

С

ЛОВО

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Л

О

СБОРНИК
научных работ
студентов, магистрантов
и аспирантов

В

ЫШУСК

О

ТВЕРЬ
2022

21

Министерство науки и высшего образования РФ

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

«Тверской государственной университет»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СЛОВО

*Сборник научных работ
студентов, магистрантов и аспирантов*

Выпуск XXI

**Тверь
2022**

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», 2022. — Вып. XXI. — 502 с.

УДК 80(082)''550.1''

ББК 80/84я43

© Коллектив авторов, 2022

© ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2022

Содержание

История русской литературы

<i>Алимбаева К. А.</i>	
Мир детства в лирике Н.А. Некрасова	11
<i>Белозерова К.Р.</i>	
Образ тургеневской девушки в раннем творчестве Ф.М. Достоевского («Белые ночи»)	15
<i>Близнюк В.А.</i>	
Роль ольфакторных включений в повестях З. Н. Гиппиус 1890-х годов (на примере «Яблони цветут», «Мисс Май», «Живые и мертвые (Среди мертвых)»)	19
<i>Никитин А.В.</i>	
«Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского как роман-предсказание	31
<i>Пиунов Д.С.</i>	
Е.П. Ростопчина «Возврат Чацкого в Москву»: продолжение комедии А. Грибоедова или переосмысление произведения?	38
<i>Ручкина К.Р.</i>	
Зарисовки костюма в письмах Н.В. Гоголя	45
<i>Хрэнова А.В.</i>	
Ф.Н. Глинка о литературе 1840-х гг.	49

Русская литература XX века

<i>Беглецова К.А.</i>	
Мотив «дороги» в романе В. Набокова «Лолита»	53
<i>Борисова О.К.</i>	
Переосмысление поэзии О.Э. Мандельштама в XXI в. (на примере песен «Я слово позабыл, что я хотел сказать» В. Котлярова и «Не говори никому» группы «Tequilajazzz») ...	57
<i>Булаш А.А.</i>	
Типология персонажей в рассказе «Бубен верхнего мира» В.О. Пелевина	62

<i>Воробьев Р. С.</i>	Проблема нравственного падения и духовного пробуждения на примере героев повести В. Я. Шишкова «Странники».....	65
<i>Гуляева Л.А.</i>	Некрасовские подтексты в стихотворении И.А. Бродского «Подражая Некрасову, или любовная песнь Иванова»	70
<i>Денисов А.А.</i>	Ценность жизни в рассказе Е.И. Борисова «Первая гроза»	74
<i>Докучаева П.И.</i>	Повесть В. Кондратьева «Сашка»: проблематика и поэтика	77
<i>Ефремов А.С.</i>	Мотив чертовщины в прозе Вячеслава Шишкова	84
<i>Иванова А.В.</i>	«Письменный верный стол» в поэзии Б.Л. Пастернака и М.И.Цветаевой	93
<i>Калинина А.О.</i>	Мотив новогодней (рождественской) ёлки в поэзии Б. А. Ахмадулиной сквозь призму поэтики Достоевского.....	96
<i>Калинина С.А.</i>	Философские идеи в творчестве И.А. Ефремова.....	101
<i>Козлова А.В.</i>	Досуг Н.С. Гумилёва в Слепнёво: по стихам из альбомов сестер Кузьминых-Караваевых.....	112
<i>Конопля О.С.</i>	Тема дружбы в авторской песне	116
<i>Крячкова Ю.К.</i>	Расширение границ восприятия в верлибрах русских поэтов в XX веке (на примере произведений Б. Лившица и В. Козового).....	121
<i>Кузнецова Н.А.</i>	Поэтика цвета в поэме «Черный человек» С.А. Есенина	126
<i>Лебедева У.Б.</i>	Поиск собственной сексуальности в дневнике Е.А. Дьяконовой.....	130
<i>Мошкова А.В.</i>	«У нечистого несколько имен»: образ дьявола в поэзии В.Я.Брюсова.....	136

<i>Нестерова П.Р.</i>	
Мотив грязи в поэзии К.И.Чуковского	141
<i>Савинкова И.Д.</i>	
«Оттепель» в поэзии Б. А. Ахмадулиной.....	146
<i>Талицких Д.С.</i>	
Почему смеются ангелы? (поэма В. Ерофеева	
«Москва—Петушки» сквозь призму религиозной эстетики)	151
<i>Тимошенкова Е.А.</i>	
Фольклорные традиции	
в творчестве В.М. Шукшина	155
<i>Федотова А.И.</i>	
Интертекстуальные двойники	
в романе В.Набокова «Лолита»	159
<i>Шемякина С.П.</i>	
Открытое / закрытое пространство	
в лирике А.Тарковского	164
<i>Шишмарёва Д.В.</i>	
Интертекстуальные мотивы в повести	
Виктора Пелевина «Желтая стрела».....	168
<i>Шмелёва Е.Д.</i>	
Символы творчества в стихотворении	
А. Кушнера «Аполлон в снегу»	174

Новейшая русская литература

<i>Агапова А.</i>	
Амбивалентный женский образ	
в текстах песен группы «Король и Шут»	179
<i>Агафонова Ю.И.</i>	
Любовная лирика К. Рубальской	183
<i>Белякова Я.А.</i>	
«Пустое место» как значимый элемент текста	
(на примере поэзии Дмитрия Воденникова).....	188
<i>Бочарникова В.Е.</i>	
Образ женщины в альбоме «Дорога сна»	
группы «Мельница»	193

<i>Гусева Я.О.</i>	«Путешествие в Брянск» О. Седаковой: к вопросу о жанре	197
<i>Новоселецкая Я.В.</i>	Любовная тема в песенной лирике Александра Васильева (группа «Сплин»)	201
<i>Филясова А.Д.</i>	Женская проза Марии Арбатовой	208
<i>Шпаченко А.В.</i>	Фольклорно-мифологическое начало романной прозы Г. Ш. Яхиной (на примере романов «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои»)	215

История зарубежной литературы

<i>Аллахвердиева С.А.</i>	Проблема перевода любовной лирики Н. Хикмета на примере стихотворения «Vence şimdî sende herkes gibisin»	223
<i>Бондарева Е.Х.</i>	Философское наследие Ф. Ницше и причины его актуальности	228
<i>Иванова Н.Н.</i>	Смерть в манге Кисимото Масаси «Наруто» и Такэи Хироюки «Король шаманов»	235
<i>Клычкова К. Д.</i>	Идейно-художественное воплощение темы Востока в творчестве Г. Гессе (на примере романа «Сиддхартха»)	239
<i>Лапшин А.С.</i>	Блез Паскаль в творческом сознание отечественных авторов	243
<i>Лосевской Н.С.</i>	Психоактивные вещества в литературе	250
<i>Соловьева В.В.</i>	Страшная сказка как жанр подростковой прозы на примере повести «Коралина» Нила Геймана	257

Теория литературы

<i>Белов Д.В.</i>	
Лирическая проза в русской литературе	261
<i>Глазова М.М.</i>	
Теоретико-методологические основы изучения жанра путевого очерка второй половины XIX — начала XX вв.	267
<i>Годустова М.Н.</i>	
Основные тенденции в развитии современного русского романа.....	272
<i>Гречкина Н.А.</i>	
Литература как вид диоптрического искусства: тексты М. Круга в контексте теории Р. Барта	279
<i>Ипатова В.Н.</i>	
Роман в письмах как литературоведческое понятие: особенности интерпретации и жанровая специфика	286
<i>Коротаева Д.О.</i>	
Постмодернизм на русской почве	290
<i>Косенкова Т.В.</i>	
Малая проза как литературный феномен	294
<i>Куликова В.С.</i>	
Особенности «нового реализма» как художественного течения в современной литературе	303
<i>Миронова А.Г.</i>	
Эстетическая утопия в гомоэротическом тексте	306
<i>Синявский Н.А.</i>	
Категория телесности в художественном тексте как проблема литературоведения	312

**Фольклор
и литературное краеведение**

<i>Васильева А.М.</i>	
Тверская губерния на страницах журналов «Время» и «Эпоха» М. М. Достоевского и Ф.М. Достоевского	317

<i>Калашиникова В.Е.</i>	Особенности бытования фольклора Тверской области	321
<i>Капралова О.А.</i>	Влияние армянского фольклора на современный литературный процесс.....	328
<i>Малинкина Е.В.</i>	Жанр прозаической миниатюры в творчестве тверского писателя Леонида Нечаева.....	333

Лингвистика

<i>Алцибеева А.И.</i>	Лексикографические лакуны при составлении лингвострановедческих словарей.....	343
<i>Голубев Р.В.</i>	Об особенностях исследования медиакоммуникации	348
<i>Иванова Т.И.</i>	Проблема долга в дискурсе языковой личности учителя-словесника на основе анализа прецедентных феноменов (на материале советской прозы 1980-х годов)	353
<i>Кириллова А.А.</i>	Важность роли речевого этикета при изучении языка и культуры другого народа.....	358
<i>Логунов И.М.</i>	Особенности речевой коммуникации осмотровых экспертов в страховом бизнесе	363
<i>Николаева С. А.</i>	Фразеологизмы в словаре «Селигер: материалы по русской диалектологии»	367
<i>Орлова Д.П.</i>	Забытые названия профессий в современном ономастиконе (на материале фамилий жителей Твери).....	376
<i>Остертак П.В.</i>	Реализация лингвистических механизмов идеологического воздействия в медиатекстах (на примере политической статьи в сети интернет).....	380

<i>Праздникова М.С.</i>	Оценка деловых текстов XVIII и XIX веков лингвистическими программами.....	386
<i>Романцова Г.С.</i>	Специфика неформальной коммуникации студента и преподавателя.....	395
<i>Серова Ю.С.</i>	Одоротивный фрагмент русской языковой картины мира (корпусное исследование).....	398
<i>Скрицкая А.В.</i>	Переводческая эквивалентность, её виды и факторы	404
<i>Степанова А.А.</i>	Особенности восприятия рекламы в интернет-дискурсе	409
<i>Стрелец В.Е.</i>	Функциональный аспект изучения креолизованных текстов: на материале новостных выпусков регионального телевидения	413

Журналистика и международные отношения

<i>Ковалёва Ю.В.</i>	Жанрово-тематическое разнообразие тверских региональных интернет-СМИ	419
<i>Козлова И.А.</i>	Работа тележурналиста в прямом эфире: этический аспект.....	426
<i>Удальцова А.А.</i>	Восприятие России в западном сообществе: исторические предпосылки	431
<i>Хохлов А.А.</i>	Ограниченность словарного запаса при переговорах как ключ к лаконичности и успешности переговоров	433

Издательское дело и редактирование

<i>Баранова К.М.</i>	
Будущность книги: взгляд М. Маклюэна	437
<i>Белова О.Д.</i>	
Проект полного собрания стихотворений К. М. Симонова....	440
<i>Бокарева Е.Д.</i>	
Фотографическое наследие Л. Н. Андреева как основа концепции издания	446
<i>Васильева Е.Ю.</i>	
Проблемы современного церковного книгоиздания	453
<i>Иванова С.А.</i>	
Проблемы регионального книгоиздания: поэтические сборники торопецких авторов.....	456
<i>Илюхина Д.С.</i>	
Книга по психологии для широкого круга читателей: особенности редакторской подготовки.....	465
<i>Солянина А.А.</i>	
Печатная графика 1980-х гг. (на материале издания романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	469

Методика преподавания

<i>Бабий В.Н.</i>	
Грамматические ошибки в письменной речи старшекласников	475
<i>Гуляева А. М.</i>	
Разграничение полных односоставных и неполных предложений в школе	482
<i>Зайцева К.М.</i>	
Региональный компонент тверской поэзии на уроке РКИ	487
<i>Иванова Ю.А.</i>	
Учебник русского языка как инструмент формирования картины мира	493
<i>Рожкова Ю. В.</i>	
Специфика организации работы с текстом, содержащим лингвострановедческую информацию.....	497

История русской литературы

МИР ДЕТСТВА В ЛИРИКЕ Н. А. НЕКРАСОВА

К. А. Алимбаева, студентка 1 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

Аннотация: в данной статье рассматриваются стихотворения Н.А. Некрасова о детях и для детей.

Ключевые слова: Н.А. Некрасов, лирика, детство, крестьянские дети, природа, народ.

Николай Алексеевич Некрасов — классик русской поэзии, писатель и публицист. Значительное место в литературном наследии Н.А. Некрасова занимают стихотворения, написанные специально для детей. В поэзии Некрасова прослеживается граница между произведениями для детей и о детях. Для детского чтения им были созданы такие произведения, как «Дедушка Мазай и зайцы», «Генерал Топтыгин», «Дядюшка Яков» и др. Понимая и чувствуя особенности маленького читателя, поэт руководствуется простой формой, создает небольшие стихотворения, в которых легко и емко отражены мысли автора. Так, например, стихотворение «Дедушка Мазай и зайцы» дает урок большой любви и уважения к природе и всему живому. Некрасов прибегает к жестоким описаниям реального мира для того, чтобы ребенок с малых лет мог отличать добро от зла, искренность от корысти. Автор доверяет уму и чувствам ребенка. «Дядюшка Яков» — поэтический рассказ о сельском офене, приносящем радость в каждую деревню. У дядюшки Якова Н.А. Некрасов подчеркивает главное — «добрую душу». Этот добрый и веселый человек несет деревенским жителям просвещение — книжки с картинками, буквари, благодаря им — «умен будешь», чтение — «слаще ореха», пряника. В этом главная мысль и назидательный смысл стихотворений.

Социальная тема ярко представлена в стихотворении «Генерал Топтыгин». Н. Некрасов обличает подобострастье, готовность не рассу-

ждать, отказ от здравого смысла во имя службы. Смотритель признает в медведе генерала лишь по одной примете — неадекватному поведению. За сорокалетнюю службу он повидал их немало, на своей шкуре испытал: «нет ребра, зубов». Таким образом, это даёт новые грани творчеству Некрасова для детей.

Мир ребенка является одной из важных тем в творчестве Н.А. Некрасова. В 1855 году он пишет поэму «Саша», которая является одним из первых произведений, где автор изображает детское сознание. Важно отметить, что взаимосвязь маленького героя и природы в поэме — основа образа, которая раскрывает ребенка как праведного человека. Мир детства в творчестве Некрасова — это источник гармонии и нравственного знания.

В стихотворении «Плач детей» (1860) изображена трудная жизнь ребенка. Каждый день дети отправляются на фабрику и выполняют тяжелые работы:

Колесо чугунное вертится,
И гудит, и ветром обдает,
Голова пылает и кружится [2, с. 248].

Н.А. Некрасову важно показать контраст между «золотой и счастливой порой детства» и «тяжелым монотонным детским трудом». Дети в стихотворении не познали беззаботную жизнь и веселье, они видят лишь гуляющих по стенам мух. Через стихотворение поэт дает право голоса ребенку, который не можем достучаться до взрослых и передать свои чувства в слове.

Важной темой является взаимосвязь матери и ребенка. В стихотворении мать выступает в роли утешительницы, а ребенок — мученика. Через религиозные мотивы происходит погружение в душу ребенка. Дети ищут спасение у последнего защитника — Бога.

Сладко нам и дома не забыться:
Встретит нас забота и нужда!
Там, припав усталой головою
К груди бледной матери своей,
Зарыдав над ней и над собою,
Разорвем на части сердце ей... [2, с. 249].

В этих строках сквозит безнадежность. Родной дом, мать не могут защитить маленькое дитя от бед и забот. Мир ребенка наполнен страхом, потому что с наступлением нового дня все повторится и «безжалостная старуха» снова будет наблюдать за детьми и наказывать за малейшие провинности и невыполнение тяжелой работы.

Любовь к русскому народу, к родной земле и природе сливались у Некрасова в одно чувство. Считая, что его поэтическое слово — это глас народа, он постоянно рисовал органическую связь жизни народной с природой, с ее животворящими силами. Мир детства и природа в творчестве Н.А. Некрасова сочетаются, дополняют друг друга. Любовь к природе развивает в ребенке духовность и человеколюбие, укрепляет лучшие черты, помогает обрести внутреннюю гармонию. Так, в стихотворении «Крестьянские дети» (1861) описывается беззаботная жизнь в деревне. Повествование идет от лица рассказчика, который наблюдает за играми и потехами детей. Они говорят о барине и представляют его в виде загадочного существа. Важно отметить, что в стихотворении детям дается определение «низкого рода люди». Н.А. Некрасов не согласен с этим утверждением, для него ребенок — символ чистоты и невинности:

Я все-таки должен сознаться открыто,
Что часто завидую им:
В их жизни так много поэзии слито,
Как дай Бог балованным деткам твоим [2, с. 256].

Жизнь крестьянских детей проходит на лоне природы. Любое занятие, сбор ягод и грибов, они превращают в настоящее путешествие:

С утра и до ночи гремит по лесам.
Испугана пеньем, ауканьем, смехом,
Взлетит ли тетеря, закокав птенцам,
Зайчонок ли вскочит — содом, суматоха! [2, с. 258]

Дети наделены богатым внутренним миром и поэтому даже однообразную жизнь в деревне они превращают в настоящую сказку.

Но жизнь крестьянских детей состоит не только из игр и веселья, но и работы. Дети с ранних лет вынуждены помогать своим родителям по хозяйству. Рассказчик восхищается стойкостью и выносливостью детей. Этот восторг возникает в сознании повествователя в связи с сочетанием картин природы и народного духа:

И снег, до окошек деревни лежащий,
И зимнего солнца холодный огонь —
Все, все настоящее русское было... [2, с. 260]

Детство в творчестве Н.А. Некрасова — это святая доброта, отношения, основанные на любви и отзывчивости не только друг к другу, но и ко всему миру. Взгляд писателя направлен не на индивидуальное бытие ребенка, а коллективное, которое невинно страдает, но продолжает излучать свет.

В стихотворении «Детство» (1837) изображен процесс развития и становления личности. Именно в глубинке, среди тишины и спокойствия, отсутствии событийности, прослеживается наивность и первозданность детского взгляда на мир.

События жизни главной героини тесно связаны с образом церкви. С самого младенчества девочка связывает религиозное чувство с природным:

Помню я церковь убогую,
Стены ее деревянные,
Крышу неровную, серую,
Мохом зеленым поросшую [3].

Главная героиня предается воспоминаниям о событиях прошлого и это позволяет погрузиться и осознать свои переживания, выявить из них самые важные. Композиционно стихотворение можно поделить на две части. В первой — идет неспешное описание быта крестьян и прихожан храма. Эти события девочка воспринимает как чудо: перед ее глазами начинают проступать обесцвеченные лики святых:

Обыкновенно чуть видные,
Темные лики святителей
Вдруг выступали... Боялась я...[3]

Во второй части развалины не просто врастают в землю, природа сама стремится поскорее сделать творение рук человеческих своей частью. Старая церковь становится элементом иного мира. Девочка странным образом там оказывается, «проваливается», что не соответствует реальным представлениям о пространстве. Оба мира — это стороны ее существования, прошлое и настоящее. Не случайно развалины церкви наполняются детскими голосами, то есть получают новую жизнь:

Я отозвалась; нахлынули
Дети гурьбой, — и наполнились
Звуками жизни развалины...[3]

В результате меняется не только отношение героя к этому месту, меняется и само пространство, приобретает новые качества. Процесс взаимообогащения человека и природы — творческий процесс, идущий как в сфере материального мира, так и в духовном пространстве.

Некрасов стремился к многозначным критериям оценки нравственных возможностей возвышения личности. Немаловажным фактором подобного возвышения явилось его утверждение русской природы как автономного и гармоничного мира. С его помощью он поэтизировал народный и национальный уклад русской жизни в целом. Творчество

Николая Алексеевича Некрасова в области поэзии для детей — новый этап в ее развитии.

