русского языка, развитие навыков оперирования языковыми единицами в коммуникативных целях.

2) Развивающая: формирование коммуникативной компетенции учащихся, развитие памяти, фонетическая коррекция.

3) Воспитывающая: знакомство учеников с культурными традициями России.

Тематическое содержание курса:

- 1) Знакомство. Этикет;
- 2) Мой дом. Моя семья;
- 3) Погода и климат;
- 4) Увлечения;
- 5) Культура России;
- 6) Моя страна – ...

Уроки построены по следующей схеме:

- 1) Повторение пройденного материала в форме фронтального опроса, диалога, дискуссии.
- 2) Упражнения на фонетическую коррекцию.
- 3) Изучение нового материала по таблице с переводом и транскрипцией (Слушай и повторяй). Если ученики из двух-трех стран, перевод готовится на родной язык, если больше, то на английский с сопроводительными иллюстрациями.
- 4) Работа с новым материалом в форме диалога с учителем, затем в парах.
- 5) Решение коммуникативных задач и кейсов.
- 6) Знакомство с культурными традициями России, не требующими владения языком: танец, народные мелодии, традиционное чаепитие, народные игры, мультфильмы, иллюстрирующие особенности русской культуры, содержащие минимальный набор реплик: «Ну, погоди!», «Маша и медведь», а также советские сказочные мультфильмы с субтитрами.
- 7) Работа над итоговым проектом

Итоговое занятие в классе РКИ предполагает подготовку рассказа-презентации о своей стране.

Итоговый проект демонстрируется на концерте закрытия. Это может быть стихотворение, песня, фрагмент из сказки на русском языке, демонстрирующий определенный результат курса.

### **Список литературы**

1. Геркан И.К. Русский язык в картинках Сборник упражнений для начального этапа. М.: Прогресс, 1977. 235 с.
2. Китайгородская Г.А. Методические основы интенсивного обучения иностранным языкам. М., 1986. 103 с.
3. Костомарова В.Г., Верещагина Е.М. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1973–246 с.
4. Овсиенко Ю.Г. Русский язык для начинающих. М., 1989. 474 с.

**РОМАН М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»  
В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ**

***В.В. Виноградова**, студентка 3 курса, направление «Филология».*

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

**Аннотация:** в статье рассмотрено творчество М.А. Булгакова в школьном изучении, в частности, его роман «Белая гвардия». Проанализированы рабочие программы по литературе 5-11 классов, где выявлено место данного произведения в школьном курсе в целом и специфика подхода к его изучению в каждой конкретной программе. В статье дан краткий анализ четырёх основных программ, в которые включена «Белая гвардия» М.А. Булгакова.

**Ключевые слова:** творчество М.А. Булгакова; «Белая гвардия»; «Мастер и Маргарита»; школьные программы по литературе; литература в школе; урок на выбор; самостоятельное чтение.

Талант Михаила Афанасьевича Булгакова дал русской художественной литературе немало замечательных произведений, которые раскрывают не только современную эпоху писателя, но и помогают понять «человеческие души». Во всём творческом наследии М.А. Булгакова роман «Белая гвардия» занимает важное место, ведь интерес читателей не иссякает к нему и поныне, что обусловлено его высокой художественностью и выразительностью.

Творчество М.А. Булгакова рассматривают обычно на уроках литературы в 11 классе. Большое внимание отведено двум его известным романам: «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия». Данные произведения в некоторых рабочих программах по литературе представлены как уроки на выбор. Значительная часть трудов, в которых рассматривается прозаическое наследие М.А. Булгакова, посвящена роману «Мастер и Маргарита», в меньшей степени уделяется внимание роману «Белая гвардия».

Многочисленно проанализированы программы, в которых: два романа изучаются полноценно на уроках; представлен только один из романов; один из романов включён в список для внеклассного чтения.

Таким образом, подробно было рассмотрено четыре основных рабочих программы по литературе: программа по литературе 5–11 классы (под ред. В. Я. Коровиной) [1]; программа по литературе 10–11 классы

(под ред. Т.Ф. Курдюмовой) [2]; программа по литературе 5–11 классы (под ред. Г.С. Меркина) [3]; программа по литературе 5–11 классы (под ред. В.Ф. Чертова) [4].

В представленных программах произведения М. А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» даются как уроки на выбор.

В программе по литературе 5–11 классы под ред. Г. И. Беленького [5] включены два романа М. А. Булгакова, но «Белая гвардия» выносятся на самостоятельное чтение. Во многих школьных программах, например таких, как Программа по литературе 5–11 классы под ред. А.Г. Кутузова [6], для школьного изучения включен только один роман «Мастер и Маргарита». В программе под ред. В.Ф. Чертова романы изучаются полноценно. Каждому роману отведено время для его полного изучения.

В Программе по литературе 10–11 классы под ред. В.Я. Коровиной [1] предусмотрено изучение художественной литературы на историко-литературной основе, монографическое изучение творчества классиков русской литературы. Аннотации тем программы составлены так, чтобы учитель мог определить ориентиры, необходимые аспекты изучения произведения, подготовить план, конспект урока, найти оптимальные формы работы по изучению художественного произведения или творчества писателя. При изучении романа «Белая гвардия» акцент в данной программе сделан на многомерности исторического пространства. Так же В. Я. Коровина предлагает рассмотреть своеобразие жанра и композиции, которые помогут школьникам детальнее разобраться в произведении. Обязательно при разборе романа нужно уделить внимание образу дома, семейного очага в бурном водовороте исторических событий, социальных потрясений.

В рабочей программе по литературе 10–11 классы под ред. Т.Ф. Курдюмовой [2] романы «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия» предлагаются как уроки на выбор. Данное методическое пособие для 10–11 классов создано на основе требований к результатам основного общего образования, представленных в Федеральном государственном стандарте среднего (полного) образования второго поколения. В нем также учтены главные идеи и положения как «Примерной программы для начальной школы» (М., 2010), так и «Примерных программ основного общего образования». На основе данного пособия учитель может разработать рабочую образовательную программу образовательной организации, а также организовать деятельность учащихся на уроке и контролировать ее результаты. Специфика программ для



10–11 классов обусловлена предметным содержанием образования, а также психологическими и возрастными особенностями учащихся. Чаще всего можно встретить программы, составленные учителями, в которых для изучения в классе используется роман «Мастер и Маргарита». «Белая гвардия» чаще всего выносится учителями для самостоятельного чтения.

При изучении романа «Белая гвардия» как основного в творчестве М.А. Булгакова Т.Ф. Курдюмова предлагает заострить внимание учащихся на теме гражданской войны и её событиях. Также предлагается вместе с данным произведением рассмотреть пьесу «Дни Турбиных», либо остановить выбор на одном из текстов, а второе включить в список самостоятельного чтения.

Программа 5–11 классов под ред. Г.С. Меркина [3] максимально учитывает требования Федерального компонента государственного стандарта общего образования, опирается на концепцию система: систематического и планомерного ознакомления учащихся с русской литературой от преданий, фольклора, древнерусской литературы к литературе XX века, четко ориентирована на последовательное углубление усвоения литературных текстов, понимание и осмысление развития творческого пути каждого писателя и развития литературы в целом, формирование умений и навыков, необходимых каждому грамотному читателю и тем более «талантливому читателю».

Данная программа предполагает изучение также одного из романов М.А. Булгакова на выбор. При чтении «Белой гвардии» внимание учащихся следует акцентировать на многослойности исторического пространства в произведении. Особое место следует уделить проблеме нравственного самоопределения личности в эпоху смуты. Также следует обратиться к следующим темам, которые предлагает автор учебника: дом Турбиных как островок любви и добра в бурном море Истории; сатирическое изображение политических временщиков, приспособленцев, обывателей (гетман, Тальберг, Лисович); трагедия русской интеллигенции как основной пафос романа.

В программе 5–11 классов под ред. В.Ф. Чертова [4] два романа М.А. Булгакова изучаются полноценно на классных уроках. При анализе «Белой гвардии» автор учебника рекомендует ряд тем для возможного рассмотрения на уроках: историческая и автобиографическая основа романа; образы города и дома; изображение событий гражданской войны; образы белогвардейцев; реалистические и романтические традиции в создании образов Турбиных; особенности композиции;

роль эпитафий в романе; библейские мотивы и образы; смысл финала; художественная функция снов; своеобразие художественного метода.

Данная программа, на мой взгляд, даёт более полное представление о романе. В.Ф. Чертов предлагает при изучении «Белой гвардии» затрагивать не только глобальные темы, поднятые в романе, но и коснуться тех эпизодов, на которые часто не обращают внимание.

Художественные произведения, прочитанные во внеурочное время и обсужденные в классе, расширяют представления школьников о творчестве писателя, позволяют надеяться на серьёзное, сознательное отношение к чтению. Домашнее чтение учащихся направляется списками рекомендованной литературы, обозначенной в программах и в учебниках. Например, в программе под ред. В.Г. Маранцмана [7] роман «Белая гвардия» вместе с такими произведениями писателя, как «Дни Турбиных», «Кабала Святош» и «Последние дни» включен в список для внеклассного чтения. Аналогично и в программе под ред. Г.И. Беленького [5].

Во многих программах авторы уже изначально не дают выбора в изучении произведений М.А. Булгакова. В них чаще всего предлагается роман «Мастер и Маргарита». Примером может послужить программа для 5–11 классов под ред. А. Г. Кутузова [6].

Таким образом, в результате проведённой работы можно сказать, что творчество М.А. Булгакова в 11 классе нередко рассматривает на примерах двух романов писателя: «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Чаще всего в рабочих программах для 5–11 классов представлено два романа, но они выступают как уроки на выбор.

### Список литературы

1. Коровина В.Я. Программы общеобразовательных учреждений. Литература 5–11 классы. 9 издание / Под ред. В. Я. Коровиной. М.: Просвещение, 2007.
2. Курдюмова Т.Ф., Леонов С.А., Марьина О.Б. Рабочие программы к линии УМК. Литература 10–11 класс / Под ред. Т. Ф. Курдюмовой. М.: Дрофа, 2016.
3. Меркин Г.С., Зинин С.А., Чалмаев В.А. Программа по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы / Под ред. Г.С. Меркина. М.: Русское слово, 2010.
4. Чертов В.Ф., Ипполитова Н.А. и др. Программы общеобразовательных учреждений. Литература 5-11 классы / Под ред. В. Ф. Чертова. М.: Просвещение, 2018.
5. Беленький Г.А., Красновский Э.А., Лысый Ю.И., Снежневская М.А., Хренова О.М. Программы общеобразовательных уч-

реждений по литературе для 5–11 классов / Под ред. Г.И. Беленького, Ю.И. Лысого. М.: Мнемозина, 2008.

6. Кутузов А.Г. Киселёв А.К., Романичева К.С. Программа по литературе для 5–11 классов / Под ред. А.Г. Кутузова. М.: Дрофа, 2008.
7. Маранцман В.Г. Программа по литературе для общеобразовательных учреждений. 10–11 кл. / Под ред. В.Г. Маранцмана. М.: Просвещение, 2007.

### **ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ГЛАГОЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ РКИ (на материале научного стиля речи)**

*Е.В. Давыдова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».*

*Научный руководитель: О.Б. Власова – к. филол. н., доц. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в данной статье описывается специфика изучения глагольных конструкций с наиболее употребительными семантическими разрядами глаголов, цели использования данных конструкций, обосновывается необходимость отработки данных конструкций не только путем тренировочных упражнений, но и с помощью метода коммуникативной игры, который позволяет приблизиться к реальной коммуникативной ситуации, в которой могут быть использованы эти конструкции.