Список литературы

1. Н.А. Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX веков. Сборник научных трудов / под ред. Ю.В. Лебедевой, Н.Н. Скатова, М.Л. Нольмана, В.А. Сапогова. Ярославль: издание ЯГПИ, 1982. 159 с.
2. Некрасов Н.А. Стихотворения. Том. I / ред. коллегия В.Г. Базанов, А.Г. Дементьев, В.П. Друзин, В.Н. Орлов и др. Ленинград: изд-во Советский писатель, 1956. 504 с.
3. Некрасов Н.А. Детство [Электронный ресурс]. URL: <https://rustih.ru/nikolaj-nekrasov-detstvo/> Заглавие с экрана (дата обращения: 11.11.21).

ОБРАЗ ТУРГЕНЕВСКОЙ ДЕВУШКИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО («БЕЛЫЕ НОЧИ»)

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

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

Аннотация: В данной статье при помощи метода сравнительно-сопоставительного анализа предпринята попытка исследования образа тургеневской девушки в раннем творчестве Ф. М. Достоевского в рамках сентиментализма, романтизма и традиций натуральной школы на материале «Белых ночей».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, тургеневская девушка, женский образ, герой-мечтатель, литературный портрет, романтизм, сентиментализм, маленький человек.

Обращаясь к образу тургеневской девушки в раннем творчестве Ф. М. Достоевского, говорить о творческом диалоге или заимствовании идей, на наш взгляд, не совсем уместно, поскольку литературный фе-

номен «тургеневской барышни» появился несколько позже публикации Ф.М. Достоевским «Белых ночей» (1848). Однако и утверждать, что И.С. Тургенев перенял этот тип у Фёдора Михайловича, тоже невозможно, ибо именно Тургенев в своей малой прозе «эмансипировал» женский портрет, превратив его из статичной картинки в подвижное, гибкое средство психологического анализа, что подразумевало довольно обширную поэтику женского образа. Надо предположить, что идея «тургеневской девушки» витала в воздухе, являясь следствием социальных процессов того времени, времени, когда женщина, присваивая себе исконно «мужские роли», одновременно боролась за право оставаться женщиной, из чего можно заключить, что будущие гении русской литературы, тонко чувствовавшие любое изменение действительности, восприняли и отразили этот новый тип в своём творчестве. Итак, изучение образа тургеневской девушки в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского представляется весьма занимательным и актуальным, поскольку основной интерес исследователей сосредоточен на герое-мечтателе, романтической натуре, а женский образ остаётся без внимания. Мы же, в свою очередь, предприняли попытку сравнительно-сопоставительного анализа образа героини повести Ф. М. Достоевского и тургеневской девушки.

На раннем этапе каждый писатель стоит на творческом распутье: выбирает литературные направление и жанр, определяет принципы дальнейшей работы, создавая тем самым свой индивидуально-авторский стиль. Эта участь всех творческих людей не обошла и Ф. М. Достоевского — его ранние произведения отмечены экспериментальным характером, когда писатель находился в поисках верной дороги в большую литературу. Раннее творчество Ф. М. Достоевского отмечено обращением к литературным традициям XVIII—XIX веков (Н. М. Карамзин, А.С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. Шиллер, И. В. Гете и др.), традициям сентиментализма и романтизма, работой в духе «сентиментального натурализма» (термин Аполлона Григорьева). Отчасти придерживаясь положений «натуральной школы», Ф.М. Достоевский в 1848 году опубликовал в № 12 «Отечественных записок» повесть «Белые ночи» с подзаголовком: «Сентиментальный роман». Данная отсылка к наследию Н.М. Карамзина не только отражает авторское согласие с антииндивидуалистической концепцией прекрасного человека, но и является необходимостью для фиксации читательского взгляда на глубоком чувстве «маленького человека». Далее следует второй подзаголовок: «Из воспоминаний мечтателя» и фрагмент из стихотворения И.С. Тургенева «Цветок» (1843): «...Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя

мгновенье / В соседстве сердца твоего?..» [1, с. 102]. Перед читателями появляется сначала главный герой, как он сам себя называет — определённый «тип» — «мечтатель», а затем героиня — чувствительная влюблённая барышня. Оба они — жители Петербурга, «маленькие люди», романтические натуры и мечтатели, случайным образом встретившие друг друга в одну из белых ночей — время, когда стирается грань между ночью и днём, реальностью и фантазией. Это время грёз, надежд, мечтаний, когда не только зрение и слух, но и самые возвышенные чувства обостряются до предела. Автор разделил повесть не на главы, а на ночи, всего их 4, в каждую из которых последовательно раскрываются характеры и образы героев, затрагивается внутренний мир человека, глубинные чувства и мысли, его душевное состояние.

Премиленькая брюнетка появляется в конце 1 главы-ночи в типично романтической ситуации: рыцарь спасает прекрасную даму. Настенька (так зовут девушку), по аналогии с тургеневской барышней, имеет в своей основе ряд литературных предшественниц. Автор обращается к образам Татьяны Лариной (А. С. Пушкин) и Бедной Лизы (Н. М. Карамзин), заимствуя поэтическое восприятие мира. Как и Татьяна (и Ася), Настенька, начитавшись романов, поэтизировала реальных людей и влюблялась в эти образы. Её чувства, как и чувства тургеневской Аси, Джеммы, Марьи Павловны искренны и чисты. Она скромная, тихая девушка, но она влюблена, а потому готова на подвиг — первый шаг. Первой открыться в своих чувствах девушке того времени казалось просто невыносимым, однако, она вслед за Асей и Джеммой, рискуя быть осуждённой обществом, объясняется с объектом своей любви: «...Когда же я очнулась, то начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель, сама села подле, закрылась руками и заплакала в три ручья... Мы долго говорили, но я наконец пришла в иступление, сказала, ... что я, как он хочет, поеду с ним в Москву, потому что без него жить не могу. И стыд, и любовь, и гордость — всё разом говорило во мне, и я чуть не в судорогах упала на постель. Я так боялась отказа!» [1, с. 124]. Её избранник — человек благородный — ответил ей взаимностью, но на этом любовный конфликт не исчерпан. Поскольку молодой человек беден, то он не смеет сейчас связывать её узами брака, поэтому нужно подождать, пока он «не устроит свои дела», а через год, «если она его не разлюбит», они поженятся. Таким образом, влюблённые должны пройти испытание, композиционное построение текста, в данном случае, сближается с тургеневской любовной прозой, как мы помним, в «Вешних водах» герои оказались в похожей ситуа-

ции. Говоря о женских типах Ф. М. Достоевского, важно отметить, что писатель подчёркивал различные стороны женской натуры: излишнюю экспрессивность, ранимость, ориентацию на чувства и эмоции, готовность к импульсивным действиям, но одновременно с этим носителями идей всечеловеческого участия и жертвенной, сострадательной любви являются у прозаика именно женщины с их тонкой душевной организацией. В этом отношении, его женские образы созвучны со знаменитой тургеневской барышней — ранимой, несколько инфантильной, романтической натурой, но вместе с тем цельной, свободолюбивой личностью, не лишённой гордости и готовой на подвиг.

Отличительной чертой портретной поэтики тургеневских девушек является экфрасис (самое широкое определение этого явления: экфрасис — «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [2, с. 1]), так, например, И. С. Тургенев сравнивает таинственную незнакомку из повести «Три встречи» со статуей Галатеи, Джемму из «Вешних вод» с ветхозаветной Юдифью, а Марию Павловну из «Затишья» с античными красавицами. Для авторского стиля Ф. М. Достоевского данный прием не характерен, как такового портрета Настеньки в тексте нет, читатель может только представлять как выглядит «девушка в премиленькой жёлтой шляпке и кокетливой чёрной мантильке» [1, с. 105], однако её прообразом можно считать «простой и скромный» цветок из одноимённого стихотворения И. С. Тургенева 1843 года, последние строки которого автор использовал в качестве предисловия. При обращении к тексту стихотворения аналогия с цветком становится ещё более очевидной, поскольку лирический герой находит цветок «в роще тёмной», «в траве весенней, молодой» [1, с. 102], а Мечтатель встречает девушку летней ночью, она тоже проста и скромна, и самое главное — она, как и цветок, покидает героя: «...Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье / В соседстве сердца твоего?..» [1, с. 102]. Из чего можно сделать вывод о том, что подобное сравнение было необходимо для создания образного плана героини и концептуализации её образа.

Подводя итоги, следует отметить, что образ тургеневской девушки в раннем творчестве Фёдора Михайловича Достоевского — это социально-литературный тип, сложившийся под влиянием идей романтизма и сентиментализма, проявившийся в его творчестве скорее, как эксперимент, и обозначивший дальнейшую проблематику. Ещё на этапе становления будущий автор «Преступления и наказания» обращается к теме маленького человека и пытается понять его эмоционально-психическое состояние. Тургеневская девушка Достоевского имеет ряд

схожих черт с тургеневской барышней: они ранимы, романтичны, возвышенны, ориентируются на чувства и готовы жертвовать. Однако для И.С. Тургенева женский образ — своего рода «двигатель», задающий темп развития сюжета, у Достоевского же женский образ вторичен.

Список литературы:

1. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 2. Ленинград: Наука, 1972. С. 102—141.
2. Новикова М.В. Экфрасис в ранней лирике А. Б. Мариенгофа // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 4.
3. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Изд. Второе, испр. и доп. Москва: Наука, 1982.
4. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог / Н.Ф. Буданова; Ленинград: Издательство Наука, 1987. 195 с.
5. Ковалев О. А. Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф. М. Достоевского / О. А. Ковалев // Сибирский филологический журнал. 2008. №2. С. 57—67.
6. Базылова Б. К. Модель жанра литературного портрета и его структура // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 2. С. 153—156.
7. Гончарова Е.А. Пути лингвистического выражения категорий автор-персонаж / Е. А. Гончарова. Томск: Издательство Томского университета, 1984. 149 с.
8. Маркова О.В. Литературный портрет как вид «писательской» критики // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VIII. Томск, 1988.

РОЛЬ ОЛЬФАКТОРНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В ПОВЕСТЯХ

З. Н. ГИППИУС 1890-Х ГОДОВ

**(на примере «Яблони цветут», «Мисс Май»,
«Живые и мертвые (Среди мертвых)»)**

*В.А. Близнюк, студентка 3 курса направления
«Филология».*

*Научный руководитель: Т.В. Белова, к. филол.
н., доцент кафедры истории и теории литературы*

Аннотация: В статье рассматривается роль ольфакторных включений в конструировании мотивно-символического уровня, устанавливаются характеристики ольфакторного пространства, выявляется идейно-художественная функция запаха в ранних повестях З. Н. Гиппиус из сборника «Новые люди» (1896): «Яблони цветут», «Мисс Май»; и из сборника «Зеркала» (1898): «Живые и мертвые (Среди мертвых)».

Ключевые слова: ольфакторность, ольфакторный образ, ольфакторное пространство, символ, мотив, символизм, модернизм, Зинаида Гиппиус.

Под ольфакторностью в современном литературоведении понимается качественная характеристика художественного текста, определяемая степенью значимости и модальностью ольфакторных включений [3, с. 6].

На рубеже веков происходит обновление принципов образности, вызвавшее интерес, помимо традиционных визуального и акустического, к иным формам восприятия мира, в том числе и к обонятельным, и в этой связи становится заметна тенденция к подвижности и изменению образно-поэтического языка запаха как формы художественной изобразительности. Интересно то, что именно в литературе эпохи модернизма подвергается художественно-эстетической рефлексии как способность обоняния, так и способность перевода ольфакторных восприятий на язык художественной литературы [5, с. 16]. Семантика ольфакторного образа не исчерпывается значением предмета, выступающего носителем запаха: ольфакторные включения выполняют функцию художественного знака и наполняются символическим содержанием. Н.А. Рогачева обращает внимание на то, что в литературе серебряного века «запахи полностью перешли в сферу художественности <...> язык запахов носит условно-поэтический характер и используется, как и другая сенсорная образность, для аллегорического выражения чувств и понятий» [5, с. 32].

Литература символизма в этом отношении предоставляет богатый материал для изучения семантизации и символизации ольфакторной образности. Система мотивов образует специфический язык этого литературного течения — двоимирие, двусмысленность знака, маркированный контраст, полярность символов — наиболее типичные характеристики символистской «картины мира», которые, например, обнаруживаются в ранних повестях З. Гиппиус из сборника «Новые люди»

(1896) «Яблони цветут», «Мисс Май» и из сборника «Зеркала» (1898) «Живые и мертвые (Среди мертвых)». Художественный символ в понимании символистов есть мост между двумя мирами. Как отмечает Н. Бердяев, символ «говорит не только о том, что существует иной мир, что бытие не замкнуто в нашем мире, но и о том, что возможна связь между двумя мирами, соединение одного мира с другим, что эти миры не разобщены окончательно», он «и разграничивает два мира, и связывает их» [2, с. 64].

Понятие мира иного — центральный символ-термин символизма. Центральная гносеологическая оппозиция в рассматриваемых повестях — оппозиция между «земным», «посюсторонним» миром и миром «иным», «потусторонним». Ольфакторные включения призваны подчеркивать метафизическую идею символистского «двомирия», а пространственно-временная символика и связанные с ней специфическая семантическая система и собственно аксиологическая иерархия в повести порождают, таким образом, дуалистическую ольфакторную парадигму.

Так, в повести «Яблони цветут» Молодой музыкант Володя, болезненно привязанный к матери, сближается с девушкой Мартой и их духовная близость находит выражение в обоюдном благоговении перед Природой. Именно запах становится триггером к трансцендированию через границу, разделяющую мир «земной» — замкнутый мир матери, мир «остальных», как выражается Марта, и мир «иной» — мир «бесконечного сада» («бесконечный сад» в повести — пороговое пространство, рай на земле) и мир «голубого неба». Примечательно, что категории мира «иного» — сад и небо, представляют вертикаль, полюса которой не образуют традиционной для символистов оппозиции, а, напротив, маркированы одним высоким знаком и даже тождественны друг другу. Эти образы воспринимаются главным героем именно в совокупности, как единый Природный мир, в пространстве которого и в гармонии с которым он по-настоящему счастлив: «Я ходил в сад и смотрел на голубое небо между голыми ветвями черешен и яблонь. Какое оно было веселое, золотое между черными сучьями!», «Всюду, куда я ни смотрел — были деревья, трава и земля, а над ними небо. <...> Все мое, на что я смотрю и что меня радует...». И Марта, как неотъемлемая часть пространства сада, в восприятии Володи уподобляется этим категориям: «Она казалась мне красивой, как небо сквозь деревья, как нежный, душистый воздух, как розовые облака около уходящего солнца. Она так подходила ко всему, даже к этому предвечернему часу, что мне

не хотелось ни разговаривать, ни удивляться, а просто радоваться всему вместе». Пространство сада — это пространство Марты и именно с этим пространством связан позитивный ольфакторий повести: позитивные коннотации свойственны природным запахам, которые приближают героя к Природе, к постижению истины.

Негативными запахами в повести маркируется замкнутое, несвободное пространство матери: искусственный запах «странных» духов, «уксусный и страшный запах» смерти, удушающий кухонный запах.

Уже в названии повести подчеркивается ольфакторный компонент: яблоневоцветы и их главный сопутствующий признак — запах. Они получают в тексте художественную многозначность и оказываются акцентированным символом, вокруг которого разворачивается полноценный ольфакторный сюжет, имеющий свои точки завязки, развития, кульминации и развязки.

Художественный символ «яблоня» рождает множественные ассоциации: во-первых, соотносится с библейским деревом соблазна (Володя дал обещание матери не ходить в сад, не видеться с Мартой, но его желание настолько велико, что он не может ему противостоять: «как всему я покоряюсь без борьбы, всему, что сильнее меня — я покорился и тут неизбежному»), а также с мировым деревом. Символически мировое дерево связывает по вертикали земной мир с небесной, космической сферой и — по оси времени — сцену в Эдеме, произошедшую в начале времен (райское дерево, дерево познания, дерево жизни), с жертвенной символикой крестного дерева и с пророческой, апокалиптической ролью дерева в конце времен [9, с. 624]. Мировое дерево, как отмечает Ханзен-Лёве, «вещает о собственной сущности: с его листьев течет тот самый «шепот», что перелагает тайну природы на пророческий и мантический язык» [9, с. 626] (Володя не может противостоять желанию отправиться в сад и « послушать, что будут говорить яблони», когда зацветут). Отсюда пространство «бесконечного сада» можно рассматривать, как описание «личного Эдема» главного героя, и, в этой связи, тема «обретенного рая» в финале оборачивается темой «потерянного рая».

Также, эмблематически яблоня связана с семантикой жизни, её расцвета, это символ весны и циклического обновления природы [8, с. 427]. Цветение же яблони символически связано с представлением о цветах (цветении, расцвете) как о символе молодой жизни. «Цветок в бутоне — это <...> потенциальная возможность. Когда он раскрывается и растет <...>, то олицетворяет развитие в осуществлении» [4, с. 362].

Отметим также, что в мировой культуре белые цветы — атрибут загробного «потустороннего» мира.

Еще один акцентированный символ в повести — запах весны, запах времени года («запах <...> напоминал самую раннюю весну», «запах настоящей весны», «весенний запах», «духи пахнут не настоящей весной»). Однако мы сталкиваемся с приемом умолчания — что именно скрывается за выражением «весенний запах», невозможно установить, так как это включение апеллирует к субъективному чувству главному герою.

Так, Володя вспоминает, что в детстве духи матери напоминали ему весенний запах: «...вевло от нее какими-то странными духами, — я так и не узнал, как они называются. Запах их напоминал самую раннюю весну». Потом же герой взрослеет и постепенно начинает осознавать духовную «преграду» между ним и матерью: «Как я тосковал о синем небе, о земле, о цветах! <...> Мама утешала меня, но <...> я знал, что тут мы не понимаем друг друга, только тут. Она даже сада нашего не любила, — гулять ходила по улицам, говорила, что солнечный свет гораздо беспокойнее полутьмы гостиной, а ее духи лучше запаха настоящей весны. Когда я об этом думал, приходило невольное чувство, <...> что в глубине души — между нами преграда». Окончательно Володя осознает искусственность жизни в пределах пространства матери тогда, когда понимает, что «ее духи пахнут не настоящей весной...». Володя ощущает тягу к чему-то светлому, чему — он пока не может понять, но осознает, что «оно <...> тут, близко, в весеннем шуме, в весеннем запахе...». Осознание этого произошло после того, как герой сумел вырваться (хоть и ненадолго) из материнского «плена» и ощутить подлинный аромат жизни — аромат пробуждающейся весенней Природы.

Марта и Володя в процессе совместного постигания приближаются к тайне Природы, тайне бытия. Ситуация порога («предела») соединена с символической метаморфозой цветения яблонь. Запах яблоневых цветов инициирует вхождение в «потусторонний» мир, переход через границу имеет символическую силу трансформации.

Герои ждут, когда распустятся цветы, целую ночь. Как отмечает Ханзен-Лёве, ночь и утренняя заря в эстетике символизма — визионерское время — это время границы и перехода, метаморфозы и перемены, это время встречи с потусторонним. «Видите месяц на небе? Видите, — белый, как маленькое облачко? Когда он станет светлеть, а небо станет выше — тогда они распустятся» — говорит Марта. Небо выступает в

качестве сферы «прозрачности», разделяющей посюстороннее и потустороннее: «небо вместе с месяцем становилось все выше, все дальше». Граница, отделяющая два мира, окончательно стирается тогда, когда распускаются яблоневые цветы и наполняют пространство сада ароматом. «Ароматы смешанные, разнородные, разнотонные охватили меня» > «Какой-то новый, неясный запах дошел до нас. Мы оба сразу его услышали и оба вместе поняли через минуту, откуда он» > «Весь сад наполнялся новым, сильным ароматом».