**Ключевые слова:** русский язык как иностранный, глагольные конструкции, семантические разряды глаголов, научный стиль, коммуникативная ситуация, коммуникативные игры.

Как известно, иностранным студентам после прохождения подготовительного курса русского языка предстоит более глубокое изучение научных дисциплин, связанных с освоением будущей профессии, поэтому они должны быть хорошо подготовлены к работе с научными текстами в устной и письменной формах.

Специфика этой работы зависит от специализации студентов (в частности, медики или строители), а также от состава группы (национальная или интернациональная).

Например, если ориентироваться на группу инженерно-строительного профиля, можно выделить несколько дисциплин, и соответственно

подъязыков, с которыми студенты начинают знакомство уже с третьей недели обучения на подготовительном факультете: математика, физика, химия, информатика, черчение, инженерная графика (подъязыки математики, физики и т.д.).

Чтобы слушать и понимать научные тексты, быстро схватывать главную информацию, а также записывать лекции на русском языке (конспектировать) и самостоятельно строить утвердительные и вопросительные предложения, необходимо, помимо владения лексикой, разбираться в синтаксических особенностях научного стиля.

Все это предполагает уверенное пользование глаголами.

Студентам необходимо понять, с какой целью они изучают глагольные конструкции, и уметь использовать их в коммуникативных ситуациях, в которые они попадают в контексте профильного обучения.

Студентам нужно усвоить, какие глагольные конструкции встречаются в научных текстах, как они работают, какими падежами управляют глаголы в этих конструкциях.

Использование тех или иных глагольных конструкций напрямую зависит от цели высказывания.

Например, глаголы связки быть, являться, (являться составной частью), представлять (собой), называться используются

1) при формулировании определений в конструкциях *что есть что, что называется чем, что является чем, что представляет собой что*, где они управляют Именительным, Винительным и Творительным падежами: Процесс (1) превращения одних веществ в другие называется химической реакцией (5).

2) в предложениях и словосочетаниях, описывающих состав, строение, структуру и устройство чего-либо в конструкциях *что состоит из чего, что является составной частью чего*, где глаголы управляют Родительным падежом: Простые вещества (1) состоят из атомов (2) одного химического элемента.

Для того, чтобы научиться описывать изменения и превращения предметов и веществ, студентам-иностранцам инженерного профиля необходимо знать конструкции, в которых используются глаголы происходить, переходить, становиться – стать, которые в теории функционально-коммуникативного синтаксиса относятся к семантическому разряду экспликаторов [1, с. 85].

Особенностью экспликаторов является то, что они не имеют самостоятельной функции в предложении, а лишь подкрепляют семантическое значение, которое имеет второе слово, выраженное отглагольным

существительным (При изменении значения аргумента происходит изменение значения функции) или прилагательным (При равноускоренном движении скорость становится выше).

Студентов, при условии, что активные и пассивные конструкции изучены, можно попросить заменить конструкции с данными глаголами синонимичными конструкциями без экспликаторов, например, конструкциями с возвратным глаголом: При изменении значения аргумента значение функции изменяется; При равноускоренном движении скорость увеличивается.

Это даст им больше возможностей при описании изменений и превращений, наблюдаемых, например, на занятиях по химии.

Для того, чтобы рассказать об измерении или вычислении объекта используются глаголы конкретного физического действия (в классификации Всеволодовой М. В. – акциональные [1, с. 107]): измерять – измерить, вычислять – вычислить, а также словосочетания можно измерить/вычислить.

Конструкции с данными глаголами позволяют объяснить, как (с помощью какого прибора, по какой формуле) можно измерить или вычислить объект, и в каких единицах измеряется или вычисляется та или иная величина.

В этом случае студентам важно научиться работать с пассивными конструкциями и модальными словами.

Необходимо объяснить, что

1) в конструкциях *можно измерить/вычислить* в сочетании с модальным словом можно используется инфинитив (управляет Винительным падежом): Температуру (4) можно измерить термометром.

2) в конструкциях *измерять – измерить что, чем* (с помощью чего) и *вычислять – вычислить что* глагол чаще всего употребляются в 3 лице множественном числе и управляет Винительным и Творительным падежами: Температуру (4) измеряют термометром (5).

3) в пассивных конструкциях субъект выражен Именительным падежом, в качестве предиката выступает глагол с суффиксом *-ся*, а объект всегда выражен подлежащим в Творительном падеже: Сила (1) измеряется амперметром (5).

Важную роль имеет изучение конструкций с глаголами, которые Всеволодова М. В. называет характеристизационными глаголами [1, с. 109]: иметь (свойство/способность + инфинитив), обладать (свойством/способностью + инфинитив), характеризоваться.

Эти конструкции используются для того, чтобы описать свойства предмета или вещества.

В научном стиле часто встречаются конструкции *иметь что* и *не иметь чего*, в которых глагол управляет Винительным и Родительным падежами: Все предметы (1), которые окружают нас в жизни, имеют три измерения (4): длину, ширину и высоту.

Частотны конструкции *что обладает чем* и *что характеризуется чем*, где характеристические глаголы управляют Творительным падежом: Все металлы (1) обладают свойством (5) хорошо проводить электрический ток. Кислород (1) характеризуется высокой химической активностью (5).

Знакомясь с научным стилем речи, студенты учатся использовать глагольные конструкции для разных целей: для построения утвердительных и вопросительных предложений, сокращать тексты и расшифровывать сокращенные тексты (что пригодится в дальнейшем при написании лекций), пересказывать научные тексты и т.д.

Например, отрабатывая конструкции с глаголами-связками, студенты тренируются:

1) Составлять словосочетания и предложения, употребляя правильную падежную форму существительного:

Являться (простое число, постоянная величина, четное число)

2) выбирать нужные по смыслу глаголы и употреблять их в правильной форме:

Радиусом окружности ... расстояние от центра окружности до любой точки окружности.

3) Читать тексты и отвечать на вопросы, строя утвердительные предложения с конструкциями:

Деформацией называется изменение формы или объема тела под действием силы.

1. Что называется деформацией?

2. Как называется изменение формы или объема тела под действием силы?

4) Задавать вопросы к определяемому слову:

Прямоугольник – это параллелограмм, у которого все углы прямые. (1. Что такое прямоугольник? 2. Что называется прямоугольником? 3. Как называется параллелограмм, у которого все углы прямые? 4. Что представляет собой прямоугольник? 5. Чем является прямоугольник? 6. Каким параллелограммом является прямоугольник?)

5) Составлять предложения, используя правильный порядок слов:

Ромб, фигура, являться, геометрический.

6) Заменить в предложении один глагол-связку другим:

Кинематика – это часть механики, которая изучает законы механического движения. – Кинематикой называется часть механики, которая изучает законы механического движения.

В ходе обучения на подготовительном факультете студенты инженерно-строительного профиля попадают в те или иные коммуникативные ситуации, где им могут пригодиться глагольные конструкции, рассмотренные выше.

Начиная от использования данных конструкций на занятиях по профильным предметам и во время сдачи экзамена, заканчивая ситуацией, непосредственно связанными с профессией: например, собеседованием, совещанием, выполнением каких-либо задач по работе (чертеж, эксперимент, прочтение инструкции, написание отчета и т. п.).

Поэтому, помимо тренировочных упражнений, студентам – в рамках курса изучения научного стиля речи – необходимо предоставлять возможность побывать в тех коммуникативных ситуациях, в которых они смогут применить свои знания глагольных конструкций. Это необходимо для того, чтобы в последующем студенты были подготовлены к выполнению задач, связанных с дальнейшим обучением в университете и освоением профессии, в том числе и практическим.

Для этой цели хорошо подходят коммуникативные игры, которые позволят отработать навыки, необходимые для студента, обучающегося на техническом профиле, будущего инженера-строителя.

Азарина Л.Е. отмечает, что «в игре создается непринужденная, приближенная к ситуации реального общения обстановка, в которой наиболее полно реализуется коммуникативный потенциал учащихся» [2, с. 1].

Для студентов интернациональной группы инженерно-строительного профиля можно использовать коммуникативные игры, ролевые игры, а именно: «Как это измерить?». В данной игре студент принимает на себя роль преподавателя: перед ним на столе находятся измерительные приборы (термометр, барометр, амперметр, линейка и т.п.), он тянет карточку, на которой написано название физической величины (температура, масса, скорость, длина и др.), после чего он должен ответить, чем (каким прибором, с помощью чего) и как (в каких единицах) измеряется эта физическая величина. Например: Скорость измеряется спидометром. Единицей скорости является метр в секунду. Также можно поработать, например, с таблицей Д. И. Менделеева.

«Согласны или нет». Для данной игры-дискуссии необходимо подготовить утверждения, с которыми студенты будут соглашаться или не соглашаться. Это позволит студентам повторить материал, изученный

на профильных предметах, а также отработать конструкции научного стиля, так как ответа «да» или «нет» будет недостаточно, нужно будет построить собственное утверждение, причем можно поставить условие: в ответе использовать глагольную конструкцию, отличную от той, что используется в утверждении.

Например, один студент зачитывает утверждение: Все металлы имеют одинаковую твердость. Это неправильное утверждение. Отвечающий студент должен будет сказать: Это не так, металлы характеризуются различной твердостью.

Данные игры подходят для студентов базового уровня обучения, так как они основаны на отработке знакомых глагольных конструкций, поэтому не представляют большой сложности, и в то же время они позволяют оторваться от учебника и приблизить студентов к ситуации реального общения, дает возможность развивать логическое мышление, понимать, как можно применять глагольные конструкции на других предметах.

### Список литературы

1. Всеволодова М. В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент фундаментальной прикладной (педагогической) модели языка. М.: УРСС, 2017. 656 с.
2. Азарина Л.Е. Игры на уроках РКИ // Вестник ЦМО МГУ. 2009. № 3. 8 с.
3. Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982. 359 с.
4. Васильева. Т.В. Лингводидактическое описание синтаксических и глагольных доминант подязыков дисциплин инженерного профиля [Электронный ресурс] // Dissercat. URL: <https://www.dissercat.com/content/lingvodidakticheskoe-opisanie-sintaksicheskikh-i-glagolnykh-dominant-podyazykov-distsiplin-i> (дата обращения: 28.04.2019).

## СПОСОБЫ УЧЕБНОГО ТОЛКОВАНИЯ ЗНАЧЕНИЙ ПРОИЗВОДНЫХ ГЛАГОЛОВ ВРЕМЕННЫХ СПОСОБОВ ДЕЙСТВИЯ

*Э.А. Жуков, студент 2 курса магистратуры,  
программа «Преподавание русского языка как  
иностранного».*



*Научный руководитель: В.В. Волков – д. филол.  
н, проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** *в статье рассматриваются варианты учебного толкования значений глагольных дериватов с двумя разновидностями начинательного способа действия, а также, ограничительного, длительно-ограничительного и окончательного с соответствующими им приставками.*

**Ключевые слова:** *словообразование, способ глагольного действия, толкование, приставка.*

Данная статья познакомит с различными толкованиями глаголов с временными способами действия. Данная категория глаголов очень важна при изучении и преподавании русского языка как иностранного, так как восприятие и понимание значения таких глаголов для иностранных студентов бывает затруднительно по причине префиксальной омонимии. Одна и та же словообразовательная приставка может участвовать в образовании глаголов с разными способами глагольного действия.