Примечательно, что Володя изначально находится в позиции «между» двумя категориями «бытия» и «существования». Он, как и Марта, обладает «даром», способностью к чувствованию тончайших движений Природы, однако Володя страдает от мучительного внутреннего противоречия — он раздвоен сам в себе, его идентичность расколота из-за, с одной стороны, зависимости от матери, невозможности вырваться из замкнутого пространства, подчиненного её законам, а с другой — из-за тяготения к иному миру. Герою предстоит пережить испытание, преодолеть путь, и в конце его ждет или преображение, или падение. Н.Д. Тмарченко выделяет несколько типов ситуации испытания в повести. В «Яблони цветут» мы можем говорить о ситуации испытания духовно ограниченного персонажа контактом с чужим, более свободным мировосприятием [7, с. 104].

В кульминационный момент, когда зацвели яблони и герой достигает точки наивысшего приближения к позиции «бытия», ему открывается истина. Марта говорит: «мы оба теперь знаем, как нужно жить», и из-за этого знания «ты не можешь, ты не сумеешь» теперь жить по-другому. При приближении главного героя к цели (к порогу, к потустороннему, к возлюбленной, к Природе — как мы выяснили, возвышенный полюс в системе приведенных оппозиций может именоваться по-разному, но общей остаётся семантика мира иного) он оказывается не в состоянии противостоять «быту», «другим», как говорит Марта, и это его губит. В центре символического движения в повести оказывается движение вниз — «падение» героя. Происходит временное обретение самосознания и возврат к начальной ситуации.

Привычный ритм жизни героя оказывается разрушен, и запах жизни сменяется запахом смерти. Умирает мать Володи: «такой уксусный и страшный запах шел от нее» — именно через ольфакторное впечатление осознает герой этот трагический факт.

В финале повести оказывается, что позиция «бытия» — нереализуема, а позиция «существования» — неприемлема для главного героя, он

живет «в Петербурге, в ... пропахшей кухней квартире». Свет жизни задала тьма — «веселое» голубое небо и весенние ароматы сменились «низким небом и темным воздухом» и «темной и пропахшей кухней квартирой». Не в силах более мириться с этой темнотой, Володя размышляет о самоубийстве.

В повести «Мисс Май» также прослеживается двоимирная картина. З. Гиппиус вновь ставит своих героев в «ситуацию испытания духовно ограниченного персонажа контактом с чужим, более свободным мировосприятием» [7, с. 104]. Также, как и в повести «Яблони цветут», главный герой поставлен перед выбором между двумя вариантами жизненного пути и, вместе с тем, двумя женщинами — мисс Май Эвер и его невесты Кати, с которыми связано противопоставление ярко индивидуального, исключительного и неразлично-повторяющегося, традиционно-общего, посредственного, а также противопоставление «небесной» и «земной» любви.

Примечательно то, что в повести образ мисс Май уподобляется природе: «ему подумалось, что она точно имеет какое-то отношение к ним, точно у себя дома вблизи этой живой зелени», «трава, и небо, и зелень похожи на тебя. Я давно заметил, что листья так дают тебе тень — точно ты им своя» и т. д. Также значимо то, что хоть героиня и отождествляется с природными явлениями, в повести неоднократно воспроизводится мотив призрачности, она кажется неживой, далекой, пришедшей из другого мира, как призрак. Мисс Май «почти вся была одного цвета, светлого», «белое платье из легкой, почти прозрачной, шелковой материи» сливалось с прозрачностью лица, она производила «странное впечатление», «не была похожа на живую и обыкновенную». Андрею она сначала показалась «призраком» и «наваждением» и для того, чтобы прикоснуться к таинственной девушке, ему представлялось, что «нужно перейти небесные и облачные пропасти». Белый цвет символизирует высшую степень потустороннего и мистического. Также в повести неоднократно подчеркивается двойственная сущность героини — одновременно солнечная и лунная, светящаяся и тенелюбивая. Видимость лунного начала в ее образе подчеркивает ее «призрачность», а солнечное начало «прозрачность».

Мир мисс Май — пространство усадебного сада, растительности и прудов. Одновременно это и пространство Андрея, ведь именно в саду он «прячется» от всех, рефлексирует наедине с Природой. Коррелируется оно с пространством усадебного дома — пространством Кати и остальных членов семьи.

Уже первое появление мисс Май связано с ольфакторным впечатлением. Андрей, мучимый душевными терзаниями, по обыкновению бродил в саду «без цели, почти без мысли» и «в одном месте его охватил на минуту теплый аромат только что распускающейся черемухи. Потом струя сырого воздуха, пахнущего глубокой водой и травами, донеслась от пруда» и «он заметил с удивлением незнакомую ему женскую фигуру, <...> одетую в белое. Она прошла близко от Андрея, он даже видел, как неживой свет месяца скользнул по волнующейся ткани ее платья, когда тень от тополей перестала мешать, — но лица разглядеть было нельзя. Андрей проводил глазами черную толпу, невольно следя за белым пятном, которое одно, казалось, приняло в себя все месячное сияние». Далее ольфакторные включения подчинены раскрытию психологической ситуации в повести — зарождающемуся чувству влюбленности героя сопутствуют картины пробуждающейся майской природы с ее тонкими, едва уловимыми запахами, а угасание чувств сопровождается картинами знойного, душного, пыльного лета. Объяснение Андрея и мисс Май сопровождается благоуханием свежести и чистоты: «от тихих деревьев и травы ползли сырые ароматы». Героиня повести говорит: «истинная жизнь человека проходит быстро, как весна и лето, <...> а потом люди остаются доживать — это ошибка, им пресно и скучно, потому что жизни нет. Большое счастье, если можно пройти жизнь, прожить весну и лето — и кончить, не ползти дальше. И жизнь ничем нельзя продлить, как май нельзя продлить». Так и случается: с приходом лета «все распустилось, разошлось, каждый лист раскрылся с полным бесстыдством, не оставляя места никакой тайне <...> пахло пылью и горячей смолой». Мир тонких, едва уловимых весенних запахов сменяется буйством удушающих летних ароматов. Запах пыли и горячей смолы символизирует угасание чувств. Мисс Май говорит Андрею: «...наша любовь прошла. Все хорошее в любви прошло. Теперь надо расстаться. Ведь ты был счастлив от этой любви? Были настоящие минуты большого счастья? Скажи! Когда липы расцветали, помнишь? Когда ты меня поцеловать боялся? Были? — Да... — прошептал Андрей. — Ну вот, а теперь прошло. Липы не могут опять распуститься, и тех, лучших, минут не будет. Ты смешиваешь то, что не смешивается. Ты любовь, то, что от Бога, сводишь на свадьбу, на соединение, на привычку, на связи, которые от людей. ...Я одну любовь люблю». В результате Андрей преодолевает ограниченность собственного сознания — он принимает жизненные принципы мисс Май. В финале повести его больше не мучит неясная неудовлетворенность, и он,

испытавший настоящую «небесную» любовь, соглашается на тихую, спокойную, «земную» жизнь в браке с Катей.

Оппозиция между «земным» миром и миром «иным» и связанная дуалистическая ольфакторная парадигма обнаруживается и в повести «Живые и мертвые (Среди мертвых)». Окно — важный мифопоэтический символ, реализующий в повести такие семантические оппозиции как «внешний» — «внутренний», «потусторонний» — «посюсторонний» мир. Окно — проход в иное, inferнальное пространство, это топос ожидания и визионерского «резкого перехода» от «здесь» к «там» [9, с. 234]. Окно — граница прозрачная, поэтому в символическом плане оно обеспечивает столкновение двух миров в сознании наблюдателя, его потенциальную возможность проникновения в мир потусторонний: «...с любимого места Шарлотты все пространство кладбища <...> казалось другим, совсем неожиданным <...> все изменилось в глазах Шарлотты: бисерные незабудки стали синее, бесцветная ромашка нежно окрасилась. На белой скатерти легли голубые полосы, горящие холодно и бледно, как болотный огонь. А там, за окном, точно мир стал другим, прозрачный, подводный, тихий. Кресты и памятники светлели, озаренные, листва не резала глаз яркостью, серел песок дорожки. Однообразная, легкая туманность окутывала парк. А небо голубело такое нежное, такое голубое и ясное, каким Шарлотта видела его только в раннем детстве, на картинках, — и еще иногда во сне», а на лице Шарлотты «оставался отблеск голубого окна». Голубое стекло, через которое героиня смотрит на кладбище, голубое небо — символы потустороннего мира, «намекающие на «глубину» визионерской тайны» [9, с. 287]. Так, в кладбищенском парке часто «Шарлотта <...> смотрела на небо. Оно казалось ей таким близким, знакомым, похожим на голубое стекло в ее окне. И за ним, казалось ей, можно видеть другой мир, тихий, туманный и неизвестный». В ином мире, в представлении героини повести, живут и ее «друзья», которые «были всегда с нею, всегда живые, невидимые, бесплотные, как звуки их имен, всегда молодые, неподвластные времени», с которыми героиня проводила почти все время. Кладбище, место, традиционно сопряженное с мотивом смерти, в сознании Шарлотты становится пограничным локусом, наделенным признаками «живого» пространства — оно связывает два мира. Также кладбищенский парк в символическом плане можно рассматривать как благоухающий райский сад, «личный Эдем» Шарлотты — именно с этим пространством связан позитивный ольфакторий повести. Героиня живет в своем интимном мире, наполненном кладбищенскими растениями и исходящими от них запахами: «тяжелое благоуханье могильных цветов», «пахло клейкими

листьями березы, молодой травой и невинными желтыми звездами одуванчиков», «пахнет пылью и всевозможными цветами».

С ольфакторными впечатлениями сопряжена и любовью к умершему юноше, по природе своей исключаящей все сколько-нибудь «земное». Так, когда Шарлотта в первый раз посещает могилу молодого художника Альберта Рено, её охватывают различные ароматы: «сирени, свежие...», «темно-лиловые фиалки, которые тяжело благоухали», и «благоуханье фиалок туманило голову, голубоватые жилки на ее прозрачных висках начинали биться». Шарлотта открывается новому чувству в ее жизни — чувству любви, которое «туманит голову». Но любви Шарлотты не суждено продолжаться, пока она и Альберт Рено находятся в разных мирах.

Иоганн — жених героини повести, всецело принадлежит чуждому Шарлотте миру, от влияния которого она стремится освободиться. К этому миру принадлежит не только жених-мясник, но и отец героини, сквозь полную шею и лысый череп которого проступает кровь, и сестра Каролина, и ее муж, человек припадочный и угрюмый, и их болезненный ребенок. Когда Иоганн приходит к Шарлотте на кладбище, предчувствие опасности, вторжение в интимный мир героини нарушает гармонию, царящую в саду. В результате появляется ощущение дисгармонии: «пахнет пылью» и к тонким цветочным ароматам, к благоуханию отцветающих лип примешивается еще какой-то запах, «чуть заметный, но тревожный, неуловимый и тяжелый», «мглистый воздух полз с окрестных болот и со стороны далекого леса». С появлением Иоганна всё меняется, меркнет, Шарлотта начинает задыхаться: «стало еще душнее», затем ей стало казаться «особенно душно, жарко, густые благоуханья туманили воздух», «томительная, душная, невидимая мгла поднималась от прогретой земли <...> мертвый аромат лишь кружил голову». По воле отца она должна выйти замуж за мясника, от которого «остро пахло кровью и только что раздробленными костями». В финале повести оказывается, что слишком различны и несовместимы два мира, слишком слаба Шарлотта, чтобы сопротивляться воле отца, и слишком сильна ее потусторонняя любовь, чтобы суметь приспособиться к «земному» миру. Поэтому Шарлотта в зимнюю ночь засыпает на кладбище: умирая, она обнимает могилу любимого человека и именно в этот момент снимается трагическое ощущение раздвоенности бытия и героиня.

«Медленно проходят, смотря вперед и поверх мира, тонкие, узкие, гибкие женщины — от Марты («Яблони цветут») до Марий-Май, —

давно обрученные, дивящиеся чужому неведению об обручении с любовью, белой, прозрачной и бескровной в мире, воплощенной за порогом мира, — прежде, потом, всегда. Кажется, шествующим над миром так легко вступить в мир и творить в нем легкие чудеса. В их шестви есть глубина знания о бесконечной свободе <...> они уже среди нас; они несбыточно близки <...> неизвестно, откуда приходят они и куда уходят, то изнемогая от своей бесцельной свободы, то побеждая одним мановением мир, плещущийся вокруг них усталой и нежной волной. Он непонятен для них, как и они для него; полудевушкам, полурусалкам — им «ни счастья, ни радости не надо». Они знают одну только невозмутимую Тишину» — невероятно точно охарактеризовал А. Блок в статье «Безвременье» героинь повестей З. Гиппиус. Действительно, Марту из повести «Яблони цветут», мисс Май из одноименной повести и Шарлотту из «Живые и мертвые (Среди мертвых)» отличает повышенная сосредоточенность на желании уйти от «житейского, мелкого» или из жизни вообще, стремление к чему-то, находящемуся за пределами обыденного. «Странное», «неизбежное», «непонятное», «необъяснимое», «недоступное» и т.п. — такие слова оказываются наиболее частотными при характеристике этих героинь. «Знаете, надо удаляться от того, что люди придумали, а надо слушать здесь, — она провела рукой по воздуху» — говорит Марта Володе. «...Ты о житейском, о мелком говоришь. Оно есть, но ему не следует быть, несчастье, что оно есть. А простое — это не то. Все просто — и я, и травы, и любовь, и небо, и смерть...» — говорит мисс Май, как бы разграничивая два мира — мир людской, обыденный, приземленный и мир иной, Природный.

В модернистской литературе на рубеже веков происходит «переход» Эроса из «сферы безлюбивого заземленного быта в область «таинственного», причем первый осознается как топос избыточного страдания и испытания, а вторая — как возможность подлинности и верного решения» [6, с. 87]. Ведущая тема эротической новеллистики Гиппиус — попытка «понять, соединить любовь и жизнь», которая оказывается невозможным. Эрос Гиппиус — Эрос разлучающий («Яблони цветут», «Мисс Май»), а если и соединяющий, то соединяющий лишь в смерти («Живые и мертвые (Среди мертвых)»). Новое в модернистской прозе — мистика Эроса, связанная с мотивами преграды и запретной встречи. Герои повестей встречаются на пороге и в ситуации перехода в мир иной: граница маркируется садом и цветением яблонь («Яблони цветут»); временем года — весной, как периодом возрожде-

ния («Мисс Май»); мраморным барельефом на могильном памятнике (в который влюбилась героиня рассказа «Живые и мертвые»).

Любовь изображается в повестях преходящей, это любовь-мгновение. Примечательно то, что она не институционализируется, и в этом еще раз подчёркивается исключительность избранных натур, презирующих буржуазные ритуалы.

Итак, обратившись к примерам из текста, мы выяснили, что ольфакторное пространство и связанный с ним специфический мотивно-символический уровень повести выступает соответствием дуалистическому мировосприятию и связанным с ним категориям «мира постороннего» и «мира потустороннего». Поэтому ольфакторий повести представляет собой систему границ, дуалистически разделяющих пространство.

Список литературы:

1. Гиппиус, З.Н. Собрание сочинений. Т. 1. Новые люди: Романы. Рассказы. Москва: Русская книга, 2001. 544 с.
2. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа: [Сборник] / Н.А. Бердяев; [Вступ. ст. А. Г. Мысливченко; Подгот. текста и примеч. Р.К. Медведевой]. Москва: Республика, 1994. 479 с.
3. Зыховская, Н.Л. Ольфакторий русской прозы XIX века: дис. ... д-ра филол. наук / Н. Л. Зыховская. Екатеринбург, 2016. 518 с.
4. Купер, Дж. Энциклопедия символов. Москва: Ассоц. духов. единения «Золотой век», 1995. 401 с.
5. Рогачева, Н.А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX—начала XX в.: проблемы поэтики / Н. А. Рогачева. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2010. 404 с.
6. Русская литература рубежа веков (1890-е—начало 1920-х годов) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [В. А. Келдыш (отв. ред.)]. Москва: ИМЛИ РАН: Наследие, Кн. 1. 2000. 958 с.
7. Тамарченко, Н. Д. Русская повесть серебряного века (проблемы поэтики сюжета и жанра). Монография. Москва: Intrada, 2007. 256 с.
8. Тресиддер, Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
9. Ханзен-Лёве, А. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: «Академический проект», 2003. 816 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 48).

**«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
КАК РОМАН-ПРЕДСКАЗАНИЕ**

*А.В. Никитин, студент 2 курса, направление
«Издательское дело»*

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

Аннотация: в данной статье рассмотрена связь романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» с провидческой традицией древнерусской книжности, проанализированы эпизоды, ставшие предсказаниями как на страницах самого романа, так и в реальной жизни, а также дана оценка «Братьев Карамазовых» как романа-предсказания.

Ключевые слова: роман-предсказание, Ф.М. Достоевский, прогностическая литература, традиция, житие, поучение, русская литература XIX века.

В попытках предсказать грядущее литература реализует так называемую прогностическую функцию, которую современное литературоведение часто выделяет в качестве самостоятельной. Её понятие раскрывается как предвидение будущего художественным способом — посредством вербально выраженных художественных образов.

Среди черт прогностической функции необходимо указать то, что она как ничто другое роднит литературу с философией, одной из задач которой точно так же является прогнозирование тенденций развития человека, природы и общества на основании знаний об окружающем мире и человеке [1, с. 19]. Именно поэтому на протяжении долгого времени в ряду основных проблем отечественной философии стоял вопрос: «Чем философия отличается от литературы?» [1, с. 20].

Что можно считать особенно актуальным для России как исторической общности, где философия как наука по сравнению со всем миром очень молода, — первые истинно философские труды здесь создаются В. Соловьевым только в 70-х годах XIX века. Что, конечно же, не отрицает существования мудрецов, мыслителей в России до начала указанного периода. До этого момента можно говорить только о зачатках философии, проявившихся в дискуссии западников и славянофилов 30-50-х гг. XIX века. Тогда русская интеллигенция в силу отсутствия

национальной философской школы изучала европейскую мысль, представленную богатым наследием античности, зрелого средневековья и Нового времени.

С учетом этого фактора справедливо будет утверждать, что основная функция философии частично исполнялась художественной литературой [2, с. 121]. Многие русские писатели первой половины XIX в. создавали произведения, где поднимали бытийные проблемы, старались предугадать дальнейший ход истории [2, с. 121]. Это конечно же поэзия Пушкина и Лермонтова, зрелая проза Гоголя, раннее творчество Льва Николаевича Толстого.

Но к писателям-философам первого порядка многие исследователи относят и Ф.М. Достоевского. Так, известный религиозный философ В.В. Розанов, посвятивший заметную часть своих трудов творчеству Достоевского, считал: «Он больше любил думать, чем писать» [3, с. 4]. И действительно, если взглянуть хотя бы на романы «великого пятикнижия», то в каждом из них можно обнаружить персонажей-теоретиков с собственными философскими системами [4, с. 20]. Одни из них Достоевский последовательно опровергает, а на их фоне утверждает другие и тем самым транслирует собственное мировоззрение [4, с. 23].

В рамках рассмотрения глубокой философичности каждого произведения «пятикнижия» немаловажным будет обратить внимание на их предсказательную составляющую: ни одно из них писатель не оставил без мыслей о будущем русского народа, власти в стране, роли и месте религии в жизни людей следующих поколений.

В данном аспекте особый интерес вызывает последнее творение великого автора — роман «Братья Карамазовы», ставший своеобразным подведением итогов жизни и творчества Федора Михайловича. И это действительно так: три года «каторжной», со слов самого писателя, работы, по сути воплотили в себе всё пережитое, передуманное, созданное им [4, с. 645]. Потому вполне естественно, что перед нами предстает огромный синтез не только художественных, но и философских элементов всех предшествующих творений [4, с. 646]. При всем напряженном драматизме фабулы, которая делает произведение одним из самых увлекательных и популярных в русской литературе, оно ещё необычайно глубокое с философской точки зрения [4, с.646].