Начинательный способ глагольного действия в русском языке подразделяется на две разновидности: начальный фазис действия, а также, начала действия с различными оттенками его протекания. Первой разновидности соответствуют глаголы с приставками «за» и «по». Эти приставки соответствуют определенным лексико-семантическим группам глаголов. Так, приставка «по» соответствует глаголам движения и указывает на начало движения в определенном направлении. Приставка «за» также сочетается с глаголами движения, но указывает уже на разнонаправленное действие. Также, приставка «за» указывает на начальный момент длительного действия, сочетаясь с глаголами речи, звучания и эмоционального состояния. Кстати, приставка «за», по мнению многих ученых, таких как В.В. Виноградов, А.А. Зализняк, Ю.С. Маслов, А.А. Шахматов, занимает лидирующее место в деривационном процессе, то есть, является наиболее распространенной. Необходимо отметить, что дериваты с начинательным способом глагольного действия могут образовываться далеко не от всех глаголов, а лишь от простых, общая семантика которых позволяет запечатлеть момент начала действия. Например, начинательный способ глагольного действия не может быть образован от глаголов типа «стоять», «лежать», «знать», «стоять». Итак, давайте рассмотрим способы толкования конкретных глаголов с начинательным способом действия данной разновидности по словарю С.И. Ожегова. Самый распространенный способ толкования таких значений – фазисный глагол «начать» с инфинитивом

данного глагола: поскакать ‘начать скакать’, пойти ‘начать идти’, помчаться ‘начать мчаться’, заговорить ‘начать говорить’, запеть ‘начать петь’, загрузить ‘начать грузить’.

Еще один способ толкования глаголов с начинательным способом действия используется для глаголов речи и движения где глагол «говорить» или «идти» заменяет связку начать + инфинитив и в таких толкованиях характеристику действия, заложенную в семантике производящего глагола берет на себя наречие, которое обычно участвует и в толковании производящего, и в толковании производного глагола: шептать ‘говорить, произносить очень тихо, шепотом’, зашептать ‘Разг. заговорить шепотом’, гнусить ‘произносить звуки, говорить, петь с носовым призвуком’, загнусить ‘Разг. Заговорить гнусаво’, картавить ‘произносить неправильно, нечисто звуки «р» и «л»’, закартавить ‘Разг. заговорить картаво’, ковылять ‘идти прихрамывая или с трудом’, поковылять ‘пойти прихрамывая или с трудом’, семенить ‘идти, делая частые, мелкие шаги’, засеменить ‘пойти, делая частые, мелкие шаги’.

Вторая разновидность начинательного способа глагольного действия отличается дополнительными оттенками значения, и этой разновидности соответствуют приставки «вз», «вс», «воз», «вос», а также, «раз», «рас» с постфиксом «ся». Глаголы с приставками «вз» и «вс» помимо начинательного значения обладают дополнительным оттенком интенсивности, экспрессивности или внезапности. Используются данные приставки с глаголами звучания, речи, чувств, с ментальными глаголами. Своеобразие значений глаголов с данными приставками хорошо выявляется в сравнении со значениями однокоренных глаголов первой разновидности начинательного способа глагольного действия. Например: закричать ‘начать кричать’, вскричать ‘громко и возбужденно произнести что-нибудь’, завывать ‘начать выть’, взвыть ‘внезапно завывать’, задумать ‘мысленно решить сделать что-нибудь’, вздумать ‘неожиданно задумать, захотеть, решить что-либо сделать’, заволновать ‘начать волновать, беспокоить, тревожить’, взволновать ‘привести кого-либо в состояние волнения, беспокойства, встревожить’.

Глаголы, начинательный способ действия которых образуется с помощью приставок «воз» «вос» обладают теми же дополнительными значениями интенсивности и экспрессивности, что и глаголы с приставками «вз» «вс». Отличаются же они тем, что глаголы начинательного способа действия с приставками «воз» «вос» книжные и архаичные, за исключением глагола «возненавидеть», часто использующегося в кодифицированном языке, а также, у данных глаголов отсутствует тот

оттенок внезапности, присущий глаголам начинательного способа действия с приставками «вз» «вс». Данные приставки могут сочетаться с глаголами следующих лексико-семантических групп: глаголы эмоций (вознегодовать), чувств (возлюбить), мысли (возмечтать), а также, модальные глаголы (возжелать).

Завершают вторую разновидность глаголов с начинательным способом действия непереходные глаголы, образованные с помощью приставки раз (рас) и прибавления постфикса «ся». Подобных глаголов в русском языке насчитывается не более 30 и они являются наименее распространенными в данной разновидности. Помимо начинательности в таких глаголах ярко выражена усилительность действия, то есть, это действия, достигшие чрезмерной интенсивности, активности или силы. Такие глаголы существенно отличаются от остальных глаголов начинательного способа действия своей интенсивной начинательностью, то есть, действие полностью отсутствует до выражения его глаголом. Например: Он сидел молча, и вдруг расплакался. Подобные глаголы выражают не только начинательность действия, но и достижение его максимальной интенсивности. Данная разновидность начинательного способа действия образуется от глаголов внешнего проявления чувств (рассмеяться) или от глаголов состояния (разболеться). Сравним толкования значений таких глаголов с глаголами простой разновидности начинательного способа действия по словарю С.И. Ожегова: заболеть 'начать болеть', разболеться 'сильно надолго заболеть', закричать 'начать кричать', раскричаться 'поднять сильный крик', заиграть 'начать играть', разыграть 'увлечься игрой; затеять продолжительную игру'.

Ограничительный способ глагольного действия характерен для глаголов со значением действия, совершаемого в течение некоторого часто непродолжительного промежутка времени. Формальным показателем ограничительного способа глагольного действия является приставка «по». Более того, профессор кафедры русского языка в МГУ Е.В. Петрухина утверждает, что производные глаголы с этой приставкой выражают ограничительное действие во всех славянских языках. Причем, значение подобных глаголов характеризуется не только ограниченными временными рамками действия, но и его незаконченностью, отсутствием результата. Известный лингвист А.В. Бондарко считает, что данные глаголы передают не только ограниченное во времени действие, но иногда и степень полноты его проявления. Это относится к таким глаголам, действие которых может проявляться в большей или меньшей степени, и может длиться ограниченное время. Подобные глаголы

часто сопровождаются вспомогательными лексическими средствами в виде наречий меры и степени, которые могут свидетельствовать как о неполноте действия (чуть-чуть, немного, слегка и др.) так и о высокой степени его проявления (очень, сильно, резко и др.). Наречия меры и степени, демонстрирующие неполноту действия, лишь усиливают и конкретизируют недостаточность и незаконченность действия, которая подразумевается и без их участия (Ср.: Толпа пошумела и разошлась; Толпа пошумела немного и разошлась). А наречия, свидетельствующие о высокой степени проявления действия, на самом деле усиливают значение данных глаголов. (Ср.: Где-то вдали погудела сирена; Где-то вдали отчетливо погудела сирена). Но далеко не у всех глаголов действие может проявляться в большей или меньшей степени. Примером может служить большинство глаголов движения (ходить-походить; бегать-побегать; летать-полетать и др.), в которых очевидно присутствует лишь временное ограничение действия. Толкование значений глаголов ограничительного СГД во всех словарях сопровождается словами «некоторое время; в течение некоторого времени», демонстрирующими именно временную ограниченность подобного действия. Глаголы с таким СГД образуются от глаголов НСВ, гораздо чаще непереходных (посвистеть, помахать); реже от переходных (посмотреть, почитать (книгу)). Данный СГД настолько продуктивен, что в толковых словарях не дается полный набор таких глаголов. Примечательно, что некоторые глаголы, морфологически выглядящие как видовые пары, на самом деле ими не являются, так как они не соответствуют по СГД. Например: глагол «помолчать» по словарю под редакцией Д.Н. Ушакова ‘Прекратить ненадолго речь, некоторое время сохранять молчание’, а помалкивать ‘уклоняться или воздерживаться от разговоров’, посвистеть ‘свистеть в течение некоторого времени’, посвистывать ‘свистеть негромко, время от времени’. Ограничительный СГД часто вступает в омонимические отношения с глаголами других СГД, образованных от переходных глаголов с помощью приставки *по-*. Например: в толковом словаре Д.Н. Ушакова значение глагола посчитать определяется следующим образом: посчитать<sub>1</sub> ‘Произвести подсчет кого-, чего-нибудь’, посчитать<sub>2</sub> ‘Провести некоторое время, считая’, где глагол с ограничительным СГД – второй. На первом же месте стоит глагол с результативным СГД, синонимом которого будет «сосчитать».

Глаголы длительно-ограничительного способа действия объединяются общим значением «совершить действие, названное мотивирующим глаголом, в течение какого-либо (чаще длительного) времени».

Для таких глаголов характерны приставки про и пере. Например: простоять ‘провести какое-то время стоя’. Аналогичное значение, заданное мотивирующим глаголом будет и у других подобных глаголов (прождать, пролежать, проворочаться). Приставка пере при данном СГД используется при большей определенности отрезка времени, в течение которого происходит действие. Например: переждать ‘провести определённое, необходимое время, ожидая окончания чего-нибудь’, переночевать ‘провести где-нибудь ночь, проспать’.

Последним временным способом глагольного действия является окончательный (финитный). Эти глаголы объединяются значением ‘окончить длившееся определённое время действие, названное мотивирующим глаголом’. Для образования глаголов с данным СГД используется приставка *от-*. При этом часто используется постфикс *ся*, обозначающий возвратность данного глагола. Такие глаголы объединяются значением прекращения действия. Притом, зачастую делается акцент на то, что это действие больше не повторится, не может больше повториться. Например: отцвести ‘кончить цвести’, отмучиться ‘перестать мучиться, испытывая боль, муку’.

При определении способа глагольного действия, зачастую можно столкнуться с омонимией глаголов разного СГД. Определить же это всегда помогает контекст. Например, рассмотрим глагол «отыграть». В первом значении он будет соответствовать окончательному СГД (отыграть<sub>1</sub> ‘кончить играть’, отыграть<sub>2</sub> ‘провести некоторое время, играя во что-нибудь’). Во втором значении СГД данного глагола будет ограничительный.

Подводя итог, можно сказать, что все рассмотренные разновидности глаголов временного способа глагольного действия

#### Список литературы

1. Балакин С.В. Префиксация в русском языке: учебно-методическое пособие. Екатеринбург: УрГУПС, 2015. С. 12–13.
2. Барыкина А.Н., Добровольская В.В. Приставочные глаголы в ситуациях. М.: МГУ, 1975. С. 94–96.
3. Бондарко А.В., Буланин Л.Л. Русский глагол. Л., 1967.
4. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М.: Высшая школа, 1972.
5. Коваленко Б.Н., Егорова И.Б. Употребление видов глагола. Глагольные приставки. СПб.: СПбГУ, 2013.
6. Кронгауз М.А. Приставки и глаголы в русском языке: семантическая грамматика. М.: Школа: Языки русской культуры, 1998.

7. Маслов Ю.С. Вид и лексическое значение глагола в современном русском литературном языке. М.: Яз. славян. культуры, 2004.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989.
9. Ремчукова Е.Н. Аспектуальность русского глагола: учеб. пособ. М.: Изд-во РУДН, 1992.
10. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Сов. энцикл. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940.
11. Шелякин М.А. Категория вида и способы действия русского глагола. Теоретические основы. Таллин: Валгус, 1983.

## ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА С СИНДРОМОМ ДЕФИЦИТА ВНИМАНИЯ И ГИПЕРАКТИВНОСТЬЮ

*Е.А. Коштырева, студентка 4 курса, специальность «Клиническая психология».*

*Научный руководитель: Ю.Ю. Гудименко – к. психол. н., доц. кафедры психологии труда и клинической психологии.*

***Аннотация:** в статье описывается происхождение и суть такого явления, как синдром дефицита внимания и гиперактивности. Рассматриваются его проявления и особенности у детей младшего школьного возраста, а так же составляются рекомендации по работе с такими детьми для психолога, родителей и педагогов.*

***Ключевые слова:** синдром дефицита внимания и гиперактивности, СДВГ, минимальная мозговая дисфункция, адаптация, психологическое сопровождение.*

Такой диагноз, как «синдром дефицита внимания и гиперактивности» появился совсем недавно, однако быстро стал широко известен родителям, педагогам и психологам ввиду его специфических особенностей и множества мифов, окружающих данный синдром. Количество обращений родителей с детьми, имеющими СДВГ в последние годы растёт: В США гиперактивных детей – 4–20%, Италии – 3–10%, Австралии – 7–10%, Великобритании – 1–3 %, России – 4–18% [1, 11]. В настоящее время в Германии более полумиллиона детей страдают синдромом дефицита внимания и гиперактивности, причём мальчиков среди них в 9 раз больше, чем девочек. А дефицит внимания без гиперактивности чаще наблюдается у девочек.

Сам термин «синдром дефицита внимания» вышел в начале 80-х годов из другого понятия – «минимальная мозговая дисфункция» [4: 40]. ММД исследовалось на примере детей с нарушениями, включающими в себя отвлекаемость, импульсивность, двигательную расторможенность – изначально эти феномены рассматривались как следствия повреждения головного мозга, но дальнейшие исследования показали, что в большинстве случаев видимых повреждений не обнаруживается. Именно поэтому термин стал звучать как «минимальная мозговая дисфункция», а затем появился отдельный подвид, известный нам как «синдром дефицита внимания», при сочетании с гиперактивностью – «синдром дефицита внимания и гиперактивности». В МКБ-10 подвиды данного расстройства можно встретить в разделе «Эмоциональные расстройства и расстройства поведения, начинающиеся обычно в детском и подростковом возрасте», под обозначениями F90.0 («Нарушение активности и внимания») и F90.1 («Гиперкинетическое расстройство поведения»). В ДСМ-4 же все синдромы объединены под одним названием: «синдром дефицита внимания/гиперактивности».

Чаще всего синдром проявляется в возрасте до 5–6 лет, а самый частый возраст обращения к врачу – 7–8 лет, когда ребёнок поступает в школу и сталкивается с трудностями в обучении. Однако первые симптомы могут проявиться уже на первом году жизни: ребёнок может страдать нарушениями сна и гиперактивностью. В дальнейшем поведение ребёнка с трудом поддаётся родительскому контролю, возникает гиперактивность, непослушание. По мере взросления эти особенности ребёнка становятся всё более заметными для родителей.

При нормальном – а иногда даже высоком – интеллекте ребёнок уже в младшей школе сталкивается с рядом трудностей. Могут наблюдаться нарушения навыков чтения, письма, сниженная успеваемость и проблемы с дисциплиной. Такие дети почти не слушаются педагогов и родителей, являются источником беспокойства и шума в классе, несообразно ситуации реагируют на раздражители и с большим трудом адаптируются в коллективе. В силу этого часто ребёнок конфликтует со сверстниками, а из-за неспособности предвидеть последствия своих поступков он может совершать и антиобщественные поступки. Особенно сильно все особенности проявляются в подростковом возрасте, обостряясь кризисными возрастными периодами и гормональными изменениями в организме.

Несмотря на то, что симптомы могут со временем скомпенсироваться или приглушиться, от 30% до 70% людей, имеющих в детстве диагноз СДВ(Г) имеют трудности и во взрослой жизни. Имеются трудно-

сти в произвольном внимании, быстрая утомляемость, возбудимость, возможны сопутствующие неврологические проблемы. Поэтому важно с самого детства проводить коррекционные и поддерживающие мероприятия с детьми, имеющие СДВ(Г) – правильно организованная система обучения и адаптации позволит ребёнку избежать огромного количества проблем как в обучении, так и в межличностных отношениях.

Так как причиной СДВ(Г) являются особенности нервной системы, психотерапевтическая работа должна совмещаться с принятием лекарственных препаратов, однако международный опыт (3) показывает, что большее внимание должно отводиться работе психолога с родителями, педагогами и самим ребёнком. Важно понимать, что работать с одним только ребёнком нельзя – родителям и педагогам необходимо помогать ему во время всего процесса взросления. Система обучения и воспитания, выстроенная психологом с ребёнком, должна реализовываться во всех сферах его жизни, иначе коррекция не возымеет успеха.

Таким образом, поддержка должна осуществляться в трёх направлениях: ребёнок, родители, педагоги.

Знание особенностей синдрома необходимо для всех участников коррекционных мероприятий, так как без глубокого понимания особенностей того или иного понимания ребёнка невозможна правильная организация работы с ним.

Для детей с СДВ(Г) характерна быстрая умственная утомляемость и низкая работоспособность – они не могут работать непрерывно больше пяти минут, так же у них снижена произвольность внимания и самоконтроль при выполнении действий. Для оптимизации деятельности ребёнка необходимо организовать перерывы в работе и проделывать задания вместе с ребёнком, не полагаясь на инструкции. Так же на эффективность деятельности воздействует эмоционально-личностный компонент – при излишне выраженных эмоциональных реакциях (отрицательных и положительных) ребёнку сложно сосредоточиться на деятельности, помимо этого негативно будет влиять и обстановка вокруг. Рекомендуется обеспечить тишину и минимизировать внешние раздражители, а так же помогать снимать ребёнку эмоциональное напряжение. Таким образом, и для педагога, и для родителя знание основ организации пространства для ребёнка с СДВ(Г) поможет лучше понять то, как необходимо создавать учебную атмосферу.

В психологии существует много методов для работы с детьми, имеющими СДВ(Г): музыкотерапия, арттерапия, сказкотерапия, дыхательная гимнастика, аутогенная тренировка, глубинная мышечная релак-



сация, медитация-визуализация и т.д. Так же получил популярность метод песочной терапии. Благодаря некоторым исследованиям [5, 330] можно суммировать основные задачи психолога при работе с ребёнком:

Тренировка и развитие познавательных процессов.

Развитие и регуляция эмоционально-волевой сферы.

Формирование позитивной самооценки и адекватного самовосприятия.

Выработка эффективных стратегий для взаимодействия с окружающим миром.

Большинство целей направлены на коррекцию личностной сферы ребёнка и это не случайно – ведь из-за проблем с социализацией и учёбой очень быстро формируется негативный образ «Я», закрепляются деструктивные паттерны мышления. На фоне низкой самооценки и неудач ребёнок может потерять интерес к жизни, приобрести проблемы со сном [6: 114] – эти симптомы связаны с депрессией, которая может стать огромным испытанием как для самого ребёнка, так и для родителей.

При работе с родителями нужно помнить, что именно их действия помогут выработать ребёнку систему навыков и умений, которые он будет применять в школе, а их поддержка и правильное отношение к особенностям ребёнка помогут улучшить процесс коррекции расстройства.

И.П.Брызгунов [1: 26] разработал пошаговую модель, позволяющую родителям организовать пространство ребёнка и его обучение таким образом, чтобы скомпенсировать врождённые способности:

1. Ежедневная постановка целей, которые ребёнок должен реализовать – цель должна быть лаконичная и четкая.

2. Заранее продуманная система поощрений, которая будет использоваться для поощрения и стимуляции усилий ребёнка.

3. Ежедневный анализ поведения, пути и степени достижения цели вместе с ребёнком.

4. Фиксация изменений в поведении ребёнка и обсуждение их с врачом /психологом.

5. Обязательное награждение и поощрение ребёнка за достигнутую цель.

Организованная таким образом система жизни ребёнка способствует его личностному росту и успешной адаптации к школьной системе.

Относительно организации помощи в школьной среде существует ряд споров [3, 43]. Например, одни исследователи говорят о том, что наибольшую эффективность будет иметь организация специальных классов для детей с СДВ(Г), где после нескольких лет обучения син-

дром компенсируются и детей возможно перевести в обычные классы. Другое мнение состоит в том, что создание отдельных классов только усилит социальную изоляцию детей и лишит их опыта взаимодействия со сверстниками во время важного этапа взросления. В России до сих пор не принята на законодательном уровне ни одна, ни другая стратегия, поэтому в работе с подобными детьми педагог может ориентироваться на опыт мировой дисциплинарной практики, предполагающий такие направления работы:

- Прохождение обучения проактивным формам педагогики
- Интеграция усилий школьного коллектива для поддержки детей
- Обучение детей контролю за своим поведением
- Профилактика академической неуспеваемости
- Повышение уровня уважения ребёнка с СДВ(Г) среди сверстников

Таким образом можно заключить, что только комплексный подход, включающий в себя сопровождение и адаптацию ребёнка с СДВ(Г) с помощью родителей, психолога и педагога способствует успешной компенсации синдрома и формированию у ребёнка навыков для дальнейшей жизни в обществе.

### Список литературы

1. Брызгунов И.П., Касатикова Е.В. Непоседливый ребенок или все о гиперактивных детях. М.: Издательство института Психотерапии, 2003., С. 11–26.
2. Владимирова И.М. Помощь ребенку с синдромом дефицита внимания и гиперактивности в школе [Электронный ресурс], 2015. URL: [http://lomonpansion.com/articles\\_2\\_3526.html](http://lomonpansion.com/articles_2_3526.html).
3. Монаина Г.Б., Лютова-Робертс Е.К., Чутко Л.С. Гиперактивные дети: психолого-педагогическая помощь. Монография. СПб.: Речь, 2007., 186 с.
4. Белоусова Е.Д., Никанорова М.Ю. Синдром дефицита внимания/ гиперактивности // Российский вестник перинатологии и педиатрии. 2000. №3. С. 39–42.
5. Кузнецова Л.Э., Гладыко В.В. Психологические особенности детей с синдромом дефицита внимания и гиперактивности, условия их психокоррекции // Молодой ученый. 2016. №7. С. 327–331.
6. Серёгина И.Н. Особенности психического развития детей, страдающих синдромом дефицита внимания и гиперактивности // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии: сб. ст. по матер. XIII междунар. науч.-практ. конф. Часть III. Новосибирск: СибАК, 2012, С. 110–115.

---

**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
ИНКЛЮЗИВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Е.А. Ларионова, Д.Е. Ткачева, студентки 3 курса, направление «Клиническая психология». Научный руководитель: Ю.Ю. Гудименко – к. психол. н., доц. кафедры психологии труда и клинической психологии.*

**Аннотация:** статья посвящена инклюзивному образованию в России, как одному из инновационных направлений государственной образовательной политики. В статье отражены главные на данный момент психолого-педагогические проблемы инклюзивного образования и рассмотрены пути их решения.

**Ключевые слова:** инклюзия, инклюзивное образование, ограниченные возможности здоровья, общеобразовательное учреждение, педагогическое сопровождение, психологическое сопровождение, специалист.

На данный момент в России насчитывается около двух миллионов детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), согласно статистике Министерства образования, каждый год в России число детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) растёт на пять процентов [4]. В связи с этим особо остро встает вопрос о включении детей со специфическими особенностями в развитии в систему общеобразовательных учреждений. Удовлетворение в полной мере особых познавательных потребностей таких детей может быть осуществлено в ходе процесса под названием «инклюзия в образовании», соответственно образование в русле этого подхода будет называться «инклюзивным образованием» [3].