Уже упоминаемый В.В. Розанов, например, редко упускал повод сослаться на «Братьев Карамазовых» в своих эссе. Более того, он создал полновесный философский очерк «Легенда о Великом инквизиторе

Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария», где собрал воедино всю философскую компоненту романа и разработал на её основе собственную религиозно-философскую теорию, принесшую ему популярность. Примечательно, что художественная составляющая произведения была осознанно проигнорирована.

Этот факт наиболее ярко иллюстрирует максимальную мировоззренческую наполненность текста, что уже может означать присутствие в нем большого количества как зашифрованных, так и прямых предсказаний.

О пророческом характере романа возможно судить даже без глубокой работы с содержанием: достаточно ознакомиться с некоторыми особенностями сюжета и системой персонажей.

Так, в «Братьях Карамазовых» главным выразителем идей Достоевского обычно считают старца Зосиму, которому посвящена вся шестая книга второй части [4, с. 646]. Одна из её глав называется «Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха Зосимы», последняя — «Из бесед и поучений старца Зосимы». Их с уверенностью можно считать вставными, поскольку они самодостаточны и их несложно извлечь из романа, как это осуществил Розанов с поэмой Ивана Карамазова «Великий инквизитор». В обоих названиях глав мы видим упоминание основных разновидностей древнерусской книжности: жития и поучения, что однозначно отсылает нас к литературной эпохе с очень мощной прорицательской традицией, избытком образов авторитетных старейшин и святых проводцев.

Воплощением такого образа как раз является старец. Перед своей смертью он дает напутствия Алексею, пророчит ему нелегкую жизнь и уход из монастыря «в мир», точно предсказывает «великое будущее страдание» его старшего брата.

Поразительно, но смертью Зосимы позже уйдёт на тот свет подвижник Оптинской пустыни Амвросий, который периодически встречался с Достоевским и состоял с ним в доверительных отношениях. По мнению ряда ученых, изучающих творчество писателя, Амвросий послужил прототипом для персонажа Зосимы. Этот момент с телом монаха, вопреки святости испутившим после смерти тлетворный дух, безусловно, один из наиболее эмоциональных во всем романе, так как он по-настоящему будоражит читателя своей жестокой реалистичностью. И вот, спустя 10 лет после публикации «Братьев Карамазовых», он практически один в один повторяется в реальной жизни, что подробно описано в книге Е. Поселянина «Русские подвижники XIX века» [5, с. 448].

Отсылки на древнерусскую книжность как на пророческую характерны для всего творчества Достоевского. Однако тут они играют особую роль, поскольку именно с их помощью роман строится по принципу провидческих литературных памятников Древней Руси.

Чётко обозначена вся система каноничных персонажей с иноком-провидцем в центре сюжета. Есть страдающий за веру, подобно святым, Алексей, который подвергается искушению дьявола в лице Грушеньки. Присутствуют безверные, воплощенные в образах Смердякова и Ивана. Одной из героинь является юродивая Лизавета Смердящая. Есть бесенок, поселившийся в Лизе Хохлаковой.

Сохранен традиционный мотив земных и небесных знамений. Из детства Алёша помнит лишь «косые лучи заходящего солнца пред образом, к которому его протягивала его кликуша мать» [6, с. 30]. Здесь они выступают как символ, определивший всю его судьбу — служение Богу. Во время первого допроса Мити, уже после убийства Федора Павловича, идет сильный дождь. Дмитрий видит его из своей камеры, отмечая для себя, что в его мгле «черные, бедные, неприглядные ряды изб <...> кажутся ещё чернее и беднее» [7, с. 130]. Такую пейзажную зарисовку вполне можно трактовать как зловещее знамение, ведь осужден будет невинный.

Необходимо подчеркнуть соответствующий язык, которым написаны житие и напутствия Зосимы. Он отличается от основного повествования и является стилизованным под язык древнерусских книжников примерно до XIII в. Тогда летописи и жития еще изобиловали художественностью и предсказаниями. Об этой черте нам говорит одно лишь полное уверенности «Сие и буди, буди!», несколько раз повторяющееся Зосимой и всей монастырской братией как логический конец каждого их предсказания.

Отмеченная ранее третья глава шестой книги «Из бесед и поучений старца Зосимы» содержит в себе больше всего сбывшихся пророчеств, которые Достоевский вложил в уста своего героя. Первый её абзац посвящен рассуждениям монаха об иночестве и иноках, среди которых есть как порочащие Христа, так и смиренные, «жаждущие уединенной молитвы». Свою мысль он заканчивает фразой «От востока звезда сия воссияет» [6, с. 360]. Понятно, что это метафоричное предсказание Достоевского относительно будущего мира, в котором центральную роль будет играть Россия. Именно её скорее всего и следует понимать под «востоком», который безусловно противопоставляется Европе. Это вполне исходит из мировоззренческих установок писателя, считавшего себя славянофилом.

Но здесь важно вдаваться и в буквальный смысл предсказания. Ведь всего через сорок лет звезда в своем пятиконечном варианте станет одним из главных символов нового Советского государства, советской армии, «мирового коммунизма». В 1930-х годах двуглавые орлы Московского Кремля, как нежелательное наследие Российской Империи, в которой жил и творил Достоевский, будут демонтированы. Особенно символично, что на их места установят рубиновые пятиконечные звезды. Они до сих пор сияют со шпилей башен Московского Кремля даже вопреки тому, что Советского Союза больше нет. Хотя до сих пор существует коммунистический Китай, страна ещё более восточная, чем Россия. И на её флаге точно также изображены звезды.

Далее монах высказывает уверенность в том, что народный бунт в России неизбежен в силу слишком острых противоречий между богатыми и бедняками: «У тех, которые не богаты, то же самое видим, а у бедных неутоление потребностей, зависть пока заглушаются пьянством. Но вскоре вместо вина упьются и кровью, к тому их ведут» [6, с. 363]. Эта идея по-настоящему предрекла две революции и кровавую гражданскую войну, которые сотрясут Россию уже после смерти Федора Михайловича.

Дальше по тексту «Бесед и поучений...» Зосима, развивая свою идею касательно иноческого пути, приходит к выводу что «неверующий деятель у нас в России ничего не сделает, даже будь он искренен сердцем и умом гениален. Это помните. Народ встретит атеиста и поборет его» [6, с. 363]. Такое пророчество снова толкает современного читателя обратиться к годам советской власти, яростно боровшейся с церковью и учинившей против неё жестокие репрессии. Одновременно с этим представители советской власти, стоявшие у её истоков, действительно были в массе своей образованными людьми, имевшими более чем благородные цели по защите ущемленных классов и свержению господствующих. Однако их не суждено было достичь: социалистический эксперимент был окончен в 1991 году, при этом пойти на компромисс с церковью власть была вынуждена задолго до этого. Народ действительно встретил на своём пути убежденного атеиста, олицетворяемого антицерковной политикой государства, и отстоял своё право на веру.

Вместе с тем предречения могут носить и эпизодический характер, проскакивать в диалогах героев. Так, Алексей, уже познакомившись со всеми «школьническими» друзьями Илюшечки Смурова, ведет диалог с ними через их предводителя — Колю Красоткина. В одной из

множества интеллектуальных бесед Коля выказывает следующие идеи, вроде тех, что «всё-таки немцев надо душить. Пусть они там сильны в науках, а их всё-таки надо душить» [7, с. 364] и «зато и независимый дух, с самого чуть не детства, зато смелость мысли и убеждения, а не дух ихнего колбаснического раболепства перед авторитетами» [7, с. 364]. Учитывая политические реалии конца 1870-х годов, эта казалась бы примитивная боязнь немцев вполне вытекает из логики тогдашней ситуации. Достоевский очень хорошо уловил ту волну германофобии, прокатившейся по Европе после франко-прусской войны. А его далеко идущий вывод относительно немецкого менталитета с «раболепством перед авторитетами» окажется совершенно верным: именно Германия разожжет обе мировые войны, одна из которых станет результатом культа личности вождя.

Вводя в сюжет фантастические мотивы, среди которых разговор Ивана Карамазова с чёртом, его поэма «Великий инквизитор», диалог Алеши с вселившимся в Лизу бесенком, Достоевский ставит себя в один ряд с европейскими писателями-провидцами.

Эволюция средневековых волшебных сказок и рыцарских романов в фантастические притчи и новеллы уже с XVIII века будет дарить миру немало сбывшихся предсказаний Джонатана Свифта, Жюль Верна, Эдгара Алана По. Сбылось около 80% предвидений Герберта Уэллса, творившего на стыке XIX-XX веков. Вот только некоторые из них: первый взлет летательного аппарата, использование атомной энергии, автоматические двери, голосовая почта и танки. Много раз будущее предсказывалось и в XX веке. Речь конечно идет о творчестве Станислава Лема, Айзека Азимова, Рея Бредбери и Джорджа Оруэлла. Можно упомянуть отечественных предсказателей указанного периода — Одоевский и его неоконченный роман «4338 год», где было предсказано создание «магнетических телеграфов», очень похожих на современный Интернет. В рамках XX в. таковыми являются Алексей Толстой, братья Стругацкие.

Каждый из вышеперечисленных вложил свои пророчества в жанр фантастического либо утопического романов. Именно эти два жанра исторически имеют особый вес при реализации прогностической функции литературы. Достоевский же, вопреки этому принципу, предвидит будущее в рамках реалистического романа. В него он вносит лишь легкую нотку мистики. Фантастическая поэма Ивана о великом инквизиторе носит вставной характер, а его разговор с чёртом происходит в бреду горячки. Так писатель оставляет выбор читателю — верить или

не верить в то, состоялся ли этот разговор в действительности или же случившееся — всего лишь порождение болезненного состояния героя. Это позволяет ему избежать ограниченности в тематике предсказаний, характерной для большинства фантастических романов и романов-утопий. Ведь сбывшиеся в них предсказания по большей части касались исключительно научно-технического прогресса, а устройство общества в романах-утопиях имело ярко выраженные технократические черты. В этом заключается художественно-философская новизна «Братьев Карамазовых» как романа-предсказания.

Более того, в романе чувствуется его всеобъемлющая устремленность в будущее. В него, словно прощаясь, Достоевский вкладывает всё то, что не успел изложить ранее. И, исполняя свой замысел, он выполняет эту внутреннюю установку в том числе с помощью множества прогнозов на будущее, предостережений для идущих на смену поколений, напутствий в подмогу им. Писатель искренне верит, что они помогут народу обрести верный путь. Вероятно, потому «Братья Карамазовы» вопреки всей трагичности сюжета заканчиваются полной оптимизмом сценой, где дети вместе с Алешей Карамазовым воодушевленно говорят о Боге, бессмертии и любви.

Список литературы:

1. Шуталева, А. В., Савцова, Н. И. Философия: учебное пособие для студентов / А. В. Шуталева, Н. И. Савцова. Екатеринбург : издательство Уральского университета, 2017. 112 с.
2. Дубровская, В.В. Литературоведение: введение в дисциплину: учебно-методическое пособие. Москва; Берлин : Директ-Медиа, 2016. 155 с.
3. Розанов, В. В. Чем нам дорог Достоевский? / В. В. Розанов // Новое время. 1911. №12715. 6 с.
4. Мочульский, К.В. Достоевский: жизнь и творчество / К.В. Мочульский. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. 749 с.
5. Поселянин, Е. Русские подвижники XIX века / Е. Поселянин. Издание 3-е, дополненное. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2016. 576 с.
6. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы: роман: [в 2 томах] / Ф.М. Достоевский. Том 1. Харьков : Фолио, 2012. 349 с.
7. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы: роман: [в 2 томах] / Ф.М. Достоевский. Том 2. Харьков : Фолио, 2012. 474 с.

**Е.П. РОСТОПЧИНА «ВОЗВРАТ ЧАЦКОГО В МОСКВУ»:
ПРОДОЛЖЕНИЕ КОМЕДИИ А. ГРИБОЕДОВА
ИЛИ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ?**

*Д.С. Пиунов, студент 2 курса, специальность
«Литературное творчество»*

Научный руководитель: Т.Н. Хрипулова, д. филол. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в данной статье рассматривается личность Е.П. Ростопчиной, анализируется ее пьеса «Возврат Чацкого в Москву» и сопоставляется с комедией А.С. Грибоедова «Горе от ума».*

***Ключевые слова:** Е.П. Ростопчина, А.С. Грибоедов, Чацкий, сатира, гиперболы, пьеса, комедия, гротеск.*

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», подвергшаяся вначале цензуре, но впоследствии гремевшая в годы «великих реформ», и по сей день остается ярчайшей представительницей жгучей и правдивой сатиры. Александр Андреевич Чацкий, литературный гений Грибоедова, породил целый ряд продолжений, переосмыслений и дополнений к этой комедии. Феномен попыток «дописать» произведение понятен: финал драматичный, но нисколько не исчерпывающий. Судьба Чацкого — вот что волнует читателя, ознакомившегося с этим произведением. Куда приведут его искания? К декабристам? К побегу за границу? Или же главный герой, как и многие молодые люди того времени, разочаруется в идеях либерализма и станет консерватором? «Кто не был в молодости радикалом — у того нет сердца, а кто не стал консерватором в зрелые годы — у того нет ума», — сказал кто-то из мудрецов.

На природу развития образа Чацкого и других героев комедии Грибоедова попыталась взглянуть русский прозаик, поэтесса и драматург Евдокия Петровна Ростопчина.

Графиня Ростопчина, урожденная Сушкова, родилась в Москве в 1811 г. С 13-ти лет она начала писать стихи. Ее талант развивался и креп стремительно, и ее стихотворение «Талисман» без согласия автора было опубликовано в альманахе «Северные цветы», пользовавшемся авторитетом в среде творческой интеллигенции России [1, с. 30].

В 1830-е годы лирическая поэзия женщины-поэта становится широко известной. Ее стихотворения печатаются во многих журналах и распространяются в списках. В 1833 г. Евдокия Сушкова вышла замуж за графа Андрея Федоровича Ростопчина. Их дом посещали выдающиеся представители культуры, которых привлекали сюда талант и ум графини [2, с. 51].

В 1856 г. Ростопчина написала стихотворную комедию «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки». Написанное произведение стало своеобразным продолжением комедии Грибоедова «Горе от ума». Сама Ростопчина назвала свое произведение «разговором в стихах» [3].

Драматург, отталкиваясь от классицистической комедийной традиции, воплощенной в грибоедовской пьесе, несколько отклоняется от исходного произведения в соблюдении правила трех единств [4]. Например, в ее «разговоре в стихах» действие охватывает несколько часов, а не сутки, как у Грибоедова. Все действие происходит в гостиной в доме Фамусова. Не меняются ни декорации, ни сами сцены. Само произведение состоит из одного действия и 12 явлений.

По сути, мы имеем дело с затянувшимся, не кончающимся разговором. И от начала до конца количество «говорящих» сценических героев увеличивается с каждым явлением. Если в начале пьесы на сцене лишь Фамусов и Чацкий, то к концу произведения на сцене помещается почти двадцать человек. Среди них и знакомые нам герои, пережившие друг на друге, новые персонажи и второстепенные действующие лица, попавшие со страниц «Горе от ума» в «разговор в стихах» Ростопчиной.

Атмосфера «чудовищной говорильни» создана драматургом намеренно и целенаправленно. Ростопчина попыталась воссоздать обстановку в московских домах середины XIX века, где перемешались идеи славянофильства и западничества, впоследствии ставшие основой для формирования нигилизма и революционного демократизма. Затянувшийся разговор в пьесе — это диагноз русского общества той поры, мало делающего, но много говорящего. Стоит отметить, что постаревший Фамусов, возмужавший генерал Скалозуб, являющийся мужем Софьи, олицетворяют людей, находящихся на службе, способных только на игру в карты и беспрекословное следование приказам. И Фамусов и Скалозуб на протяжении всей комедии практически не вступают в полемику. Оба персонажа являются наблюдателями, отжившими свое.

В доме Фамусова спустя много-много лет вновь появляется Александр Андреевич Чацкий. Теперь это 48-летний человек, ученый, приехавший «из Брюсселя <...> с конгресса ученых и любителей наук» [3]. Предметами занятий Чацкого являются статистика и геология. Как Скалозуб и Фамусов, Чацкий, постаревший, приблизившийся к пятидесяти годам и с «сединами», тоже занимает позицию наблюдателя. Он хотя и спорит, но не так активно и не с той энергией, что прежде. Конечно, причина тому не возраст, а скорее изменившаяся обстановка в русском обществе.

Чацкий — дитя александровской эпохи, воспитанный на идеалах просвещения, но не сумевший применить их в жизни. Четверть века «николаевской реакции» зацементировали либеральные идеи, теперь они были выведены за пределы государственных интересов, низведены до уровня болтовни в салонах и гостиных московских дворян. Потому Чацкому тяжело понять идеи Элейкина — закоренелого славянофила, которого в своем произведении Ростопчина высмеивает. Главным обличающим средством драматург выбирает сатиру, посредством которой разоблачается «квасной патриотизм». Это можно увидеть на примере авторской ремарки, характеризующей славянофила Элейкина: «Одет он в черную бархатную поддевку, с синими шароварами в сапогах, а сапоги высокие на подковах, с красным кантиком, в руке мурмолка. Голос его тих и кроток; глаза опущены вниз; словом, это русский Тартюф» [3].

О том, что произошло за двадцать пять лет отсутствия Чацкого в Москве, герой узнает частично от Фамусова, а подробно от внучки графини Хрюминой. Алексей Степанович Молчалин стал действительным статским советником. А Софью:

Отец ее увез...

Ну, было крику, было слез!..

Год целый ни на шаг он из своей усадьбы...

Не выпускал ее, бранил, журил, пугал;

А через год, — вдруг слышим, обвенчал,

Секретно выписав в Саратов Скалозуба!.. [3]

Муж Софьи Павловны, Скалозуб, не без участия супруги сделал блестящую карьеру, стал генералом, а позже и военным губернатором:

Он с подчиненных взятки брал...

А губернатором с тех пор как он попал,

Он грабить стал обеими руками. [3]

У Скалозубов четверо детей — две девочки и два мальчика (уже юноши-студенты). Девочек обучает и воспитывает 32-летний учитель

Петров. Сыновья учатся в университете. Учитель «шалит» и с 18-летней дочкой Скалозубов Верой, и с ее мамой Софьей Павловной. Однако любовная линия описана не так четко, как в комедии Грибоедова. Как такового любовного конфликта нет: «прогрессивного учителя» Петрова Ростопчина превращает в жалкого ловеласа, помышляющего о «юбках и белье». В устах Чацкого мы слышим истинное отношение к таким «учителям»:

Мы для детей вас в дом берем,
Их ум, их сердце вам вверяем;
Вам платим деньги, вас ласкаем, —
И что ж?.. Мы в вас змею у груди согреваем,
Чтоб низким проискам, изменою, тайком
Вы сыновей нам души развратили?..
Чтоб наших дочерей и жен вы соблазнили!..
Чтоб нас бранили вы потом,
Когда мы вон вас проводили! [3]

За прошедшие годы многое изменилось, появились новая мода, новые взгляды. Например, с помощью образов княжен Зизи и Мими Тугоуховских разоблачается движение за эмансипацию женщин, которое выражается, по мнению писательницы, лишь в переодевании в мужскую одежду: «Одеты почти амазонками, в темные суконные платья, с куртками; на них мужские жилеты, мужские сорочки... Обе сестры обстрижены, завиты и причесаны как мужчины. У них беспрестанно во рту сигарки, и вся обстановка их напоминает эмансипированных женщин, парижских карикатур» [3]. Вот так в России зарождается класс эмансипированных женщин, которые, как отметила Ростопчина, свои прогрессивные взгляды демонстрируют карикатурным поведением.