Под инклюзией следует понимать постепенное включение ребенка с ОВЗ в общий образовательный процесс с учетом его индивидуальных особенностей и качеств личности. Инклюзивное или включенное образование – это гибкий процесс обучения и воспитания детей с особенностями в развитии в общеобразовательных (массовых) учреждениях [1]. В основе инклюзивного образования лежит идеология, исключающая любую дискриминацию детей, имеющих особые образовательные потребности. Таким образом, инклюзивное образование – это общее образование с созданными условиями для приспособления к различным нуждам всех детей и предполагающее доступность образования для детей с особыми познавательными потребностями [10]. Так инклюзивное образование позволяет реализовать познавательные цели не только

учащимся с ОВЗ, но и детям, которые в определенной степени выделяются из общей группы детей. При таком подходе разнообразию потребностей учащихся должен соответствовать континуум сервисов, в том числе наиболее благоприятная для них среда [2].

Развитие процесса инклюзивного образования сопровождается рядом определенных проблем. Особое место среди них занимает проблема негативного отношения всех участников данного процесса к совместному обучению, так как дети с ОВЗ представляют собой сложную категорию, требующую к себе повышенного медико-психолого-педагогического и социально-общественного подхода [6].

К психолого-педагогическим проблемам инклюзивного образования относятся:

- проблема профессиональных установок учителей общего образования, негибкая система оценивания достижений учащихся, недостаточность существующей нормативно-правовой базы и т.д.;

- проблема непонимания и непринятия самого инклюзивного образования;

  - проблема в реализации подходов к обучению ребят с ОВЗ;

  - отказ родителей здоровых детей обучать их вместе с детьми с ОВЗ;

  - проблема буллинга здоровых детей и ребят с ОВЗ;

  - проблема социально-психологической адаптации детей с ОВЗ;

- проблема профессиональных установок учителей общего образования;

  - отсутствие необходимого количества подготовленных кадров [7].

Для России перечисленные проблемы являются наиболее актуальными и сложными. Это вызвано рядом обстоятельств. Прежде всего, стоит указать на то, что количество детей-инвалидов в нашей стране резко возросло за последнее время. Во-вторых, наша система образования в настоящий момент претерпевает существенные изменения, связанные с ее модернизацией. Различные виды учебных заведений преобразовываются в результате проводимых правительством реформ и под влиянием рыночной экономики. При всем этом устанавливаются и закрепляются ценности инклюзивного образования детей с инвалидностью, хотя этот вопрос вызывает большие противоречия в обществе. Специальное образование, включающее в процесс учащихся с особыми познавательными потребностями, находится в весьма нестабильном положении из-за сокращения финансирования и вынужденных структурных преобразований. Социальная роль специальных учреждений для таких детей подвергается переоценке. На деле специальное обра-

зование, с одной стороны, позволяет удовлетворить возникающие потребности учащихся указанной категории, а с другой стороны – затрудняет социальную адаптацию и интеграцию инвалидов, ограничивая их полноценную социализацию, а как следствие и жизненные шансы [2].

Для преодоления трудностей необходимо:

обеспечить образовательный процесс для детей с ОВЗ профессионально подготовленными педагогами общего образования и специалистами сопровождения, способными реализовать инклюзивный подход;

необходима разработка программно-методического обеспечения инклюзивного образования: учебные планы, варианты учебных программ, специальные учебники, тетради, пособия и т.д.;

использование преподавателями дистанционного обучения;

обеспечение взаимодействия учреждения и самого преподавателя с семьей ребёнка с ОВЗ;

создать систему подготовки педагогического и родительского сообщества, других детей к принятию детей с ОВЗ, формирование толерантности (курсы позитивного партнерства, система тренингов для учителей) [8].

кроме того следует активно привлекать СМИ для формирования адекватного отношения к инклюзивному образованию в обществе [6].

В образовательных учреждениях, оказывающих инклюзивное обучение, несомненно, требуется должность помощника-координатора учебной деятельности, для осуществления поддержки в индивидуальной и групповой адаптации детей с особыми познавательными потребностями. При этом саму учебную деятельность такой помощник-координатор не осуществляет, а только присутствует как сопровождающий в различных социально-бытовых ситуациях.

Психолого-педагогическими условиями инклюзивного образования является педагогическое обеспечение и педагогическое сопровождение.

Педагогическое обеспечение представляет собой создание ресурсных условий для того, чтобы была возможность осуществить взаимодействие ребенка и учителя по достижению учебных целей. Такие условия должны включать:

Признание прав учащихся на получение образования в школах, расположенных по месту жительства.

Проведение психолого-педагогической диагностики задатков, способностей и интересов детей.

Разработка и реализация индивидуальных направлений в образовании для детей, включающие соответствующие методы и формы работы.

Организация работы в школе, которая будет отвечать различным потребностям всех учеников, создание предметно-развивающей среды, вызывающий у ученика интерес и учебную активность.

Осуществление поддержки педагогической и социальной, которая будет способствовать изменению отношений родителей и учащихся к ребенку с ОВЗ.

Педагогическое сопровождение – это само взаимодействие педагога и ребенка, особый способ организации педагогического процесса.

Педагогическое сопровождение включает в себя:

Социализацию и индивидуализацию, которые основаны на усвоении ребенком социально-культурного опыта, обогащающего его, для каждого ребенка характерен свой темп и результата развития.

Непрерывность и полиструктурность педагогического процесса, который включает содержательный, целевой, организационно-действенный и результативный компоненты.

Целенаправленность образовательной системы, исходящей из запросов каждого ребенка и результатов при диагностике, которая предоставляет ученику свободу занятий, в зависимости от его интереса и воспитывает в нем ответственность за принятые решения.

Субъектность педагогического процесса, которая заключается в используемых преподавателем формах, методах, приемах и средствах организации педагогического процесса, определяющиеся субъективными потребностями каждого ребенка.

Межсубъектность взаимодействия учеников и педагога, основанная на диалоге, сотрудничестве и педагогической поддержке учащихся [1].

Кроме этого, важно учитывать и психологическую часть сопровождения, которое является одним из важнейших компонентов всей системы образования. Психологическое сопровождение можно определить как движение рядом с ребенком, а иногда – чуть впереди. Взрослый ненавязчиво помогает ребенку в случае возникновения трудностей, ориентирует его в окружающем мире, поддерживает. И только, когда ребенок теряется или просит помощи, помогает ему вернуться на собственный путь [9].

Целью деятельности психологического сопровождения является обеспечение именно психологического комфорта детей с особыми познавательными потребностями. Соответственно, основной задачей психологического сопровождения выступает способствование психическому, психофизическому и личностному развитию учащихся. Таким образом, создаются благоприятные психологические условия для

полноценного взаимодействия ребенка с средой и раскрытия его потенциальных способностей.

Прежде всего, в ходе психологического сопровождения обеспечивается психическое и личностное развитие ребенка; создается благоприятная атмосфера, способствующая активному, разностороннему развитию и обусловленная продуктивным общением, как в микросреде сверстников, так и в микросреде взаимодействия педагога с учащимся. Таким образом, специалист психологического сопровождения становится ответственным за создание и соблюдение благоприятных психологических условий и должен учитывать такую тонкую психологическую организацию – как внутренний мир ребенка, помогаю ему успешно адаптироваться и стать самостоятельной личностью [5].

Анализируя состояние инклюзивного образования на данный момент времени, можно отметить не только его инновационную значимость, позволяющую осуществлять обучение и воспитание детей с разными познавательными возможностями на различных ступенях образования, но и проблемные стороны, требующие серьезного внимания и доработок. Грамотно подобранные стратегии психолого-педагогического сопровождения помогут выстроить отношения всех участников образовательного процесса на основе взаимопонимания, уважения и соблюдения прав, что непременно скажется на качестве образования, а, следовательно, и на жизни людей.

### Список литературы

1. Баранова О.И. Психолого-педагогические условия инклюзивного образования // Историческая и социальная образовательная мысль. 2016. №5–3. С. 30–33.
2. Бубеева Б.Н. Проблема инклюзивного образования детей с ограниченными возможностями здоровья // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. №1. С. 221–225.
3. Ведихова Д.С. Развитие инклюзивного образования в России // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. 2011. №2(15). С. 39–44.
4. Качалай Е.М. Фоминых Е.С. Формирование толерантного отношения к детям с ограниченными возможностями здоровья как актуальная проблема инклюзивного образования // Воспитание и обучение: теория, методика и практика: в 2 т. Т. 1. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 95–97.
5. Лукьяненко М.А., Михайлова Н.Б. Роль психологического сопровождения в инклюзивном образовании // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. № 8 №5/3. С. 105–108.

6. Мусханова И.В., Яхьяева А.Х. О проблемах инклюзивного образования // Велес. 2016. №11–3 (41). С. 33–35.
7. Сабельникова С.И. Развитие инклюзивного образования // Справочник руководителя образовательного учреждения. 2009. №1. С. 42–54.
8. Семенович М.Л., Прочухаева М.М. Идеология инклюзии. Создание профессионального сообщества // Инклюзивное образование. М.: Центр «Школьная книга», 2010. С. 44–49.
9. Смолярчук И.В., Толстошеина В.М., Вязовова Н.В. Психолого-педагогическое сопровождение детей в инклюзивном образовании // Поволжский педагогический вестник. 2014. №1(2). С. 113–119.
10. Инклюзивное образование // Мультиурок. URL: <https://multiurok.ru/files/inkliuzivnoie-obrazovaniie-stat-ia.html> (дата обращения: 06.11.2018).

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ УЧАЩИМИСЯ СОШ ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

*Д.О. Рожков, студент 2 курса магистратуры.  
программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».*

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

**Аннотация:** статья посвящена анализу заданий, связанных с самостоятельным использованием учащимися СОШ различных ресурсов сети Интернет на уроках литературы (УМК под редакцией В.Я. Коровиной).

**Ключевые слова:** Интернет-ресурсы, информационно-коммуникационные технологии, русская литература, учебники под редакцией В.Я. Коровиной.

XXI век – век информационных технологий. Полноценное функционирование человеческого общества во всех сферах его деятельности: в культуре, экономике, политике – немыслимо без владения самой передовой, качественной информацией, её оперативной переработки, хранения и обмена. В этом отношении не является исключением и система образования.

Информационно-коммуникационные технологии стали неотъемлемой частью материально-технической базы образовательного процесса.



Наряду с сохранением широкого использования традиционных средств обучения: школьной доски, учебных схем (таблиц, карт и прочих графических материалов), моделей различных натуральных объектов, необходимых для наглядного объяснения материала по разным учебным предметам; специальных учебных приборов и инструментов, предназначенных для проведения опытов и экспериментов; видео- и аудиотехники – внедряются и используются современные средства обучения: прежде всего, персональные компьютеры со специальными обучающими программами, доступом к отдельным образовательным сайтам и системе Интернет в целом; электронные дневники, журналы и учебники.

Традиционные источники информации: учебники, справочники, энциклопедии словари, альбомы, периодические издания и т.д. – и преподавателями, и учащимися используются наравне с альтернативными (главным образом, с информационными ресурсами сети Интернет). В Интернете учителя создают свои персональные сайты, форумы, на которых размещают различные учебно-методические разработки, делятся друг с другом педагогическим опытом, обсуждают насущные профессиональные вопросы; в том числе и здесь находят текстовые, графические, видео- и аудиоматериалы, необходимые для подготовки или оформления урока, составления разных учебных и проверочно-контрольных работ. Учащиеся, обращаясь к Глобальной сети, готовятся к урокам и выполняют домашнее задание, обмениваются связанной с учебной информацией.