В целом, можно сказать, что изменения, произошедшие с жителями Москвы, незначительны. Меняются нравы, моды, однако суть остается одна. На этот счёт Чацкий говорит так: «Так стало быть — Москва стареет, / Но не меняется?» [3]

Бросание в крайности и нежелание нащупать золотую середину в вопросах социально-общественного устройства лишает интеллигенцию и весь народ в целом возможности найти компромиссный путь развития общества. Острые споры разворачиваются между славянофилом Элейкиным и западником Феологинским. Здесь автор вновь прибегает к скабрёзной сатире: описывает в ироническом ключе взгляды обоих персонажей. Вот как выглядит спор славянофилов и западников в комедии.

Элейкин:

России не хочу я знать! Люблю лишь Русь!
Прочь, ложь и соблазны науки,
Искусства и мудрость людей!..
Словенские души и руки
Невинной без ваших затей!..
Зачем нам уменье чужое?..
Своим мы богаты умом!..
От запада разве лишь злое
И вредное мы перейдем!.. [3]

Взгляды Элейкина импонируют чете Горичей, Платону Михайловичу и Наталье Дмитриевне, знакомых читателю по «Горю от ума». Переодевание в русский национальный костюм им также видится признаком «большого патриотизма»: «Наталья Дмитриевна очень полная и важная дама, в сарафане душегрейке и повойнишке. Муж ее в русском кафтане, в русских сапогах, держит мурملку в руке» [3].

(Платон Михайлович и Наталья Дмитриевна, рукоплещут неистово).

Элейкин:

Да здравствуют наши трущобы,
Разгул, старина, простота...
Без распрей, без лести, без злобы,
Здесь жизнь и сладка и чиста! [3]
Или вот сказанное Феологинским:
Восток нам образованных понятий не прощает, –
Не хочет, чтоб мы шли вперед! <...>
Мы человечеству широкие объятья
Отверзли!.. Люди нам ученики и братья,
Все, все до одного!.. Да!.. мы не стеснены
Условным, мелочным, квасным патриотизмом! [3]

Ростопчина показывает «перегибы» в сознании целых классов, например, интеллигенции, представленной профессором Феологинским и поэтом Элейкиным, а также дворянского сословия, к которому можно отнести и Горичей, и сестер Зизи и Мими. На такой антитезе безграничного поклонения Западу и чрезмерного его обожания, а также желания «обрядиться в мужицкие кафтаны» выстроено основное действие «разговора в стихах».

А в образе Чацкого соединяется здоровый центризм, умеренный консерватизм и вера в рационализм и прогресс, потому что в середине XIX века именно путь опоры на свои силы и национальные интересы

с учётом накопившегося мирового опыта и необходимых технологических и интеллектуальных заимствований с Запада виделся Ростопчиной и ее единомышленникам единственно разумным.

Комедия завершается монологами Чацкого, в которых он обличает русскую национальную нетерпимость к иному мнению и сильную «поляризованность» взглядов образованной общественности. Обращаясь к Элейкину, Чацкий говорит:

Да, я люблю в вас преданность к России,
Почтенье к старине, дух русский, русский ум,
Но не могу, забыв успехи вековые,
Сочувствовать тоске и пылу ваших дум...
Нельзя событий истребить, –
И стрелку на часах времен переводить!..
Поверьте, господа, — я тоже патриот, –
Не меньше вас люблю я Русь святую, –
Хотя не облекусь в одежду шутовскую, –
Чтоб рассмешить на улице народ... [3]

Обращаясь к Феологинскому и Петрову, Чацкий замечает:

Поставим общество вверх дном...
Перевернем весь мир во имя просвещения,
Главами братства заживем!..
Не это ли смысл вашего учения?..
О! проповедники слепые уравниья...
И все, что впереди, посеянное вами,
Взойдет погибелью над нашими сынами! [3]

Славянофилы и западники того времени увидели в комедии Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву» злую насмешку над их идеалами. Западники подвергли злой критике это произведение, называя автора «салонной ретроградкой».

В стихотворении «Моим критикам», написанном в 1856 г., Ростопчина ответила им так:

Я разошлася с новым поколеньем,
Прочь от него идет стезя моя,
Понятьями, душой и убежденьем
Принадлежу другому миру я. [5]

Разошелся во взглядах со своим поколением и Чацкий, который однако на этот раз не бежит из Москвы, хоть и разочарован тем, что людская суть не поддаётся значительным изменениям. В финале пьесы его приглашает в свой дом княгиня Цветкова.

Чацкий:

И вы ручаетесь, что не найду у вас
Княжен Зизи, Элейкиных, Петровых, –
Всегда, везде, во всякий час
Витийствовать и умничать готовых?..
Что не найду я старых дур,
Чужую речь твердящих попугаев,
Ни личностей ходульных, ни фигур
Жеманно-приторных, ни подлых негодяев
Завистливых, несправедливых, злых,
Карикатурных и смешных?

Княгиня:

Ручаюсь... у меня подобного народа
Вы не увидите! В Москве такая мода
Разобрала не всех, и я скажу про них, –
На то пословица, — «в семье не без урода»!.. [3]

В уста княгини автор вкладывает собственные мысли [2, с. 59].

Таким образом, сама Е.П. Ростопчина дает надежду читателям и прогрессивной общественности России, что умеренность во взглядах и продуктивная деятельность могут привести к реальным и полезным изменениям. Люди, служащие делу, а не слову, как Чацкий и княгиня Цветкова, симпатичны автору в отличие от пылких, эмоциональных, ругающихся и кричащих «говоруннов».

Комедия Ростопчиной лишней раз подчеркивает актуальность текста А.С. Грибоедова, однако не может существовать в отдельности и претендовать на роль такого же фундаментального памятника русской литературы, как «Горе от ума».

Список литературы:

1. Файнштейн, М.Ш. Е.П. Ростопчина. // Файнштейн, М. Ш. Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки / М.Ш. Файнштейн. Москва, 1989. 175 с.
2. Ходасевич, В. Ф. Графиня Е.П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика. // Ходасевич, В.Ф. Книги и люди. Этюды о русской литературе / В.Ф. Ходасевич. Москва, 2002. 478 с.
3. Ростопчина, Е. П. Возврат Чацкого в Москву, продолжение комедии Грибоедова «Горе от ума» / Е. П. Ростопчина. Киев, 1909. 144 с.
4. Классицизм. экст : электронный. // Фундаментальная электронная библиотека [сайт]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 11.05.2022)

5. Ростопчина, Е. П. Талисман. Избранная лирика. Документы, письма, воспоминания / Е. П. Ростопчина. Москва, 1987. 276 с.
6. Грибоедов, А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов. Москва : Азбука, 2021. 352 с.

ЗАРИСОВКИ КОСТЮМА В ПИСЬМАХ Н.В. ГОГОЛЯ

К.Р. Ручкина, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

Научный руководитель: Т.В. Белова, к. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** Статья посвящена анализу костюма как детали портретной характеристики человека в письмах Н.В. Гоголя. Зарисовки, которые создает писатель в письмах, носят самостоятельный характер и представляют собой художественную ценность.*

***Ключевые слова:** Н.В. Гоголь, литературное творчество, костюм, одежда.*

В процессе создания Н. В. Гоголем художественного образа, его «одушевления», главным вспомогательным инструментом является художественная деталь. Об этом говорит сам писатель в «Авторской исповеди»: «Нужны все те бесчисленные мелочи, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете» [1, с 28].

Писатель воспринял достаточно органично этическую, а также эстетическую составляющую одежды, которая основывается на религиозном понимании. Гоголь описывает душевное наполнение, духовные ценности, моральное обличие человека с помощью такого, с первого взгляда, незамысловатого элемента, как костюм. Именно он становится отражением духовности, гармоничного склада человеческой природы, а также высокого предназначения, которое несет в себе каждый человек и о котором так старательно пытался напомнить Н.В. Гоголь в своих произведениях посредством костюма.

Творческая лаборатория писателя разворачивается в его письмах, которые он отправляет друзьям, родственникам и знакомым. В них он просит близких людей присылать зарисовки костюмов, которые те ви-

дели в жизни, а также создает зарисовки образов и сам. Описывает некоторые особенности увиденных им лично одеяний, подмечает нечто отличительное.

15 октября 1838 года Н.В. Гоголь комически описывает одеяние священнослужителей в письме, адресованном к сестрам: «Видели вы, как одевается католическое духовенство? Священники и аббаты в треугольных шляпах, во фраках, в черных чулках и башмаках. <...> Одни доминиканцы совершенно одеваются, как женщины, особливо старушки: в темных и черных капотах, из-под которых видно исподнее белое платье, тоже женское. Иные носят совершенно ваши пелеринки» [3, с. 177].

Далее костюмная зарисовка находит место в художественном произведении. Гоголь использует ее для того, чтобы объяснить, показать, насколько нелепо одеяние аббата и насколько оно не соответствует своему изначальному предназначению. Ведь священнослужители должны напоминать собою людям образ Бога, в их же одеянии словно происходит некое крушение возвышенного смысла одежды. Таким образом, при отступлении от истинной сути одежды, костюм священнослужителя теряет свое возвышенное предназначение и приобретает исключительно маскарадный характер.

Н.В. Гоголь в своих произведениях, а также и в письмах огромное внимание уделяет цвету костюма, пытается придать каждой вещи, свойственный именно ей оттенок, дабы также передать с помощью этого средства внутреннюю особенность человека, обладающего ею. Цвет дополняет образ, является своего рода маркером.

В одном из своих писем к М.П. Балабиной во время заграничной поездки Гоголь обсуждает блузу «пыльного цвета», которая никогда не снималась господином Мейером, она словно была его неотъемлемым атрибутом. В связи с этим М.П. Балабина даже интересуется о «здоровье» блузы, а писатель в своем письме уверяет девушку, что блуза «здорова». То есть обсуждение вещи идет таким образом, что складывается впечатление, будто обсуждается живой человек. Для того, чтобы создать образ человека, рассказать о его характере, особенностях читателю, Гоголь описывает одежду, и этого вполне для него достаточно. Одежда олицетворяет черты человека, имеет собственный характер [3, С. 229].

В этом же письме костюмы наделены качествами живых существ, блуза становится наряду с лошадью и человеком, словно оживает и становится третьим действующим лицом. Гоголь пишет: «Я ее еще недавно видел верхом на своем господине, а господин был верхом на лошади, и таким образом пронеслись все трое вихрем по Monte Pincio». Выражение

«пронеслись все трое» олицетворяет блузу. А слово «верхом» придает одежде некий главенствующий образ в данной тройке, где блуза сидит на человеке, а уж тот на коне. Создается впечатление, что блуза сама, словно на лошади разъезжает на человеке или даже управляет их тройцей.

Образ человека в сравнении с вещью, которую он носит, становится менее значимым, и человек становится чем-то вроде вешалки для блузы, а также шляпы. Предметы одежды становятся более живыми нежели их хозяин. Ведь блуза может разъезжать «верхом», «пронестись» вихрем по улице, а также она обладает «здоровьем» [3, С. 229].

Интересно по своей сути и содержанию письмо, которое пишет Н.В. Гоголь своим сестрам в апреле 1838 г. В нем он описывает подробнейшим образом римский карнавал: «Вообразите, что в продолжение всей недели все ходят и ездят замаскированные по улицам во всех костюмах и масках. Иной одет адвокатом с носом, величиною через всю улицу, другой турком, третий лягушкой и чем ни попало. Кучера даже на козлах одеты женщинами в чепчиках. Всякий старается одеться во что может, кому не во что, тот просто выпачкает себе рожу, а мальчишки выворотят свои куртки и изодранные плащи» [2, С. 138]. В представленном отрывке мужчины, точнее, кучера, надевают на себя чепчики, данная деталь не портит описание, гармоничная структура повествования сохраняется в связи с тем, что она полностью соответствует структуре карнавала, творческому послы, который он в себе несет и подразумевает.

Если же мы обратимся к произведению «Рим», то найдем существенные различия между описанием, которое содержится в письме к сестрам и описанием, которое содержится непосредственно в художественном произведении. В письме описание карнавала представлено достаточно поэтично, оно вполне может соперничать с описанием, представленным в художественном произведении. Карнавальные костюмы, которые мы можем обнаружить в «Риме» не соответствуют содержанию письма. Несмотря на то, что описание существенно различается, оно имеет и сходство в характере гиперболизации. В письме описывается адвокат, который шествует с носом «величиною через всю улицу», если же обратимся к произведению, то увидим пицикало с клистирной трубкой «вышиною в колокольню». Также можно обратить внимание и на характерную особенность роли: например, в письме кучера надели женское одеяние — чепчик, в произведении же мастер Петруччо «разорвал на себе юбку и последний платок жены, нарядясь женщиною» [2. С. 292].

30 июня 1838 года в письме к сестрам Гоголь впервые употребляет слово «капот» — оно становится наиболее ярким отражением, при-

обретает большую значимость для описания образа. Интересно, что именно этим предметом костюма будут обладать Башмачкин и далее Плюшкин. Оба героя отличаются своей несостоятельностью. Внутренним разрушением, которое проявляется через элемент одежды.

Достаточно большая часть писем Н.В. Гоголя к его родным отличается особой искренностью и откровением, нельзя сказать, чтобы они были обоснованы эпистолярным формой выражения любви к этим людям. Пообщавшись с писателем зачастую люди говорили о нем, как о достаточно сдержанном и замкнутом человеке. Однако в личной переписке писатель открывается совершенно с иной стороны, на него можно взглянуть иными глазами, как на достаточно чуткого и пронизательного человека. Скорее всего, находясь наедине с пером и бумагой, Н.В. Гоголь отбрасывал присущее ему стеснение, которое преследовало его в быту и раскрывался, отображая истинные чувства, которые испытывает по отношению к человеку, с которым ведет диалог в переписке.

Так Гоголь обращается к своим сестрам в следующем письме: «Пишу к вам, мои голубушки, мои много любимые мною сестрицы ... Посылаю вам безделушки: по кольцу и по булавке. Смотрите на них больше, чем просто на кольца и булавки. К ним прижалась, прицепилась и прилетела вместе с ними часть моих чувств и любви моей к вам. Как эти кольца сожмут и обхватят пальцы ваши, так сжимает и обхватывает вас любовь моя. Как эта булавка застегивает на груди вашей косынку, так хотел бы я вас хранительно застегнуть и оградить, и укрыть от всего, что только есть горького и неприятного на свете, молодые цветки мои! отрада мыслей моих!» [3, С. 220].

Можно проследить в данном отрывке интереснейшее явление: в письме используется обрядовая форма некоего заклинания, которое использует автор в обыкновенном бытовом письме, принадлежащем образованному человеку, который является глубоко верующим, а также не имеет склонностей верить в различные предрассудки и суеверия. Конечно, речи не идет о том, что Гоголь совершает ритуал заговора, однако именно эта форма используется в качестве литературного приема. Говорить об игре или иронии мы не тоже не можем. Серьезность явно сопряжена с эмоциональным накалом. Также присутствует некая метафизическая связь сущности предметов, которые также относятся к внешнему облику человека, создают определенный образ. В данном случае мы рассматриваем женские украшения. Гоголь подчеркивает значимость подарка: «Смотрите на них больше, чем просто на кольца и булавки».

Функциональные особенности предметов, которые называют украшениями, в архаичных культурах имеют значительное отличие от той культуры, которую они представляют собой в костюме современного

человека. Украшения в первую очередь обладают мистическим значением, их считали оберегами. Сакральная семантика кольца, например, основывалась на защитных свойствах металла и магическом представлении о фигуре круга. Горячий любовный порыв и страстное стремление оградить любимые существа от невзгод Гоголь пытается передать и воплотить в предметах, которые преподносит в качестве подарков. Он выбирает именно их явно не случайно. Дарит женские украшения.

Разнообразные открытия, которые совершает Гоголь для себя самого имеют отображение в его письмах и художественных произведениях. Смысловые отношения перекликаются между собой, имеют тесную взаимосвязь. Одни начинают реализовываться в других и наоборот. Костюм визуализирует внутреннее содержание того, кто им обладает, то есть раскрывает сущность своего персонажа. Отсутствие же костюма в образе точно так же является знаковым. Он обезличенный, не содержит в себе глубокого смысла, не имеет собственного мнения, не подвластен себе.

Список литературы

1. Балакшина Ю.В. «Авторская исповедь»: к истории названия и жанра // Н.В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения: сб. докл. Междунар. науч. конф. (Москва, 1—5 апреля 2009 г.). Москва: АНО «Фестпартнер», 2010.
2. Гоголь Н. Собрание сочинений: В 9 т. Москва: Русская книга, 1994. Т. 9. 784 с.
3. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. Москва: Советская Россия, 1990. 428 с.

Ф. Н. ГЛИНКА О ЛИТЕРАТУРЕ 1840-Х ГГ.

А.В. Хрёнова, студентка 1-го курса магистратуры «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

Аннотация: *представленная статья – попытка систематизировать высказывания Глинки о литературе 1840-х гг.*

Внимание здесь концентрируется на размышлениях писателя о творчестве его современников в сопоставлении с литературой предшественников.

Ключевые слова: Ф.Н. Глинка, А.П. Глинка, литература 1840-х гг., «золотой век», «натуральная школа».

К 40-м годам XIX века Ф. Н. Глинка был уже вполне признанным поэтом и писателем, состоявшимся литератором. Его творчество претерпело некую эволюцию в тематическом и идейном планах (вспомнить хотя бы раннее творчество автора, основу которого составляли произведения с явной патриотической направленностью, и позднее, где особое место занимают тексты религиозно-мистического характера). Он не был писателем первого ряда, однако его произведения пользовались популярностью и вызывали интерес у современников.

Известно, что на протяжении всей своей жизни Глинка не относил себя к какому-либо направлению или литературной школе, «в письме к В. В. Измайлову (1826 г.) он утверждал: “Я не классик и не романтик, а что-то сам не знаю как назвать!” По мнению современных исследователей, литературные взгляды Глинки развивались на удивление автономно, “его нельзя причислить ни к романтикам, ни к сентименталистам, ни к классицистам, ни к откровенным реалистам”» [1; 4].

Круг литературных знакомств писателя был обширен. Так, под председательством Глинки в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств «участвовали А. Дельвиг, В. Кюхельбекер, И. Лажечников, М. Загоскин, Е. Баратынский, О. Сомов, А. Шишков, Н. Греч, Н. Гнедич, братья А. и Н. Бестужевы, К. Рылеев, А. Воейков и др.» [1; 25]. В рамках московских литературных еженедельных «понедельников», устраиваемых супругой Глинки «собирались славянофилы, в ближайшее литературное окружение входили М. Дмитриев, Ф. Миллер, М. Погодин, П. Плетнев, С. Раич, Е. Растопчина и др.» [1; 25].

По свидетельству некоторых глинковедов, определенный вклад в формирование литературных взглядов и вкусов своей жены – Авдотьи Павловны (в девичестве — Голенищевой-Кутузовой), внес именно он, что также нашло отражение в творческом процессе каждого из них. Супруги вместе и по отдельности создавали свои оригинальные произведения, не ориентируясь при этом на творчество современников, однако проявляя любопытство к произведениям участников различных литературных вечеров (здесь необходимо вспомнить о московском салоне семьи Глинок в 1840-е гг. с его литературными «понедельниками», где посетителями

были в большинстве своем писатели «прежнего времени», среди которых с трудом можно было заметить кого-то из «нового поколения»). Авдотья Павловна Глинка разделяла взгляды мужа на современный литературный процесс, поддерживала все его творческие стремления.

Так, например, «Глинки негативно относились к эстетическим принципам “натуральной школы”» [1; 6], которая в 1840-х гг. твердо заявила о себе как о важнейшем этапе развития русского критического реализма под эгидой творчества Н. В. Гоголя в тот период времени, когда литературное поприще претерпевало некоторое опустошение и изменения, связанные с уходом из жизни ведущих авторов золотого века русской литературы. Вокруг «натуральной школы» объединились Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Д. В. Григорович, А.В. Дружинин, В. И. Даль и др.