Об информационно-коммуникационных технологиях и использовании ресурсов Интернета в современной российской общеобразовательной школе, их видах, особенностях, методах и результатах применения написано и продолжает публиковаться большое количество научной литературы: монографий, сборников статей [1], учебно-методических пособий [2]. В данной статье будет проанализирована линия учебников по литературе для 5–9 классов под редакцией В.Я. Коровиной и сделана попытка выяснить, как составители данного предметного комплекта предлагают учащимся использовать ресурсы Интернета. В плане взаимодействия с различными информационными материалами Глобальной сети учащиеся, на наш взгляд, являются самым уязвимым звеном: найти действительно качественный источник информации, грамотно и продуктивно для себя обработать его они чаще всего способны только под внимательным руководством преподавателя или имея перед собой компетентные письменные инструкции.

Пожалуй, чаще всего авторы указанной серии учебников предлагают учащимся обратиться к текстовым Интернет-ресурсам. Во-первых, – при

подготовке устных ответов о жизни писателей и поэтов [3, с. 92, 151, 158, 230, 263; 4, с. 4; 5, с. 163, 277; 6, с. 19; 8, с. 93, 213; 9, с. 81, 86; 10, с. 5, 116, 140, 245, 298]; при этом в ряде случаев даются электронные адреса определенных сайтов: посвященных жизни и творчеству А.С. Пушкина [3, с. 92], М.Ю. Лермонтова [3, с. 151], Н.В. Гоголя [3, с. 158], А.П.Чехова [3, с. 263], А.С. Грина [6, с. 19]. Во-вторых, – при поиске определений различных литературоведческих понятий, таких как «жизне» [7, с. 82], «реализм» и «романтизм» [8, с. 89], и текстов произведений для внеклассного чтения [6, с. 16]. При этом стоит отметить, что упоминание «ресурсов Интернета» почти всегда замыкает перечень источников, к которым советуют обратиться учащимся при выполнении того или иного задания; на первом месте чаще всего упоминаются статья учебника, самостоятельно прочитанные книги, дополнительная и справочная литература, биографические и литературоведческие словари.

Далее следует указать отсылки к графическим материалам [3, с. 6, 25, 83; 4, с. 71; 7, с. 237, 304, 324, 339; 8, с. 90; 9, с. 20]; учащимся предлагается найти иллюстрации к произведениям, портреты писателей и – чаще всего – подготовить по ним устный ответ. При работе с изобразительными материалами преимущественное внимание авторами линейки учебников отводится художественным репродукциям в самом учебнике, ресурсам школьной библиотеки, альбомам и собственным живописным работам учащихся.

Особое место занимает раздел «Литературные места России» из справочных материалов, располагающихся в конце учебников. В нем мы можем найти краткую текстовую и иллюстративную информацию о местах, связанных с жизнью и творчеством разных писателей и поэтов; в конце каждой статьи (за исключением учебников за 6 класс) указан электронный адрес сайта музея [3, с. 285–291; 4, с. 288–290; 5, с. 291–297; 6, с. 267–269; 7, с. 347–351; 8, с. 289–292; 9, с. 390; 10, с. 354–356]. С сообщениями о некоторых литературных местах: о музее Н.А. Некрасова в Карабихе [5, с. 212], о музее Н.С. Лескова в г. Орле [5, с. 226; 272], о поездке Пушкина в Оренбург [9, с. 227], о музее М.Ю. Лермонтова в Москве [9, с. 258], о музее И.А. Бунина в Орле [19, с. 64], – используя информацию, имеющуюся на этих сайтах, предлагается выступить учащимся.

Косвенное упоминание Интернет-ресурсов мы можем найти в задании «Проект» (5–6 класс) и в «Творческом задании» (7–8 класс). В ходе их выполнения учащимся нужно подготовить школьную газету, презентацию, сборник стихотворений (статей), организовать урок выразительного чтения, подготовить инсценировку какого-то произведе-

ния и т.д. При этом предлагается использовать всевозможные источники информации.

Таковы в целом виды информационных ресурсов Глобальной сети и способы их использования, предлагаемые учащимся составителями серии учебников под редакцией В.Я. Коровиной. На наш взгляд, подобное начинание стоит развивать: например, объединить статьи о писателях и литературных местах, связанных с их жизнью, чтобы учащимся не приходилось постоянно метаться с разных страниц учебника в его конец и обратно и дополнить их перечнем ссылок на сайты с качественными текстовыми материалами; и – смелее писать об иллюстративных, интерактивных и видеоматериалах среди Интернет-ресурсов. Для нас же проделанная работа станет пусть небольшой, но все-таки очередной ступенью к совершенствованию собственной методики преподавания литературы.

### Список литературы

1. Современная цифровая образовательная среда в регионе. Белгород: ОГАОУ ДПО «БелИРО», 2018. 76 с.
2. Полат Е.С., Бухаркина М.Ю., Моисеева М.В., Петров А.Е. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 272 с.
3. Коровина В.Я. Литература. 5 класс: Учеб. для общеобразоват. организаций: В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2014. 303 с.: ил.; + CD.
4. Коровина В.Я. Литература. 5 класс: Учеб. для общеобразоват. организаций: В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2014. 303 с.: ил.; + CD.
5. Полухина В.П., Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 6 класс: Учеб. для общеобразоват. организаций.: В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2016. 303 с.: ил. + CD.
6. Полухина В.П., Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 6 класс: Учеб. для общеобразоват. организаций.: В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2016. 287 с.: ил. + CD.
7. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 7 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2017. 358 с.: ил.
8. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 7 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2017. 319 с.: ил.
9. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 8 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2018. 399 с.: ил.

10. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература. 8 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2018. 368 с.: ил.
11. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И., Збарский И.С. Литература. 9 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений с прил. на электрон. носителе. В 2 ч. Ч. 1. М.: Просвещение, 2013. 399 с.: ил. + CD.
12. Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И., Збарский И.С. Литература. 9 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений с прил. на электрон. носителе. В 2 ч. Ч. 2. М.: Просвещение, 2013. 383 с.: ил. + CD.

## ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА ТЮРКОГОВОРЯЩИМ СТУДЕНТАМ

*П.С. Собирижнова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Преподавание русского языка как иностранного».*

*Научный руководитель: Е.Г. Усовик – к. филол. н., доц. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье предлагаются методические рекомендации для преподавателей РКИ по теме «Глаголы движения» в тюркоязычной аудитории. Они основаны на компаративном анализе глаголов движения русского языка и глаголов движения тюркских языков, направлены на устранение проблем при усвоении русских глаголов движения.

**Ключевые слова:** Русский язык, тюркские языки, РКИ, глаголы движения, завершенность и незавершенность действия, направление и способ движения, классификация глаголов движения, компаративный анализ.

Проблема преподавания глаголов движения тюркоговорящим студентам остается до сегодняшнего дня нерешенной и спорной. Изучение русских глаголов движения и глаголов движения тюркских языков в компаративном аспекте актуально как в общем языкознании, так и в методике РКИ на всех этапах обучения в силу различной типологической отнесенности данных языков.

В докладе мы предлагаем методические советы в области лексико-семантических групп глаголов, а именно, в преподавании глаголов движения русского языка. Цель – устранение проблем при усвоении русских глаголов движения носителями тюркских языков.

Тюркские глаголы движения в докладе будут рассматриваться как лексико-семантические корреляты русским глаголам движения.

На сегодняшний момент не существует общепринятой классификации глаголов движения, ни в русском, ни в тюркских языках. Ею созданию в значительной мере препятствуют полисемия глаголов движения и множество пограничных явлений в разговорном стиле речи.

Мы придерживаемся точки зрения А.А. Шахматова и В.А. Богородского и опираемся на определение, сформулированное в справочнике лингвистических терминов под редакцией Д.Э. Розенталя, А.М. Телесниковой: «Глаголы, обозначающие движение, перемещение в пространстве и имеющие двойные формы несовершенного вида», типа бежать – бегать, везти – возить, где первый компонент пары обозначает однонаправленное непрерывное движение, а второй – однонаправленное или разнонаправленное.

Различаются своим значением и приставочные глаголы, образованные от некратных и кратных глаголов. ср.: брат приехал к нам (приехал и находится здесь) – брат приезжал к нам (приехал и уехал обратно)» [1, с. 49–50].

Для тюркских языков глаголы движения не менее важны, они занимают особенное место. Существует большое количество исследований в области глаголов движения тюркских языков. Многие учёные (Н.К. Дмитриева, В.Ф. Верещагина, Э.Р. Тенешев, М.Г. Усманова) разрабатывали свои классификации, выводя основным критерием разные признаки. Но почти все они сходятся на том, что в тюркских языках, помимо других признаков, глаголы движения делятся на: 1) глаголы направления; 2) глаголы способа движения [2].

Для разработки методической рекомендации мы будем придерживаться классификации М.Г. Усмановой. Она наиболее полно описала глаголы движения, разделив их на:

1. Глаголы направленного действия.
2. Глаголы ненаправленного действия.
3. Глаголы покоя.

Глаголы направленного действия подразделяются на:

а) глаголы движения по вертикали: *kutarilish – tushish* (вверх-вниз);  
б) глаголы движения по горизонтали: движение к лицу, к объекту: *borish*; движение от лица, от объекта: *kilish*, движение вовнутрь: *kirish*, движение изнутри: *chikish*;

в) глаголы достижения: *kelib – ketish*;

Глаголы ненаправленного действия делятся на:

а) глаголы с общим значением: ходить, летать, плавать.  
б) глаголы с дифференцированным значением: *sekin yurish – tez yurish – urta yurish – yugurish*.

Особую группу составляют глаголы покоя, которые выступают как антонимы. Они отражают значение «соблюдать покой на протяжении недолгого времени». Это похоже на аналитическую форму русских глаголов типа постоять, посмотреть, полежать [3].

Если сравнить две классификации, то становится ясно – для тюркских глаголов движения важно само направление движения (от пункта А до пункта Б), а для русских способ, а также законченность – незаконченность движения. Конечно, признак кратности – не кратности движения в тюркских языках осуществляет дифференциацию глаголов, но это лишь одна группа – объектные и безобъектные.

Поэтому дальнейшую дифференциацию объектных / безобъектных глаголов движения обоих языков мы будем проводить по следующим критериям:

- 1) направленность действия (пространственная ориентация);
- 2) законченность / незаконченность действия;
- 3) способ движения.

Учитывать все эти факты, необходимо при разработке уроков на всех этапах обучения строить план со всеми русскими коррелятами тюркских глаголов движения, несмотря на то, что эти глаголы могут быть не включены в данную лексико-семантическую группу. Однако у студентов должно сформироваться чёткое представление о том, что составляет ядро глаголов движения. Поэтому на начальном этапе лучше не давать студентам больше, чем составляет группа глаголов «идти-ездить»: схема. А далее, опираясь на контекст, стиль речи, можно дополнять список.

Например, исключать некоторые глаголы из группы «глаголов движения», основываясь на том, что они не образуют видовой пары, не представляется рациональным, так как данная категория в тюркских языках не является одной из основных для глаголов и всё ещё является предметом спора у тюркологов.

Глагольная основа в тюркских языках совершенно индифферентна к выражению глагольного вида. Завершённость – незавершённость действия в тюркских языках отражается не на грамматическом, а на семантическом уровне. Для обозначения завершённости или незавершённости используются разные глаголы. Многие тюркологи придерживаются мнения, что средством выражения вида в тюркских языках являются особые сложные глаголы (они состоят из деепричастия основного глагола и форм вспомогательных глаголов: *enip kitti* (сгорел), *ukip tasha* (прочитай)). Они чем-то напоминают русские приставочные глаголы [4, с. 213–214].