Необходимо также отметить, как Глинка отнесся к появлению и скорому развитию нового литературного явления. «О главном идеологе школы (ее идейном вдохновителе — А.Х.) <он> пишет: “Белинский, как известно, писал резко, запальчиво и самоуверенно о всех авторах, пользовавшихся известностью. Он и во мне уничтожил всякий талант, всякую способность (ну, и Бог с ним!) Я не всегда огорчился его отзывами потому, что и сам не подозревал в себе большого таланта, а писал для утешения себя, в минуты грусти, во время больших моих несчастий. Но жена моя, любившая меня и мою поэзию, часто огорчалась резкими отзывами Белинского”» [1; 4] (Также важно: специального филологического образования у Глинки никогда не было. Как пишут исследователи, «<...> будучи известным литератором, он с сожалением отмечал, что “не имел классического образования и предварительных сведений, составляющих принадлежность литератора”, поэтому “должен был собственными средствами развивать небольшой талант свой и, уже гораздо после выпуска из корпуса (где тогда не преподавали еще пиитики), доходил самоучкою до составления правильных стихов”» [2; 25]).

Понять и принять законы «гоголевской школы» Глинка не захотел, в его сознании сложилось четкое мнение об изменении качества литературы в 40-е гг. XIX в. в худшую сторону: «Вот и Гоголь, несмотря на его огромный талант, много сделал вреда. Пошли, без его таланта, его последователи и накидали грязи в литературу» [1; 7]. При формировании такой точки зрения немалую роль сыграла оглядка писателя на век минувший, основу которого составляет творческое наследие Г.Р. Державина, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, К.Н. Батюшкова, признанных и особо почитаемых Глинкой. На этом

фоне творчество Белинского, Некрасова, Достоевского казалось Глинке малозначительным. В 1850-е гг. позиция Ф.Н. Глинки «по отношению к “натуральной школе” несколько смягчилась: она, по его мнению, должна выполнять просветительские задачи, так как адресатом ее является “простой” читатель, не способный оценить истинных произведений искусства» [1; 6].

В это время в своем творчестве особое место Глинка отводит произведениям на религиозную и мистическую тематику. И это не случайно, ведь «отношение Глинок к литературе было во многом обусловлено их христианским мировоззрением. Они считали, что литература должна воспитывать, способствовать нравственному совершенствованию читателя. Поэтому так много пишут Глинки о религии, поэтому занимаются переложением Священного Писания. И в литературе, и в быту Глинки пропагандируют духовность и служение высшим идеалам» [1; 14]. Именно православие было единственной верой для Глинки. Недаром возникают в творчестве литератора библейские сюжеты, мотивы и образы.

Таким образом, о литературе 1840-х годов и деятельности ее основных представителей Глинка отзывается с долей неприятия, сожаления о ее трансформации, связанной с появлением новых литературных феноменов, которые пришли на смену произведениям «вечного золотого века».

Список литературы:

1. Васильева С. А. Проза А.П. Глинки // Глинка А.П. Проза / Сост., подгот. текстов, вступит. статья С.А. Васильевой. Тверь: Издатель Кондратьев А. Н., 2013. С. 4—15.
2. Васильева С. А. Ф. Н. Глинка о языке // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 1. С. 25—29.
3. Васильева С.А. Гармония и благодать в духовной поэзии Ф.Н. Глинки / С.А. Васильева // Вестник ТвГУ. Серия «Филология», 2016. № 1. С. 24—27.
4. Васильева С.А. Федор Николаевич Глинка (1786—1880) / С.А. Васильева // Русские писатели и Тверской край. Тверь: ТвГУ, 2009. С. 109—121.
5. Ерохина Л.Л. Глинка Федор Николаевич / Л.Л. Ерохина // Эстетические отношения искусства и действительности. Тверь: ТвГУ, 2002. С. 44—45.

Русская литература XX века

МОТИВ «ДОРОГИ» В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

К.А. Беглецова, студентка 3 курса направления «Отечественная филология».

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

***Аннотация:** в статье рассматривается реализация мотива «дорога» в постмодернистском романе В. Набокова «Лолита». Выявлены и проанализированы ядро мотива и его периферия.*

***Ключевые слова:** ядро мотива, периферия мотива, фабульный вариант, фабульный топос, семантический блок.*

Существует множество подходов к изучению природы мотива. В своей работе мы ориентируемся на вероятностный подход, в основе которого лежит дихотомическая природа мотива. Этот подход подразумевает двусоставность семантической структуры мотива: ядро мотива и периферию (оболочку) мотива, состоящую из неограниченного количества фабульных сем. Об этом пишет Игорь Витальевич Силантьев в работе «Мотив в системе художественного повествования. Проблема теории и анализа» [1, с. 41].

В нашем случае ядро мотива («дорога») не исключает того, что «за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерно вероятных действий» [1, с. 16]. Принимая во внимание, что в структуре семантической оболочки разные фабульные варианты имеют разный «вероятностный вес», который зависит от частоты встречаемости мотива и его значимости [1, с. 43], сосредоточимся на таком семантически целостном блоке, как дорожные передвижения героев.

Реализация мотива пути у В. Набокова осуществляется при помощи такого понятия, как фабульный вариант. Подчеркнем, что первичной единицей описания при анализе мотива выступает не мотив как таковой (который является обобщенной единицей повествовательного языка), а его событийные реализации, или события, взятые в фабульно-сюжетных контекстах конкретных нарративов. Только на основе таких данных мы можем составить обобщенное представление о мотиве.

При этом отношение «предикат-актант» воплощается в конкретном произведении в форме события, как реализации взаимодействия мотива и действующего лица. Актантами в романе «Лолита» являются действователи в ситуациях дорожного движения, а предикатом — дорога. Примерами такой трактовки являются:

Лолита (актант) в дорожных передвижениях (предикат);

Гумбольдт (актант) в дорожных передвижениях (предикат);

Лолита и Гумбольдт (актанты) в дорожных передвижениях (предикаты);

Клэр Куильти (актант) в дорожных передвижениях (предикат);

«Придорожники» (подразумеваются дорожные встречи со случайными людьми; это, с одной стороны, актанты — например, дорожные полицейские, молодые люди, а с другой — фабульная реализация мотива — опасность, которая исходит от этих встреч).

Среди фабульных моделей данного произведения мы будем выделять: сильно-вероятностные и слабо-вероятностные. Приведем примеры:

Сильно-вероятностные.

Запланированная поездка Лолиты с Диком на Аляску. «“Итак”, заорал я, “вы собираетесь в Канаду? То есть, не в Канаду”, заорал я опять. “Хочу сказать — в Аляску” [2, с. 402].

Осуществляемая Шарлоттой поездка на Очковое озеро. «За несколько миль от Рамзделя было в лесу озеро — так называемое Очковое озеро (уже упомянутое мною); мы туда ездили каждый день в течение одного чрезмерно жаркого недели в конце июля» [2, с. 177].

Слабо-вероятностные .

1) Лживые обещания Гумбольдта друзьям Шарлотты относительно поездки с Лолитой после того, как он заберет ее из лагеря, в Новую Мексику или Калифорнию: «Убитый горем отец объяснил, что отправится за хрупкой дочкой тотчас после похорон, а затем постарается ее развлечь пребыванием в совершенно другой обстановке — катнет с ней, может быть, в Новую Мексику или Калифорнию — если только не покончит собой, конечно» [2, с. 144].

2) Желаемая для Шарлотты поездка с Гумбольдтом в Англию, которая не может быть совершена, так как герой не представляет своего перемещения без Лолиты (по психологическим причинам): «Осенью, мы с тобой едем в Англию <...> У меня тоже есть для тебя сюрприз, моя милая. Мы с тобой не едем в Англию» [2, с. 129].

3) Мечта Гумбольдта о волшебном необитаемом острове, населенном нимфетками: «...зримые очертания (зеркальные отмели, алею-

щие скалы) очарованного острова, на котором водятся эти мои нимфетки и который окружен широким туманным океаном» [2, с. 20].

4) Предлагаемая Гумбольдтом Лолите поездка с ним с целью вернуть прошлую кочевую жизнь: «“Ты совсем уверена, что не поедешь со мной? Нет ли отдаленной надежды, что поедешь? Только на это ответь мне”. “Нет”, — сказала она, — “нет, душка, нет”. Первый раз в жизни она так ко мне обратилась. “Нет”, — повторила она. — “Об этом не может быть и речи. Я бы, скорее, вернулась к Ку. Дело в том, что...” Ей не хватило, видимо, слов. Я мысленно снабдил ее ими — (“... он разбил мое сердце, ты всего лишь разбил мою жизнь”») [2, с. 409].

Силантьев отмечает повышенный сюжетогенный характер такого компонента семантической структуры мотива, как его пространственно-временные характеристики [1, с. 63]. Отсюда следует, что мотив дороги сочетается с другими мотивами, имеющими сходные хронотопические характеристики. Прослеживается тесная связь мотива пути с такими мотивами, как увоз, путешествие, преследование, выбор маршрута; мотив «любовь в экипаже» (карете, поезде автомобиле), который обозначил в рассказах Чехова Юрий Щеглов [3, с. 207—240]. В «Лолите» — это остановки машины на обочине с эротическими намерениями: «Внутренне обмирая, внутренне изнывая, я смутно увидел впереди сравнительно широкую обочину и с подскоками и покачиванием съехал на траву. Помни, что это ребёнок, помни что это... Не успел автомобиль остановиться, как Лолита так и вплыла в мои объятия...» [2, с. 161].

Что касается фабульных топосов мотива пути, то мы будем подразделять их на утопические, фикциональные и реальные. Пример фикциональных топосов — городок Эльфинстон, озеро Оникс и озеро Эрикс: «В одной из своих сексуальных фантазий Гумберту видится маленькая невольница, взбирающаяся по «ониксовому столбу», в котором любой хороший фрейдист обязан распознать привлекательный фаллический символ», [4, с. 21].

Реальные топосы — названия американских городов: Бердслей, Рамздель и другие.

В качестве утопического топоса — страны резвящихся нимфеток — предстает Мексика: «Я представил себе мексиканское теннисное состязание, в котором Долорес Гейз и разные хорошенькие девочки-чемпионки из Калифорнии участвовали бы, сверкая передо мной» [2, с. 368—369].

К «вещным признакам пространства» можно отнести марки автомобилей («Серый Волк» Крайслера, «Серый Шелк» Шевролета, «Серый

Париж» Доджа), дорожные карты, путеводители («изуродованный путеводитель» как знак истерзанной души Гумбольдта и признак долгого путешествия героев); придорожные отели: «Тополевая Тень», «Привал Зачарованных Охотников». Поскольку название отеля «Привал Зачарованных Охотников» совпадает с названием пьесы, в которой должна была играть Лолита, можно выдвинуть предположение, что создатель пьесы и человек, встретившийся героям в отеле, одно и то же лицо — Клэр Куильти. Используя метод ретроспекции, мы можем предсказать маршрут поездки Куильти с Лолитой — он повторяет маршрут, по которому Гумберт путешествовал с нимфеткой. Рекламный щит, на котором написано «Автомобили», формируют диффундирующий мотив «мotelная Америка».

Для полного изучения понятия семантического блока дорожных передвижений мы обратимся к интертекстуальным мотивам в романе, которые коррелируют с дорожными мотивами в новелле Мериме «Кармен» и балладе Гете «Король эльфов» (Гумберт часто называет Лолиту «Кармен»). В новелле Проспера Мериме «Кармен» героиня бросает любовника ради пикадора по имени Лукас (именем Лукаса подписывается в мотельных журналах Куильти). Помимо этого, Хосе у Мериме хочет увезти свою возлюбленную в США, спрятать за границей от внешнего мира. Гумберт намеревается увезти Лолиту в Мексику, возлагая, очевидно, надежды на мексиканское законодательство. Связь романа Набокова с балладой Гете выражается в названии города Эльфинстон, в который приезжают герои. Также можно отметить, что король эльфов — это двойник Куильти. Он, подобно королю эльфов, похищает у Гумбольдта Лолиту (мотив похищения ребенка). Данную гипотезу мы можем подтвердить, обратившись к подстрочному переводу Марины Цветаевой: «Отец, отец, неужели ты не видишь — там, в этой мрачной тьме, Лесного Царя дочерей?» — «Мой сын, мой сын, я в точности вижу: то старые ивы так серо светятся...» — «Я люблю тебя, меня уязвляет твоя красота! Не хочешь охотой — силой возьму!» — «Отец, отец, вот он меня схватил! Лесной Царь мне сделал больно!» Отцу жутко, он быстро скачет, он держит в объятьях стонущее дитя, доскакал до двора с трудом, через силу — ребенок в его руках был мертв» [5, с. 8]

Таким образом, мотив «дороги» в данном произведении является ключевым и сюжетообразующим компонентом. Дальнейшее его изучение будет связано с пониманием дороги как жизненного пути, перспектив судьбы

Список литературы:

1. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблема теории и анализа. Новосибирск: ИДМИ, 2001. 236 с.
2. Набоков В. Лолита: роман / Владимир Набоков: пер. с англ. автора. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Агтикус, 2020. 448 с.
3. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 207—240.
4. Проффер К. Ключи к «Лолите». Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. — 302 с.
5. Цветаева М.И. Статьи. Эссе. Переводы. в 7 т., т. 5, кн. 2. Москва: Художественная литература, 1997. 93 с.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА В XXI В.

**(на примере песен «Я слово позабыл, что я хотел сказать»
В. Котлярова и «Не говори никому» группы «Tequilajazz»)**

О. К. Борисова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»

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

Аннотация: *В данной статье рассматривается переосмысление поэзии О. Мандельштама в современной рок-культуре на примере интерпретации стихотворений «Ласточка» в исполнении Владимира Котлярова (солиста группы «Порнофильмы») и «Не говори никому» в исполнении группы «Tequilajazz».*

Ключевые слова: *О. Мандельштам, рок-поэзия, интерпретация текста, Серебряный век, переосмысление текста, текст, рок-альбом.*

Рубеж XIX и XX веков — особый период в истории русской литературы: в это время бурно развивается поэзия, литераторы ищут новые темы и приёмы, кроме того, в этот период проходят ожесточённые литературные баталии. Для России это время страшных переворотов и

крутых перемен, десятилетия войн и катастроф. Такой напряжённый период, когда одновременно предчувствие конца света и надежда на светлое будущее витают в воздухе, породил искусство, к которому продолжает обращаться современность. Поэзия Серебряного века стала источником для создания музыкальных композиций разных жанров современных исполнителей. Обращение к поэзии Серебряного века повлекло за собой создание множества композиций на известные стихи. Так, некоторые музыканты выпускают отдельные песни, однако, вдохновившись лирикой начала XX века, некоторые создают полноценные альбомы. Не стала исключением и поэзия О. Э. Мандельштама: к творчеству поэта обращаются как старшее поколение музыкантов (Светлана Сурганова, Леонид Агутин, Алла Пугачёва и др.), так и молодые исполнители (Владимир Котляров (гр. «Порнофильмы»), Оксимирон и др.).

В январе 2021 года российские и зарубежные музыканты выпустили трибьют-альбом, посвящённый 130-летию со дня рождения О. Э. Мандельштама. Альбом получил название по первой строке стихотворения 1931 года: «Сохрани мою речь навсегда». Продюсер проекта Роман Либеров, автор серии документальных фильмов о классиках русской литературы отмечает, что «замысел родился от любви к О. Мандельштаму и казался невыполнимым. Но та же любовь, что его родила, дала настойчивость объединиться и работать, преодолевая трудности» [1].

Участники проекта, среди которых Леонид Агутин, Илья Лагутенко, Noize MC, Mgzavrebi, Сансара и др., сами выбирали стихотворения О. Э. Мандельштама для записи песен. Всего в альбом вошла 21 композиция. Все песни на пластинке расположены в хронологическом порядке, начиная с самых ранних и заканчивая поздней лирикой. Таким образом, альбом открывает песня на стихи 1906 года, а завершает — 1937 года.

В данной работе мы обратимся к двум композициям из проекта «Сохрани мою речь навсегда», созданным представителями русской рок-культуры: «Я слово позабыл, что я хотел сказать» Владимира Котлярова (солиста группы «Порнофильмы») и «Не говори никому» группы «Tequilajazzz». В работах ранее мы выявили несколько типов трансформации поэтических текстов. «Новый текст» создаётся либо путём объединения нескольких текстов поэта в один, либо нарушается целостность одного текста, либо текст остаётся без изменений, но происходит смысловая трансформация, т. е. под влиянием наложения музыки на оригинальный текст в нём могут проявляться новые смыслы, они могут быть добавлением к уже существующим либо заменять

их. Т. к. трансформация осуществляется несколькими способами, отсюда — способность текстов изменяться, или адаптироваться, подстраиваясь под конкретную ритмику. Нами были выделены основные формы адаптации поэтических текстов: 1) изменение речевой структуры текста; 2) внесение изменений за счёт мелких сокращений или перемены мест блоков текста, синонимических замен, трансформации отдельных слов; 3) сокращение крупных блоков текста с сохранением содержательности ядра; 4) существенное сокращение крупных блоков текста и изменение речи оригинального произведения; 5) адаптация на семантическом уровне: изменение или сохранение смысла текста под влиянием музыкального оформления.

Определим типы рассматриваемых нами композиций по данной классификации. По форме трансформации они относятся к разряду смысловой трансформации, т. е. оригинальный текст остаётся без изменений, но под влиянием наложения музыки на него в нём могут проявляться новые смыслы, которые могут стать добавлением к уже существующим либо заменять их. А адаптируются стихотворения по форме сохранения или изменения смысла текста под влиянием музыкального оформления.

Рассмотрим каждую композицию по отдельности. В основу песни Владимира Котлярова легло стихотворение О. Э. Мандельштама 1920 года «Ласточка». Ласточка — постоянный образ поэзии О. Э. Мандельштама [2; 3]: он связан с вдохновением, это символ поэтического слова. Слово, как ласточка, прекрасное, но ускользающее, мимолётное. Само стихотворение отражает мироощущение поэта в то время: Мандельштам чувствовал и понимал, что новые отношения государства и культуры будут чреваты кровавыми последствиями и казнями. «Ласточка» становится неким реквием по уходящей русской культуре: во времена тоталитаризма Слово (образ мировой культуры) становится неполным, ненужным, оно погибает, а вместе с ним и культура.

Песня Владимира Котлярова названа первой строкой «Я слово позабыл, что я хотел сказать» [4], оригинальное же название утрачивается. Таким образом, настрой задаётся уже заглавием песни. На протяжении всей композиции звучит трагичное фортепиано, проникающее в душу. Создаётся атмосфера интимности, ощущения того, что с вами делятся самыми сокровенными мыслями. По словам музыканта, выбрать стихотворение для создания музыкальной композиции было не просто: «Я долго не мог выбрать стихотворение. В конце концов оно само выбрало меня. Я начал читать его вслух и мелодия пришла

сама. Сразу было очевидно — никаких грязных гитар и громких барабанов. Это стихотворение о том, что происходит с вашей мыслью в тот момент, когда вы вдруг забыли, что секунду назад собирались сказать. Момент этого недоумения знаком многим. Наша невоплощенная мысль — слепая ласточка, она вздыхает и покорно возвращается в свой чертог из мира теней. А теперь она — пустой челнок, плывущий по сухой реке! Поэзия Мандельштама — очень личная, это ценнейший из подарков!» [5].

Как мы видим, оригинальный текст слегка переосмысливается: Владимир Котляров не видит подтекста, связанного с существованием культуры во время тоталитаризма; это объясняется тем совершенно иной исторической обстановкой, т. е. можно сделать вывод о том, что на восприятие поэзии того времени оказывает влияние наше время. Тем самым, основной темой произведения становится ускользающее Слово, Слово как источник вдохновения.

В основе песни [6] группы «Tequilajazzz» — стихотворение 1930 года «Не говори никому», в котором раскрывается тема детских воспоминаний и страха. Воспоминания построены по определённой логике: от запрета на речь и память свидетеля времени («Не говори никому, / Всё, что ты видел, забудь — / Птицу, старуху, тюрьму / Или ещё что-нибудь» [7, с. 40]) к истокам отдельной уникальной личности, к моменту её пробуждения. Детские страхи перерастают в общую тему страха и молчания. Детские воспоминания становятся символом опыта и знаний, и в то же время «знаком хрупкости бытия». В воздухе, пропитанном беспмятством и страхом, возникают вспышки сознания. Они отражают всё то, что остаётся в глубине сознания.

Евгений Фёдоров — лидер группы «Tequilajazzz» пояснил, почему именно это стихотворение стало основой их музыкальной композиции: «Мы выбрали этот текст, потому что в нём есть невероятное ощущение вселенной, подвешенной на ниточке — будто вот-вот всё закончится катастрофой. как, собственно, и произошло в жизни поэта и всей страны» [8]. Как мы видим, в понимании текста музыкантами утрачивается тема детства, а тревожный настрой и страх становятся главной и единственной темой. Новое произведение можно разделить на три части: продолжительное мелодическое начало, исполнение стихотворения полупрошепотом в формате читки, затем наступает музыкальная кульминация, являющаяся продолжительным завершением. Музыкальное оформление текста отражает и даже усиливает общую атмосферу тревожности.

В творчестве О. Э. Мандельштама в 1920–1930-е годы центральными темами становятся трагизм судьбы народа и страны. Его поэзия — выражение надежды на познание необъяснимого в мире. Глубокое философское содержание присуще творчеству поэта, поэтому оно полно метафор и аллюзий. В рассматриваемых нами музыкальных композициях сохраняется философская сторона поэзии О. Э. Мандельштама, но тема трагизма судьбы народа и множество аллюзий (особенно в стихотворении «Ласточка») не нашли своего отражения.

Список литературы:

1. Трибьют «Сохрани мою речь навсегда» [электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-199725664_63 (дата обращения 13.05.2021). Загл. с экрана.
2. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама / О. Ронен. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002. 240 с. (Филологическая библиотека, I).
3. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций — к окончательному тексту / И. М. Семенко ; Предисловие Л. Гинзбург. Составление С. Василенко и П. Нерлера. Москва: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с.: портрет, илл. 2-е изд., доп. (Записки Мандельштамовского Общества. Т. 8).
4. Володя Котляров «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (О. Мандельштам, 1920) [Фонограмма альбома]. «Сохрани мою речь навсегда»: К 130-летию поэта Осипа Мандельштама / Володя Котляров. Россия, 2021. URL: <https://om130.ru/14/> (дата обращения 13.05.2021).
5. «Сохрани мою речь навсегда»: К 130-летию поэта Осипа Мандельштама // #OM130 [электронный ресурс]. URL: <https://om130.ru/14/> (дата обращения 13.05.2021). Загл. с экрана.
6. Tequilagazzz «Не говори никому» (О. Мандельштам, 1930) [Фонограмма альбома]. «Сохрани мою речь навсегда»: К 130-летию поэта Осипа Мандельштама / Tequilagazzz. Россия, 2021. URL: <https://om130.ru/17/> (дата обращения 13.05.2021).
7. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Стихи и проза 1930–1937/ О.Э. Мандельштам. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1994. 527 с.
8. TequilaJazz [электронный ресурс]. «Сохрани мою речь навсегда»: К 130-летию поэта Осипа Мандельштама /. Россия, 2021. URL: <https://om130.ru/17/> (дата обращения 13.05.2021). Загл. с экрана.

**ТИПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В РАССКАЗЕ
«БУБЕН ВЕРХНЕГО МИРА» В.О. ПЕЛЕВИНА**

*А.А. Булаш, студентка 3 курса бакалавриата
направления «Отечественная филология»
Научный руководитель: Т.В. Белова, кандидат
филол. наук, доц. кафедры истории и теории
литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются образы персонажей и их роль в рассказе В.О. Пелевина, а также их соотношение общим типом пелевинского героя.*

***Ключевые слова:** В.О. Пелевин, постмодернизм, персонажи, типологизация, герой, образ.*

Создавая литературные произведения, писатели невольно выводят определенную традицию внутри собственного творчества. В ней, как и в любой другой, существует типология персонажей. Герои произведений В.О. Пелевина интересны тем, что несмотря на традиционное отношение его к постмодернизму, они не подходят под характеристики, поставленные данным направлением, а именно: алогизм, немотивированность поступков, непредсказуемость, спонтанность поведения, неумение правильно ограничивать свои желания, подсознательная тяга к разрушению, суицидальные мотивы. Можно, конечно же, найти определенные сходства, но полноценного законченного образа, подходящего под это описание, у Пелевина нет [2, с. 10].

Возникает параллельная с этим мнением установка, которую обычно выводят критики (П. Басинский, А. Немзер, А. Архангельский). Но эту ошибочность можно объяснить тем, что на персонажей Пелевина зачастую смотрят очень поверхностно, отбрасывая пелевинскую концепцию, пытаясь подстроить героев под старые рамки литературоведения, забывая об изменчивости литературных традиций [1, с. 35].

Подтверждает данную мысль и высказывание самого автора: «Это не моя клетка, у меня нет ни малейшего намерения в неё забираться... Я пишу в стиле Виктора Пелевина» [с. 10].

Однако, выделенные критиками такие стандартные типы героев как «ученик» и «учитель» для нас очень важны.

Д.В. Нечепуренко соотносит эти общепринятые типы героев с пелевинскими типами «герой-профан» и «герой-гуру» [2, с. 6].

Герой-профан — это тот герой, который в начале романа находится в самом начале своего пути духовных исканий и стремится к совершенству, или же, точнее сказать, к совершенному пониманию мира и смысла жизни (Вавилен Татарский, Петр Пустота).

Герой-гуру, в свою очередь, это тот, кто либо уже постиг истину (хотя у Пелевина это невозможно), либо в процессе, но уже в состоянии воспроизводить «учительскую» функцию для героя-профана. Зачастую этот тип является носителем авторской мысли (Чапаев, Гиреев, Морковин).

Вышеупомянутый исследователь приводит хороший пример такого героя-гуру, который является у Пелевина типичным — Хан из «Желтой стрелы». Разбирая его образ, можно вывести определенные характеристики, которые присущи данному типу. Это простая одежда, без намеков на официальный стиль, или же национальное одеяние, если герой имеет связь с другим народом. Так же это отрешенность от внешнего мира, которая может проявляться в форме отшельничества, как например у Гиреева из «Generation «П», или же просто герой имеет такую черту как одиночка, как Хан из «Желтой стрелы». Помимо этого, герой-гуру имеет еще одну особенность, и она является основополагающей — проповедование философии дзен-буддизма. Эта черта может быть указана и напрямую, а может быть лишь подчеркнута какими-нибудь деталями (например, национальное одеяние) или же может проявляться в самой речи персонажа.

Подобная типология встречается у Пелевина уже в раннем его творчестве. Такое изображение героев можно увидеть в тексте 1993 года «Бубен Верхнего мира».

В основе сюжета — история поездки двух девушек, Тани и Маши, которые отправились на электричке в лес, чтобы найти место крушения немецкого самолета времен Второй мировой. Героини планируют реализовать свой «бизнес-план»: оживить мертвецов-немцев, за которых будут отданы замуж русские женщины, чтобы получить иностранную прописку. Вся эта процедура может быть проведена только с помощью шаманки Тыймы, способной вызвать погибших с того света бубном «Нижнего мира». Если же на зов бубна никто не отзывается, то поиски продолжают уже в «Верхнем мире», для чего используется одноименный бубен. После нескольких попыток вызова мертвеца является не немец, а советский офицер [3].

Шаманка Тыймы относится к типу герой-гуру, что подтверждается текстом: это и внешний вид: «Женщина и вправду выглядела дико. По ее монголоидному лицу, похожему на загибающийся по краям трех-

дневный блин из столовой, нельзя было ничего сказать о ее возрасте — тем более что глаза женщины были скрыты кожаными ленточками и бисерными нитями. Несмотря на теплую погоду, на голове у нее была меховая шапка»; «Одета женщина была в широкую самотканую рубашку с тонкими полосами оленьего меха, расшитую кожаной тесьмой, блестящими пластинками и большим количеством маленьких колокольчиков, издававших при каждом толчке вагона довольно приятный мелодичный звон»; «Национальный костюм. Она почетный оленевод», и отрешенность от внешнего мира, что подчеркивается отсутствием документов у героини и ее молчаливостью: «Она тихо сидела в углу тамбура, покачиваясь вместе с вагоном, и не обращала никакого внимания на скандал по ее поводу», а также наличие знаний об истине этого мира.

Единственный аспект, который на первый взгляд, остается не затронут, это отношение героини к дзен-буддизму. Но «монголоидное лицо» и «ее небольшая фигурка, излучающая покой и умиротворение» автоматически отсылает нас к этому. И это доказывает, что Тыймы можно относить к группе героев-идеологов.

Дополняет образ так же и основная функция героини в рассказе — стягивание всех описанных миров. Она путешествует по ним в поисках нужного ей человека.

В принципе, образ шамана, человека, который имеет способность переходить из одного пространства в другое, или перемещаться во времени, это еще одна мифологема, которой Пелевин очень часто пользуется, причем она перекочевал даже в его новую прозу. («прошлонавты» из «Самолета Можайского», «Столыпин», «Чапаев и Пустота» и пр.) Этот архетип можно считать сквозным в творчестве писателя.

Этот образ в рассказе является самым ярким, но он имеет гораздо меньше влияния на героя-профана Машу, чем еще один герой-гуру — майор Звягинцев. Именно после общения с ним поведение героини меняется, она задумывается о чем-то более высоком, чем получение иностранного гражданства, что можно увидеть в последней сцене рассказа: «Но Маша уже смотрела в окно, сжимая в кармане подаренную майором Звягинцевым камышовую дудочку, и напряженно о чем-то думала».

Пелевин конструирует иерархическую систему, в которой персонажи расположены по уровню своего просвещения в вопросах мироздания. В данном случае майор Звягинцев стоит на самой верхней ступени, так как является представителем потустороннего мира, которые по традиции знают о сущности мира больше, чем обычный человек. Тыймы же одним

своим фактом физического существования в мире живых людей смещается на ступень ниже, несмотря на то что по своему описанию больше подходит на роль главного героя-гуру, что дает нам сделать вывод, что обладать истиной мира живой человек не может кем бы он ни был.

Еще ниже стоит Таня, которая не является героем-гуру, но из-за своей прочной связи с Тыймы и знанием системы работы обряда возвышается на одну ступень от Маши — героя-профана, которая ни в обряде, ни в вопросах мироздания ничего не смыслит. Она же противопоставляется двум героям-идеологам. Шаманка — представитель своей национальности, выполняющий особую функцию, майор Звягинцев — солдат советской армии, и это нужно подчеркнуть, а Маша — клиентка Тани и Тыймы, которая хочет уехать за границу, отречься от своего народа и от Советского Союза путем получения в мужья немца.

Таким образом, мы видим классическую типологизацию персонажей в творчестве Пелевина. Развитие этой традиции в его раннем творчестве говорит о том, что это является одним из основных элементов его поэтики.

Список литературы:

1. Нечепуренко Д.В. Духовные поиски главного героя пелевинских произведений // Челябинский гуманитарий. 2012. №4. С.34—36.
2. Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина: Автореф. ... дис. кан. филол. наук. Челябинск.: 2014. 20с.
3. Пелевин В.О. Бубен Верхнего мира. М.: Азбука. 2019. С. 271—287.

ПРОБЛЕМА НАВСТВЕННОГО ПАДЕНИЯ И ДУХОВНОГО ПРОБУЖДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ГЕРОТВ ПОВЕСТИ В.Я. ШИШКОВА «СТРАННИКИ»

*Р. С. Воробьев, студент 3 курса, специальность
«Литературное творчество».*

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

*Аннотация: в данной статье рассматривается проблема
наравственного падения и духовного пробуждения на примере
двух героев повести В.Я. Шишкова — Ивана Не-спи и Амелки.*

Ключевые слова: В.Я. Шишков, советская литература, гражданская война, беспризорники, психологизм, конфликт, повесть.

Данная проблема не просто так вынесена в повести как одна из главных: 1920-е годы в России (тогда РСФСР) — это годы значительных перемен в еще не окрепшем государстве, годы голода, экономической разрухи, неравенства, а также время, когда беспризорников насчитывалось гораздо больше, чем после Великой Отечественной войны [1, с. 134] [2, с. 58]. И именно в такое время нагляднее всего показывается, насколько человек способен пасть, а насколько, что называется, возвыситься. Проблема будет рассмотрена на примере двух героев — Амелки и Ивана Не-спи. Оба в начале повести занимаются преступностью, однако один из них где-то в середине повести оказывается казненным, а другому удастся вопреки всему добраться до своей *Ultima Thule* (в данном случае — побывать в Крыму).

Начать стоит, пожалуй, с портретов этих персонажей, ведь, прибегая к психологизму, характер и душевное состояние героя также можно точно отобразить и с помощью портрета. Амелка описывается так: «Амелка был широкоплечий, но худой, в драном, лоснящемся грязным салом архалуке. Спина одежины от самого ворота вся вырвана, болтались лишь длинные полы и заскорузлые рукава в заплатках. Босые ноги покрыты густым слоем давнишней грязи, до кожи не докопаться. На голове — позеленевшая от времени монашеская скуфейка (за это оборванцы прозвали его: Амелка Схимник). Лицо парня какое-то отечное, желто-бурое, рот широкий, губастый и маленькие, исподлобья бегающие глазки» [3, с. 102].

Известно, что у Ивана Не-спи «горбатый кривой нос, прямая, как бы обрубленная нижняя челюсть, свисавшие рыжие усы и выпяченные скулы». Его правый глаз «перевязан черной лентой». «Обычная его одежда — это костюм бродяги или беднейшего крестьянина» [3, с. 152]. Но бывает и так, что он появляется с золотой цепью на шее или в новых сапогах — в таком случае подразумевается, что он кого-то обокрал или «обыграл хорошее дельце».

Иван Не-спи — падший, пропащий человек, который тянет ко дну и Амелку. Вот что Вячеслав Яковлевич пишет об их знакомстве: «Началось с того времени, когда Иван Не-спи был для Амелки еще Федором Хрипушиным. Голодный Амелка как-то выпросил на базаре у Федора Хрипушина в долг две рыбины, потом у него же занял трешку, отдал. Потом занял червонец, потом кокаин стал одалживать. Так неза-

метно и попал в лапы, в кабалу, и Федор Хрипушин стал для Амельки Иван Не-спи» [3, с. 152]. И далее: «Взаимоотношения Ивана Не-спи с Амелькой были отношениями патрона и клиента. Иван Не-спи давал Амельке работу, наводил его на след преступных дел, Амелька же со всей шайкой исполнял эти темные дела и делился добычей с атаманом» [3, с. 152].

Показателен также отрывок из их диалога. По нему можно понять, кто над кем властвует и кто под кого подстраивается:

«— Как?! Двадцать вшей?! Может, тебе перышком в брюхо чкнуть, посмотреть, как кишки на песок полезут? — запыхтел Амелька и зажал в руке черенок ножа.

— Ша! — прошипел мрачный и вынул наган. — Видишь? Ну и не бахти... В лоб пуцу, в затылок вылетит» [3, с. 154].

Оба отличаются завидной подлостью, когда дело касается достижения поставленной задачи или цели. Так, например, Амелька подставляет Фильку (паренька, который не желал уходить с ним от слепого деда Нефеда), так что тому приходится убегать за ним от «мильтонов», «ментов» [3, с. 104]. Впоследствии на протяжении почти всей повести мы видим, что Амелька наглый врун, однако если до попадания в дом заключения он делает это из злых побуждений (например, врет Фильке, чтобы тот оставался в трущобе и помогал им в преступных делах), то после — во благо (обвиняет «бывшую маруху» в том, что она «засыпалась», с целью оградить ее от несчастной Парасковьи, о которой будет сказано далее) [3, с. 447].

Иван Не-спи подставляет других (например, «обсчитывает» Амельку и говорит, что можно искупить долги только «мокрым дельцем» [3, с. 153]) не только потому, что ему это необходимо, но и потому, что ему этого хочется. Порою даже кажется, что ему нравится играть на доверии других, наблюдать за тем, как они страдают от его слов и поступков. Несколько раз во время разговора с Амелькой он показывает свой наган — по причине и без, а сам пытается при этом смотреть подельнику прямо в глаза.

Амелька жесток, только когда речь идет о выживании, спасении жизни, борьбе с голодом. Тут стоит вспомнить, как он со своей шайкой подставляет человека, желавшего приобрести свинью: вместо свиньи они подсовывают ему мешок с собакой. Собака возвращается к ним, и Амелька отдает указание и свинью и собаку зарезать на мясо. У Ивана Не-спи жестокость вошла в привычку, у него даже прозвище «Не-спи»

не просто так: он способен на бесчеловечные поступки в любое время суток. В общем, если мотивы Амельки читателю ясны, то мотивы Ивана Не-спи — нет.

Но стоит признать, что с самых первых страниц Амелька не показан однозначным мерзавцем: в отличие от Ивана Не-спи он способен на благородные поступки. Еще в начале повести, в главе «Трущоба. Майский Цветок цветет», мы узнаем о четырнадцатилетней девушке по прозвищу Майский Цветок и ее младенце. В отличие от остальных обитателей трущобы Майский Цветок живет хорошо: у нее отдельное место, теплая одежда (краденая лисья шуба, например), лучшая еда (сливы, пряники), даже цветы есть и вино, а у ее ребенка — игрушки (например, игрушечный конь) [3, с. 108—109]. Это все ей приносят беспризорники, в том числе и Амелька. Сам он объясняет поступки беспризорников так: «Вот через это, что мы не знаем, кто парнишкин отец, мы все подружку любим и парнишку любим. Ухаживаем за ней вот так!..» [3, с. 110]. И добавляет: «Майский Цветок просила, чтоб, значит, аборт; ну, мы отсоветовали ей, не допустили. <...> Теперича у нас какая-то заправдышняя забота есть, чтобы, значит, матери с сыном было хорошо» [3, с. 110]. Однако, когда девушку и ее ребенка из зависти, что им уделяют слишком много внимания, убивает Дунька Таракан, Амелька никоим образом не пытается отыскать сбежавшую убийцу и наказать ее. Он только узнает, что тела «поступили в экспериментальную работу» [3, с. 175], раздумывает о несостоявшемся ночном налете, из-за чего снова будет должен Ивану Не-спи, и подыскивает новое убежище.

Будучи лидером, он даже в банде беспризорников старается держать ситуацию под контролем: например, когда некий голодный Миша «марафеты обожрался» и кинулся грызть ногу рядом с ним стоявшего мальчонки, он бросил ему кусок сырого мяса, успокоил его и отвел спать [3, с. 165—166].

Амелька скучает по своей матери, которую три года как оставил в другом городе, со слезами на глазах пишет ей письма, шепотом перед сном признается в любви, однако сам «не сказал бы своей матери таких слащавых, стыдных слов» [3, с. 140]. В конце первой части, чтобы рассчитаться с Иваном Не-спи, он решает обокрасть человека в мужской тужурке, сбрасывает его с поезда, так что тот погибает, а когда Амелька сдирает с него тужурку, узнает в человеке собственную мать [3, с. 234—235]. После этой трагедии в нем укореняется понимание, что пора что-то менять.

Он мучается мыслями об Иване Не-спи, вспоминает его «цыганские глаза». Он и рад был бы сбежать в Крым, но понимание, что «разбойная рука [Ивана Не-спи] сильна и мстительна» [3, с. 178], не позволяет ему делать таких решительных поступков.