В русском языке признаки направленности / не направленности, однократности / многократности движения реализуются посредством прибавления приставок, суффиксов, чередования гласных (плавать – плыть, уплывать – уплыть, отплывать – отплыть). В тюркских языках эти признаки выражены на семантическом уровне и используются разные глаголы (разные корневые морфемы). Например, турецкий глагол taşımak коррелятивен русским глаголам: нести – носить, везти – возить. А глагол götürmek коррелятивен уже русским глаголам: относить – отнести, уносить – унести, отвозить – отвести, увозить – увести [5, с. 71].

Н.К. Дмитриев писал о том, что глаголы движения в тюркских языках не дифференцируются по способу движения (этот критерий является основным при классификации глаголов движения русского языка). Однако можно не согласиться с ученым и сказать, что данный признак не является основным: движение по земле пешком, на транспорте (объединены в одну группу) – движение по воздуху – движение по воде. [6].

И.Г. Милославский выделяет несколько видов глаголов направленного действия (в противопоставление идут глаголы не направленного, что напоминает классификацию русских глаголов движения по характеру движения). Он выделяет глаголы приближения, удаления, доведения действия до точки, глаголы, направленные внутрь, наружу, вверх, вниз, насквозь, мимо.

Также И.Г. Милославский выделяет глаголы движения по фазовым характеристикам: начало/ конец действия, доведения действия до определенного момента, охват действия в промежутке времени. Если преподаватель станет опираться на эту классификацию, он сможет объяснить студентам, почему «пойти» – это начало движения, то есть начать идти, а «заехать» – это осуществление второго действия во время продолжения первого [7, с. 239–240].

Уроки, основанные на такой подробной классификации, помогут носителям тюркских языков лучше усвоить материал и понять разницу в значениях приставочных глаголов движения русских языков (однокорневых) и подобных глаголов движения тюркских языков (разнокорневых).

На всех этапах обучения необходимо помнить и учитывать пограничные явления в речи, обуславливаемые взаимопроникаемостью признаков глаголов движения, их переходящим характером. Например, глагол «ходить» может быть однонаправленным (Я ходил на работу каждый день.) и разнонаправленным (Я ходил долго по центру города.). Поэтому изучение глаголов движения должно строиться с учётом их употребления в определённой ситуации, то есть в зависимости от

контекста. Сейчас мы говорим про прямое значение данных глаголов. Проблема полисемии глаголов движения заслуживает отдельного рассмотрения.

Учитывая тот факт, что глаголы движения в тюркских языках – это одна из лексико-семантических групп, нужно при разработке уроков обратить внимание на визуальное оформление заданий. Включить упражнения с раздаточным материалом, с изображениями, рисунками. Для того, чтобы материал закрепился лучше, можно включить коммуникативные упражнения, реализующиеся в игровой форме.

Например, на столе раскладываются карточки, каждый студент тянет по очереди одну из них. Конечно, никто кроме него не видит, что написано на оборотной стороне. Студенту необходимо проделать действие, а оставшимся учащимся озвучить это действие. Задание может выполняться в парах, в группах. Цель – повторение глаголов движения, предлогов, а так же помощь в осознании того, когда и где можно и нужно использовать данные глаголы. На практике становится понятно, что чаще всего у студентов возникает вопрос: при каких обстоятельствах я могу так сказать? Им нужны контексты.

Хорошей практикой для отработки материала станет задание «объясните дорогу». Можно создать искусственную модель ситуации, например, пойти на прогулку по городу со студентами или разбить их на пары, раздать карту и попросить каждого по очереди объяснить, как пройти от пункта А до пункта Б. При этом первый не видит, как второй прокладывает маршрут на карте.

Проведение компаративного анализа семантических структур русских глаголов движения и глаголов движения тюркских языков заслуживает особого внимания не только лингвистов, но и преподавателей РКИ. Данное системное исследование поможет создать наиболее эффективное методическое пособие для преподавателей и студентов, а также уменьшить зону лексической интерференции при изучении русских глаголов движения.

### Список литературы

1. Розенталь Д.Э., М.А. Теленкова. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1976. 543 с.
2. Шайхисламова З.Г. История изучения глаголов движения в разнотипных языках // Вестник Башкирского университета, 2012. Т. 17. № 3. С. 1610–1614.
3. Усманова М.Г. Функционально-семантическая классификация глаголов башкирского языка. Уфа: РИЦ БашГУ, 2002. 212 с.



4. Серебренников Б.А., Гаджиева Н.З. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. М.: Наука, 1986. 304 с.
5. Гюнеш Б. Особенности семантики глаголов движения в русском и турецком языках // Русский язык за рубежом. 2013. № 3. С. 66–72.
6. Дмитриев Н.К. Грамматика башкирского языка./ Н.К. Дмитриев. М.; Л.: Изд-во АК СССР, 1948. 364 с.
7. Милославский И.Г. Краткая практическая грамматика русского языка. М.: Либроком, 2009. 283 с.

**МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ  
ВТОРИЧНОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ  
НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ  
ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ СТУДЕНТОВ**

*С.Б. Федотенкова, студентка 1 курса магистратуры, программа: «Преподавание русского языка как иностранного».*

*Научный руководитель: И.В. Гладилина – к. филол. н., доц., зав. кафедрой русского языка.*

**Аннотация:** в статье освещается вопрос о разработке методики формирования вторичной языковой личности, в качестве иллюстрации используется материал сопоставительного анализа фразеологии русского и тюркских языков.

**Ключевые слова:** языковая личность, вторичная языковая личность, интерференция, пресуппозиция, картина мира, этнометодика, тюркские языки.

Популяризация русского языка за рубежом является одним из приоритетных направлений внешней политики России, что находит свое отражение в ряде нормативно-правовых актов (в первую очередь ФЗ №53 от 01.06.2005 «О государственном языке Российской Федерации», а также Указ Президента Российской Федерации от 21.06.2007 г. № 796 «О создании фонда «Русский мир», утвержденная в 2015 году Президентом РФ «Концепция государственной поддержки и продвижения русского языка за рубежом») и в разработке соответствующих проектов Правительством РФ, ключевое значение из которых имеет проект «Развития экспортного потенциала российской системы образования», принятый к реализации в 2017 году. В связи с этим количество иностранных студентов, изучающих русский язык как иностранный, должно вырасти

более чем в 3 раза (до 710 тыс. человек к 2025 году). Поэтому особенно актуальны поиски новых подходов к обучению РКИ, позволяющих повысить его эффективность. На сегодняшний день уже проведен ряд экспериментальных исследований, которые позволяют утверждать, что одним из таких подходов является методика формирования вторичной языковой личности, берущая начало в работах таких авторов, как Г.И. Богин, Ю.Н. Караулов, И.И. Халеева и др.

Структура «языковой личности», которую предлагает Ю.Н. Караулов, состоит из трех уровней: вербально-семантического (слова), тезаурусного, (понятия, идеи, концепты), мотивационного (деятельностно-коммуникативные потребности) [2, с. 56].

Развитием идей Ю.Н. Караулова в контексте лингводидактики, а именно формированием вторичной языковой личности в процессе овладения профессией переводчика, занимается И.И. Халеева. Автор фокусирует свое основное внимание на проблеме рецепции иноязычной речи. Исследователь несколько трансформировала введенную Ю.Н. Карауловым модель языковой личности, выделив на когнитивном уровне две взаимообуславливающие структуры: «тезаурус-I (восходящий к ассоциативно-вербальной сети языка и формирующий «языковую картину мира») и тезаурус-II (как систему пресуппозиций и импликаций языковой личности, формирующую ее «концептуальную, или «глобальную», «картину мира»)» [4, с. 201].

Также автор особо подчеркивает роль пресуппозиции как единицы обучения, которая формирует «уровень когнитивного сознания вторичной языковой личности», так как лежит «в основе фоновых знаний инокультурной общности». И.И.Халеева рассматривает пресуппозицию «как невербальный компонент коммуникации, как сумму условий, предпосылаемых собственно речевому высказыванию и являющихся национально-специфическим индикатором интракультурного общения» [4, с. 203–204].

Исследователь разграничивает устную и письменную речь, доказывает, что в устной речи проявляется «относительно автономная знаковая система» [4, с. 154] и в связи с этим делает предположение о том, что этой знаковой системе соответствуют и отдельные области сознания говорящих, реализующиеся в языковой и когнитивной специфике инокультурной среды.

И.И. Халеева предлагает классифицировать все когнитивные пресуппозиции по четырем группам.

Так, когнитивные семантические пресуппозиции служат для привнесения в сознание реципиента ассоциативной сети соотносимой

с «национальной системой метафорически–ассоциативного «кода» (естественно, при расширительном толковании метафоры)» [4, с. 166].

Когнитивные прагматические пресуппозиции позволяют сделать вывод о целях говорящего, чертах его характера, принадлежности адресанта к той или иной социальной группе. Маркером для выделения пресуппозиций такого рода послужит «рассогласование с прогнозом относительно ожидаемого образа» [4, с. 174] вербальной реализации.

Пресуппозиции вертикального контекста, которые должны формироваться у обучающегося в языковом вузе, помогают «понимать, узнавать, оценивать «мировидческие» ориентации инокультурных коммуникантов на основе производимых ими (как языковыми личностями) текстов» [4, с. 188].

О фреймовых пресуппозициях И.И. Халеева пишет: «Определив фрейм как единицу тезауруса-II языковой личности и выдвинув положение о необходимости рассматривать фреймовые пресуппозиции в качестве необходимого условия формирования когнитивного сознания вторичной языковой личности, мы тем самым наделяем фрейм рангом когнитивной способности, недостаточная развитость которой будет существенно тормозить процесс практического овладения иностранным языком» [4, с. 182].

И.И. Халеева указывает, что важнейшей чертой, которую необходимо будет обнаружить и воссоздать при формировании вторичной языковой личности, станет национальная специфика инокультуры, отраженная в указанных пресуппозициях.

Таким образом, в сознании обучающегося будет воссоздана и развита необходимая для интернационального общения и приближения к подлинному пониманию инофона национальная «картина мира», отраженная в изучаемом языке, и актуализирующаяся в тезаурусе-II.

В рамках методики формирования вторичной языковой личности выделяются следующие цели обучения:

1) формирование вторичного языкового сознания на основе аутентичного цельного текста;

2) формирование вторичного (удвоенного) когнитивного сознания (источники — чувственный опыт, деятельность, отраженные в текстах), посредством накопления знаний о мире иносоциокультурной общности. Однако существенной оказывается проблема отбора текстов в силу «анизотропной» природы знания, содержащегося в них. Кроме того, остается вопрос об измерении «массы» необходимых фоновых знаний для успешного формирования вторичной языковой личности.

Содержание обучения в данном случае рассматривается как «процесс формирования в сознании обучаемого когнитивных ... в том числе лингвокогнитивных) базисных структур, обеспечивающих восприятие и понимание им языка и мира социокультурной общности, т.е. понимание как интерпретацию текстовой деятельности на том или ином уровне концептуальной системы» [4, с. 96].

Что касается отбора материала, то он «должен базироваться, прежде всего, именно на материале, несущем функцию индикатора национальной специфики изучаемого языка» и реалиях, «осмысление которых требует преодоления значительных трудностей со стороны обучаемых» [4, с. 117]. Ярким примером этому может служить безэквивалентная лексика: масленица, балалайка, частушка, каравай, калач и т.д.

И.И. Халеева подчеркивает, что критерием отбора «той или иной единицы в рецептивный словарь обучаемых должны являться не данные частотных словарей, а данные о структуризации лексикона, имеющего «ядро», элементы которого вступают в наибольшее число ассоциативных связей и потому оптимально решают задачу идентификации и сохранения связей между единицами лексикона» [4, с. 129].

Необходимо отметить, что сегодня в методике РКИ интенсивно развивается такое направление, как этнометодика, разрабатываемая В.Н. Вагнер и др. Исследователь пишет: «Задача заключается не только в учете влияния системы исходного языка, но и в создании соответствующей стратегии обучения. Ориентация на язык учащихся — это не один из принципов, а лингводидактическая основа данной методики, на которой реализуются ее отдельные принципы: сознательность, системность, функционально-семантический подход, коммуникативная направленность, — определяются адекватные формы и приемы обучения» [1, с. 12].

Представляется, что этнометодика как своеобразная поддержка для продолжения исследований в области специфики национальной языковой личности может служить эффективным средством изучения путей преодоления межкультурной интерференции в процессе формирования вторичной языковой личности студента.

Согласно статистическим данным около 79 процентов студентов приезжают из стран бывшего СССР. Наиболее представлены Казахстан, Туркменистан, Узбекистан, т.е. тюркоязычные студенты. В связи с этим для применения методики формирования вторичной языковой личности необходимо провести подготовку в форме выявления типологических сходств и различий конкретных языков и менталитетов. С

одной стороны, подобная подготовка будет направлена на предупреждение негативных процессов интерференции, а с другой, на поиски «общих точек», что позволит сэкономить усилия и время как преподавателя, так и обучающегося. Кроме того, в число задач войдет отбор текстов, работающих на формирование вторичного языкового сознания и вторичного когнитивного сознания (в том числе прецедентных текстов, фразеологии), а также выработка критериев оценки подобных текстов с точки зрения наличия в них «индикатора национальной специфики изучаемого языка». Так, интересные данные можно обнаружить при сопоставительном анализе фразеологии. Например, В.В. Воробьев и Л.Г. Саяхова в работе «Русский язык в диалоге культур» приводят следующие сходства в фразеологических фондах русского и тюркских языков: «ломать голову – баш вату (в баш. и тат. яз.); задирать нос – борын кутэру (в тат. яз.); наострить уши – колакны торгызу (в тат. яз.); плясать под чужую дудку – кеше кубызына бию (в тат. яз.)» [3, с. 84]. Подобные совпадения иллюстрируют сходство в различных аспектах на общечеловеческом уровне. Разумеется, что основной состав фонда отображает все же национально-специфический взгляд на мир: «... различие проявляется в оттенках значения фразеологизма, его национальной образности, в лексическом составе. Так, в русском языке понятие «тесно» передается фразеологизмами: как сельдей в бочке, яблоку негде упасть, что отражает элементы русского традиционного быта (соление рыбы, выращивание яблок). В тюркских языках, в частности татарском и башкирском, понятие тесно передается фразеологизмами аяк басыр урын юк (некуда ногу поставить), энэ тортер урын юк (иголку некуда воткнуть), в последнем примере отражается традиционный элемент быта (шитье, вышивание) [3, с. 84].

#### Список литературы

1. Вагнер В.Н. Методика преподавания русского языка англоговорящим и франкоговорящим на основе межязыкового сопоставительного анализа: Фонетика. Графика. Словообразование. Структуры предложений, порядок слов. Части речи: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2001. 384 с.
2. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. 261 с.
3. Фаттахова Н.Н., Юсупова З.Ф. К вопросу о сопоставительно-типологическом изучении русского и тюркских языков и культур // Филология и культура. 2012. № 3 (29). С. 82–86.
4. Халеева И.И. Основы теории обучения пониманию иноязычной речи. М.: Высшая школа, 1989. 236, [2] с.

---

**МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ СЛОВАРНОЙ РАБОТЫ  
ПРИ ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫХ ВОЕННОСЛУЖАЩИХ  
ИЗ УЗБЕКИСТАНА РУССКОМУ ЯЗЫКУ В СФЕРЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

***В.В. Чехович**, студент 2 курса магистратуры,  
программа «Преподавание русского языка как  
иностранного».*

*Научный руководитель: Ю.Н. Варзонин – д. филол. н., проф. кафедры русского языка.*

**Аннотация:** в статье рассматривается проблема обучения иностранных военнослужащих русскому языку в сфере профессиональной деятельности, описываются варианты словарной работы при организации уроков РКИ с иностранными военнослужащими из Узбекистана.

**Ключевые слова:** студенты-иностранцы, словарная работа, русский деловой язык.

В связи с развитием международных отношений в сфере высшего профессионального образования увеличилось число студентов – иностранцев, получающих образование на территории РФ. В России в настоящее время обучается много иностранных военнослужащих, получающих образование в военных вузах. Среди них есть ИВС из Узбекистана.

При формировании навыков хорошей письменной и устной речи специальности необходимо знакомить курсантов с большим количеством слов профессиональной направленности. Также необходимо формировать навык создавать предложения из этих слов для того, чтобы ИВС могли свободно излагать свои и понимать чужие мысли. Овладеть иноязычной лексикой – это: «во-первых, усвоить значение и форму предусмотренного учебной программой минимума лексических единиц; во-вторых, научиться пользоваться этими единицами в различных видах речевой деятельности, т.е. овладеть навыками оформления речи; в-третьих, научиться понимать лексические единицы на слух и при чтении текстов» [1. с. 59].

Формирование активного и пассивного словарного запаса является очень важной частью обучения русскому языку профессиональной деятельности. В настоящее время проблема словарной работы является актуальной при обучении иностранных военнослужащих. Для ИВС из Узбекистана работа со словом является очень трудозатратным процессом.

Учебные пособия и современные учебные программы обучения РКИ для иностранцев необходимо дополнить словарем профессиональ-

ного характера. Необходимо учитывать, что среди военнослужащих из Узбекистана могут быть курсанты, не имеющие военного образования, но желающие освоить русский язык профессии.

Важно учить иностранных курсантов видеть новые слова при изучающем чтении, находить им объяснение, а также обязательно записывать их в индивидуальные словарики. Следует обращать внимание на терминологическую лексику, и добиваться полного её понимания курсантами. Каждый ИВС из Узбекистана должен иметь индивидуальный словарь, куда он будет записывать слова из любого текста, который будет им прочитан(учебник, журнал, газета, рапорт и т.д.). Записывать слова необходимо в два столбика: в левом – новое слово, в правом - перевод этого слова на родной язык. Кроме того могут записываться примеры предложений, в которых это слово может употребляться. Для ИВС с хорошо развитой зрительной памятью необходимо осуществлять запись с использованием кроков(набросков). Для курсантов с хорошо развитым логическим мышлением подойдет прием семантического картирования при записи слова. Семантическая карта (карта памяти, *Mind-Map*) представляет собой запись, которую можно использовать в качестве опоры для запоминания слова, а также для развития мышления, основанного на ассоциациях.

Кроме того, на уроке РКИ для курсантов из Узбекистана используется словник. Он составляется на базе учебника РКИ, с которым идет основная работа. Также необходимо учитывать лексический минимум по русскому языку как иностранному для определенного уровня освоения языка и специализированную лексику профессиональной деятельности. Словник является не статичной, а динамичной фигурой и проходит ряд изменений, как в электронном виде, так и в виде раздаточного материала для курсантов. В начале обучения ИВС работает с ограниченным количеством простых слов. По мере изучения старые слова заменяются новыми. Лексика, запоминаемая с трудом, переходит в следующую редакцию. Кроме того, благодаря возможностям цифровых технологий преподаватель может менять словник по своему усмотрению в зависимости от этапов обучения и конкретного задания на данном уроке.

Во время словарной работы (особенно на начальном этапе) необходимо иметь переводной словарь, который может понадобиться из-за малого лексического запаса обучающихся( Хорошим примером является : А. Ходжаев, Х. Мухиддинова «Узбекско-русский словарь» (O`zbekcha-ruscha lug`at), Ташкент, 2009 г.). Также может быть методически оправданно использование переводного тематического словаря ( Например:

Тихонов А.Н., Хатамов Н.Т., Емельянова С.А. «Русско-узбекский тематический словарь», Ташкент, 1975г.), и иллюстрированного словаря.

Важно также во время работы с военнослужащими иметь переводной словарь специализированной военной лексики. Базой для подобного словаря могут служить русско-узбекские/узбекско-русские словари. В создании подобного типа словарей очень полезен опыт работы с ИВС старших курсов, которые, владея узбекским и русским языками на хорошем уровне, могут оказать существенную помощь в составлении словаря.

В век цифровых технологий появились термины «электронный словарь», «электронный переводчик». Воспользоваться ими можно при помощи компакт-диска или посредством ресурсов Internet. Наиболее известны среди них электронный узбекско-русский и русско-узбекский словарь. Использование их наиболее целесообразно при самостоятельной работе военнослужащих.

При работе с ИВС из Узбекистана важно учитывать особенности национального менталитета, а также конфессиональные отличия. Курсанты из Узбекистана недостаточно хорошо знакомы с русской культурой, традициями и обычаями. Очень часто для исправления этой ситуации используются тексты культурологической направленности. Однако полное понимание лексики текста курсантами бывает недостижимо из-за недостаточного знания необходимой лексики. Необходимо использовать лингвострановедческие и лингвокультурологические словари, которые помогут преодолеть барьер психологических и ментальных особенностей данной категории ИВС (Например: М.Н. Аникина «Русский словарь. Учебный словарь русского языка для иностранцев» Москва, 2009 г.).

Некоторые курсанты, умея читать и пересказывать лингвострановедческие и лингвокультурологические тексты, испытывают определенные трудности в использовании лексики конкретной тематики. Это очень сильно снижает как продуктивность учебного процесса в аудитории, так и тормозит желание курсанта получить дополнительную информацию, снижает мотивацию к изучению текстов данного типа. Тут возникает необходимость не только в записи новых слов в индивидуальный словарик, но и выполнения ряда словарных упражнений с лексикой, вызывающей затруднение, применение разного рода упражнений по закреплению изученного материала. Кроме того важно систематически проверять степень усвоения лексики, а также умения курсантов без ошибок записать изученные слова. Задания предпочтительно давать комплексные – они должны быть направлены на усвоение



правописания, орфоэпических норм, использование грамматических категорий и развитие связной устной речи.

В данной статье предпринята попытка описать некоторые особенности использования словарей разного типа в обучения курсантов и слушателей из республики Узбекистан. Предложенный материал позволит преподавателям более эффективно осуществлять обучение данного контингента на занятиях РКИ.

#### **Список литературы**

1. Методика преподавания русского языка как иностранного для зарубежных филологов-русистов. М.: Рус.яз., 1990.
2. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М., 2009.
3. Воронов М.В., Письменский Г.И. Компетентностно-ориентированный подход как системное решение актуальных проблем современного отечественного образования // Реализация компетентностного подхода в образовательном процессе: Научные труды СГА. М.: Изд-во СГУ, 2009.
4. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация (Учебное пособие). М.: Слово/Slovo, 2000.
5. Щукин А.Н. Методика преподавания русского языка как иностранного. М., 2003.

*Научное издание*

## **СЛОВО**

*Сборник научных работ  
студентов, магистрантов и аспирантов*

## **ВЫПУСК XVIII**

Подписано в печать 16.06.2019. Формат 60×84/16.  
Усл. печ. л. 30,2. 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.