Когда к беспризорникам приходит комсомолец, который предлагает им записаться в детский дом, в сознании Амелки происходит переворот. Несмотря на то что он всячески пытается отстаивать свою «свободу», он все же соблазняется словами комсомольца о счастливом будущем для образованных и трудолюбивых людей, хотя и не показывает этого. Амелка видит, как остальные беспризорники с умоляющим взглядом ожидают его решения, и сдается. Пусть он и не записывается в детский дом, отныне в его жизни будет много значительных перемен. Если до попадания в дом заключения он думал, что будущего у него нет и что общество ему враг, то после попадания туда Амелка входит в трудовую коммуну, увлекается чтением (например, с восхищением читает «Ревизора» Гоголя и даже анализирует его), обучается грамоте и ведет дневник, начинает активно заниматься общественной деятельностью (участвует в подготовке спектакля), осуждает своего покровителя Ваньку Графа за то, что тот задушил некую девушку, за что и был осужден («Пошто девку задушил!..») [3, с. 345], и даже влюбляется в Зою Червякову, которая до заключения «содержала притон преступной шатии» и со своим сожителем «влипла в уголовщину».

Когда он встречается с Парасковьей Воробьевой, которая сообщает ему, что из-за мужа-тирана утопила собственных детей и теперь страдает, Амелка с сочувствием заносит ее в предположительный список тех, кого нужно будет отправить в трудовую коммуну, чтобы избавить Парасковью от избиений в женской камере. Он называет ее «вроде как родней» и признается, что и сам убийца [3, с. 446].

И если Амелка проходит тяжелый путь очищения и своеобразного морально-нравственного воспитания, то в случае с Иваном Не-спи все туманно. Вообще в тексте ему уделено не так много внимания: несколько раз он встречается с Амелкой, чтобы предупредить того о возросшем долге и дать ему новое задание, а в последний раз он и вовсе сообщает Амелке, что тот должен за «лопнувший кооператив» (тот самый ночной налет) и что отныне деньги необходимо уплачивать некоему «Ваньке Турку — буфетчику в пристанской чайной» [3, с. 232].

И только спустя некоторое время, когда Амелка уже находится в доме заключения, мы узнаем от его нового покровителя Ваньки Гра-

фа следующее: «И пишет мне Надька, что приятель мой Иван Не-спи третьего дня вышку получил... На луну отправили...» [3, с. 273—274].

По сути, Ивану Не-спи так мало внимания уделено потому только, что он как человек кончился уже задолго до казни. Вся его жизнь представляла собою череду мимолетных радостей, достигаемых преступным путем (сорвать с кого-нибудь золотую цепочку и поносить ее). В отличие от него Амелька нашел в себе силы признаться, что воровство, способность к убийству и подлость не союзники человеку, что человек способен на куда более благородные поступки, что человек обязан быть в первую очередь человеком. И этот же самый Амелька на своем примере смог это доказать: он обучился грамоте, стал тружеником, даже занялся общественными заботами, а самое главное — он достиг своей мечты побывать в Крыму [3, с. 549—558].

Список литературы:

4. Рожков, А. Ю. Борьба с беспризорностью в первое советское десятилетие / А. Ю. Рожков // Вопросы истории. 2000. № 11.
5. Большая советская энциклопедия: [в 30 томах] / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Советская энциклопедия, 1972. Т. 8.
6. Шишков, В. Я. Рассказы. Странники: повесть / В. Я. Шишков. Москва: Правда, 1986. 560 с.

НЕКРАСОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В СТИХОТВОРЕНИИ И.А. БРОДСКОГО «ПОДРАЖАЯ НЕКРАСОВУ, ИЛИ ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЬ ИВАНОВА»

Л.А. Гуляева, студентка 2 курса магистратуры, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

Аннотация: работа посвящена изучению некрасовской традиции в поэтическом творчестве И.А. Бродского. Как показал сопоставительный анализ, лирический текст И.А. Бродского отсылает нас не только к сюжетным структурам стихотворения Н.А. Некрасова «Нравственный человек», но и заимствует некоторые идейные пласты, присущие лирике Некрасова в целом.

Ключевые слова: *И.А. Бродский, Н.А. Некрасов, некрасовская традиция, любовная лирика, «подражательство», «проза любви», сюжет.*

Вопрос о некрасовской традиции в творчестве современных поэтов остается до сих пор открытым. Как писал Ю.Н. Тынянов: «Каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах» [1, с. 281]. Смены эти носят скачковый характер, но «не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но предполагают новую функцию этих формальных элементов» [1, с. 282]. То есть преемственность литературных традиций заключается не в простом желании подражательства, но во внесении нового слова, идеи в уже устоявшуюся литературную традицию.

А. Кушнер в одном из своих стихотворений, которое посвящено Николаю Алексеевичу Некрасову, указывает на одну из главных особенностей его творчества: «Это, кроме высоких материй, то, что мучает всех и роднит» [2]. Одной из отличительных черт поэзии Некрасова является сатирическая направленность его произведений («Псовая охота», «Современная ода», «Нравственный человек»). В данных текстах Н.А. Некрасов иронизирует над своими героями, но при этом не даёт им прямой оценки, предоставляя делать вывод читателю самостоятельно. Так, в стихотворении «Нравственный человек» [3, с. 22—23]. характер и нрав лирического субъекта раскрывается через его монолог о своей жизни.

Каждая строфа стихотворения посвящена отношениям главного героя с совершенно разными людьми: женою, дочерью, крестьянином, приятелем. Через описание бытовых ситуаций вырисовывается облик героя как общественного типа человека того времени.

Самообличение героя — это ещё одна из особенностей поэзии Некрасова. Хотя стоит отметить, что герой стихотворения «Нравственный человек» искренне верит, что «никому не сделал в жизни зла» (данная фраза повторяется в конце каждой строфы), прячась при этом за маской общественной морали и этики того времени.

Тот же аспект самообличения присутствует и в стихотворении И.А. Бродского «Подражая Некрасову, или любовная песнь Иванова». Уже само название указывает на прямую отсылку к некрасовскому творчеству. Бродский в своём стихотворении подражает манере письма предшественника, намеренно использует в нём устаревшую, просторечную и диалектную лексику:

Кажинный раз на этом самом месте
я вспоминаю о своей невесте.
Вхожу в шалман, заказываю двести.
Река бежит у ног моих, зараза.
Я говорю ей мысленно: бежи.
В глазу — слеза. Но вижу краем глаза
Литейный мост и силуэт баржи. [4, Т. 2. с. 238]

Используя речевые обороты, которые свойственны лексике поэзии Некрасова, Бродский, как нам кажется, стремится не только к формальному заимствованию, но и, как указывает Дмитрий Быков [5], к «перемеиванию» своего литературного предшественника. Герой стихотворения И. Бродского, Иванов, рассказывает о расставании со своей невестой, поёт ей «любвную песнь». При чём песнь героя чаще состоит из плотских воспоминаний о возлюбленной:

Рука, где я держу теперь полбанки,
сжимала ей сквозь платье буфера.
И прочее. В углу на оттоманке.
Такое впечатленье, что вчера. [4, Т. 2. с. 238]

Это намеренное снижение образа способствует тому, что монолог героя приобретает несколько сатирический характер.

Моя невеста полюбила друга.
Я как узнал, то чуть их не убил.
Но Кодекс строг. И в чем моя заслуга,
что выдержал характер. Правда, пил.
Я пил как рыба. Если б с комбината
не выгнали, то сгнил бы на корню.
Когда я вижу будку автомата,
то я вхожу и иногда звоню. [4, Т. 2. с. 238]

Исповедальная форма повествования также сближает данное стихотворение с «Нравственным человеком» Некрасова. Занимательно, что и сюжетные линии двух анализируемых нами стихотворений отчасти совпадают: в двух лирических произведениях возлюбленные оказываются неверны своим супругу/жениху. Однако мотив измены является ведущим только лишь в стихотворении И.А. Бродского, когда как у Некрасова этот аспект является проходным.

Но здесь раскрывается ещё одна черта так называемого «подражательства» некрасовскому творчеству, которая не ограничивается одним текстом. И в лирике Бродского, и в лирике Некрасова тема любви воспринимается поэтами как вечное противостояние, борьба.

Любовная тема не только раскрывается и И.А. Бродским, и Н.А. Некрасовым через контекст духовного мира лирического субъекта, а соотносится со сферой обыденного. Не зря многие исследователи говорят о «прозе любви» в лирических произведениях Н.А. Некрасова. Например, в стихотворение Некрасова «Да, наша жизнь текла мятежно»:

Да, наша жизнь текла мятежно,
Полна тревог, полна утрат,
Расстаться было неизбежно —
И за тебя теперь я рад! [3, с. 33]

Так и И.А. Бродский унаследуют данную некрасовскую традицию и применяет её в своём поэтическом творчестве:

Я, как мог, обессмертил
то, что не удержал.
Ты, как могла, простила
все, что я натворил.
В общем, песня сатира
вторит шелесту крыл. [4, Т. 3 с. 185]

Борис Ошеревич Корман, говоря о любовной лирике поэта 19 века, пишет: «Некрасов же создаёт лирику диссонансов, нервного напряжения, внутренней борьбы и смятения» [6, с. 69]. Это напряжение создаётся в следствии конечности любовных взаимоотношений героев, но сохранении чувств. Эту же особенность можно найти и в лирике И.А. Бродского, в частности, в анализируемом нами ранее стихотворении «Подражая Некрасову, или любовная песнь Иванова»:

Я знал ее такой, а раньше — целой.
Но жизнь летит, забыв про тормоза.
И я возьму еще бутылку белой.
Она на цвет как у нее глаза. [4, Т. 2. с. 239]

Хоть воспоминания о героине ещё живо, «такое впечатление, что вчера», лирический субъект повинуется воле жизненных обстоятельств. Эта тоска по несостоявшемуся счастью и невозможность счастливого финала пронизывает не только данное стихотворение, но и всю любовную лирику И.А. Бродского:

Нам пора уходить.
Рассекает стекло
серебристая нить.
Навсегда истекло
наше время давно.
Переменим режим.

Дальше жить суждено
по брегетам чужим. [4, Т. 1. с. 168].

Таким образом, творчество поэта XX века И.А. Бродского продолжает традиции творчества Н.А. Некрасова. Безусловно, Бродский отчасти имитирует сюжет любовной лирики Некрасова, а отчасти лексические вариации. Главным в стихотворении «Подражая Некрасову, или любовная песнь Иванова» становится не формальное заимствование сюжетных пластов или же игровых параллелей лексики с поэтическим творчеством Некрасова, а преемственность в некрасовском понимании «прозы любви», где любовное чувство, несомненно, влечёт за собой неизбежную развязку, финал.

Список литературы

1. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О. Чудаковой. Москва:Наука, 1977. 574 с. (стр. 281)
2. Кушнер А.Н. О поэтах и поэзии. Статьи и стихи. [Электронный ресурс]. URL: www.litmir.me/br/?b=637435&p=5& (Дата обращения: 04.05.2022).
3. Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. Москва:Художественная литература, 1971. 622 с.
4. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Под общ. ред. Я.А. Гордина. Санкт-Петербург:Пушкинский Фонд, 1998–2001. (Изд. продолжается).
5. Быков. Д. Русская литература: страсть и власть //Воскрешение Некрасова 2015 [Электронный ресурс]. URL:www.iknigi.net/avtor-dmitriy-bykov/91075-voskreshenie-nekrasova-dmitriy-bykov/read/page-1.html (дата обращения: 04.05.2022).
6. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск: Удмуртия, 1979. 297 с.
7. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730—1980 гг. Компендиум. Москва:Новая школа, 1996. 320 с.

ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ В РАССКАЗЕ Е.И. БОРИСОВА «ПЕРВАЯ ГРОЗА»

А.А. Денисов, аспирант 1 года обучения, направление «Языкознание и литературоведение», направленность «Русская литература».

Научный руководитель: Л.Н. Скаковская, доктор филол. н., профессор, зав. кафедрой международных отношений

Аннотация: *В статье рассматривается ценность жизни двух главных героев (Лены и Андрея) по рассказу Е.И. Борисова «Первая гроза». Говорится, как в трудные моменты бытия приходит осознанность важности жизни и близких тебе людей в ней.*

Ключевые слова: *Борисов, рассказ, главные герои, Лена, Андрей, образ, характер, ценность, «последняя гроза, умиротворение.*

Евгений Иванович Борисов — это наш известный краевед-прозаик, журналист и издатель. В 1973 году, после выхода первой книги «Теплые звезды», был принят в Союз писателей СССР, затем был избран ответственным секретарем. В 1998 стал Председателем областного отделения Союза писателей. В эти годы произведения писателя публиковались во многих местных и столичных изданиях: журналах «Юность», «Москва» и других. Одна за другой вышли в свет книги повестей и рассказов: «Иду искать»[2], «Что было, что будет...» [3], «На том берегу» [1], и произведение, о котором пойдет речь «Первая гроза» [1].

«Первая гроза» — это рассказ о двух любящих людях, которые совсем недавно сыграли свадьбу. Они оба считают, что «Теперь же у них всё будет по-другому: они вдвоем и больше никого...» [1]. Вскоре после свадьбы они отправились в путешествие: в маленькую деревушку на берегу речки — «Малиновка». И начинается жизнь заново, всё с чистого листа: первая поездка, первая ссора, первая гроза.

В центре произведения «Первая гроза», как мы уже говорили, два любящих сердца: Андрей и Лена. Лена — это юная очаровательная девушка, у которой добрые и большие любящие глаза. Лена весьма обворожительная дама с честной душой, но, как оказалось, характером ревнивая. Андрей — настоящий русский мужчина, доброжелательный, готовый прийти всем на помощь.

Начинается отпуск в деревушке, где их встречает Анна (хозяйка дома). Лена и Андрей заселяются, им все нравится: «Проснувшись утром, они уже знали, что сегодня будет то же, что и вчера, — и солнце, и озеро... и блуждание по лесу, и молоко парное с утра, которое приносит Анна...» [1]. И, как нам кажется, им не были скучны эти повторе-

ния. Ведь в каждом дне Лена и Андрей умели находить то новое, что было дорого им обоим.

Только однажды они поссорились, ссора была глупая и из-за пустяка. На шестой день почивания в деревушке привело к ревностной ссоре. «В то утро, опередив Лену и Андрея, верно, не думая, что станет помехой, к озеру с двумя ведрами пришла Анна». Было яркое солнце, Анна была одета в тесно облегающую майку, белый платок, из которого торчала «уложенная на затылке коса» [1]. Трудно было не обратить внимания на такую девушку, что и сделал Андрей. В этот момент «неясная тревога» охватила Лену. Держа Лену за руку, Андрей «с непонятым раздражением почувствовал, что она хочет высвободить свою ладонь. И, не желая противиться ей, он тут же отпустил ее руку» [1]. Следующую ночь они решили переночевать на хуторе, придя туда, они молчали весь вечер и ночь. Так долго таилась обида друг на друга. На следующий день они пошли в лес, и в тот момент на улице начался дождь, и не просто дождь, а с грозой. «Всё это было, и виделось, и слышалось Андреем не раз». Читая рассказ, мы понимаем, что никогда так гроза не вызывала страха, как сейчас. Они бежали скорее в деревню, однако гроза усиливалась, вместе с молнией «страшно, безудержно хохотала в лесу гроза» [1]. В эти минуты Андрей понимал, что «все живущие на земле страхи, и близкие и далекие, соединились для Андрея в один» [1]. Ясность мысли и ценность жизни, понимание непростых своих обязанностей на земле, когда не только за себя, сколько за других, близких, начинает одолевать «тревога». И эта ценность жизни приходит ко всем, просто к кому-то раньше, к кому-то позже! «И, глядя на полыхающие молнии, всё сильнее, с беспокойством прижимая Лену к себе, он, каждый раз обмирая сердцем, желал, чтобы пронесло, чтобы молния не выбрала дорогу к ним — к дереву, под которым они укрылись» [1]. И да, им обоим было страшно, жутко. Это их «первая гроза» после свадьбы, заставившая задуматься о ценности жизни, о ценности их отношений, о будущем. Вскоре гроза затихла, и настало умиротворение.

Таким образом, ценность жизни определяется у Борисова Евгения Ивановича в ее способности открыть человека в опасный миг его жизни. В такие моменты писатель показывает, как важна жизнь, как дороги близкие, осознание ответственности мужа и жены друг к другу.

Список литературы:

1. Борисов Е.И. На том берегу: Рассказы. Полуправдивый роман. Повесть. ГУПТО «Тверское областное книжно-журнальное издательство», 2004. 320 с.

2. Борисов Е.И. Иду искать. Повести и рассказы. Москва: Моск. Рабочий, 1979. 310 с.
3. Борисов Е.И. Что было, что будет... Москва: Современник, 1982. 238 с.
4. Правительство Тверской области // Евгений Иванович Борисов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tverreg.ru/tverskaya-oblast/tverskaya-oblast-obshchie-svedeniya/simvolika-tverskoj-oblasti/pochet-grazhdane/borisov.php?special=y>. (Дата обращения: 05.05.2022). Загл. с экрана.

ПОВЕСТЬ В. КОНДРАТЬЕВА «САШКА»: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

П.И. Докучаева, студентка 2 курса направления «Издательское дело»

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

***Аннотация:** повесть «Сашка» является самым известным произведением о Ржевской битве, которой в настоящее время уделяется много внимания. Статья включает историческую справку о Ржевской битве и анализ повести. Работа раскрывает идею произведения «Сашка», историю его создания и оценку современников.*

***Ключевые слова:** В. Л. Кондратьев, повесть, Ржевская битва, повесть «Сашка», Великая Отечественная война, сюжет, советская литература.*

Нам всем знакомы строки стихотворения А.Твардовского «Я убит подо Ржевом, В безымянном болоте, В пятой роте, на левом, При жестоким налёте...». В официальной послевоенной историографии термина «Ржевская битва» не было. Кровопролитные бои 1942-1943 годов на дальних подступах к Москве у стен древнего города Ржева получили названия «бои местного значения». Но выжившие в боях под Ржевом подчёркивают, что за всю войну они не знали сражений равных этим по ожесточённости. Много названий получил Ржевский плацдарм: «северный Сталинград», «ворота к Москве и Берлину», «ржевская заноза», «ржевская мясорубка» — так его называли и русские, и немцы.

Благодаря творчеству советских писателей и поэтов-фронтовиков Ржевская битва приобрела своё историческое название. В 1978 году Ржев награждён орденом Великой Отечественной войны I степени, в 2007 году присвоено почётное звание «Город воинской славы», в 2020 году открыт мемориал Советским солдатам, погибшим на Ржевско-Вяземском плацдарме как дань потомков великому подвигу защитников Родины.

Среди писателей-фронтовиков, отобразивших в литературе Ржевскую битву, был Вячеслав Леонидович Кондратьев. Повесть «Сашка» написана В.Л. Кондратьевым в 1979 году. Это автобиографичное произведение, автор сам принимал участие в Ржевской битве. Литературное слово Кондратьева — это дань памяти его товарищам, погибшим на Ржевской земле в 1942 году.

Повесть названа по имени главного героя. Сашка является собирательным образом простого советского солдата, наделённого высоко-нравственными чертами.

Произведение состоит из микросюжетов, которые точно и ёмко описывают характер главного героя и события его военной жизни. В повести ярко отражены быт солдат и мирных жителей в годы войны, тяжёлые кровопролитные бои на Ржевской земле, у деревни Овсянниково, разноплановые образы героев и взаимоотношения между ними.

Основная тема повести «Сашка» — нравственный выбор во время войны, когда каждый момент имеет большое значение. Идея произведения в том, что человек в любой жизненной ситуации должен оставаться человеком, сохраняя достоинство и гуманность к ближнему. Автор в повести поднимает проблемы справедливости, любви, дружбы и доброты.

Кондратьев в этой повести одним из первых советских писателей раскрыл ужас кровопролитных жестоких боёв под Ржевом, что умалчивалось на протяжении долгого времени. Наиболее ярко этот ужас показан в первой части, в истории про валенки, которые Сашка хотел снять с погибшего немца для своего ротного: «Без останову дополз Сашка до немца, схоронился за него, осмотрелся и взялся за валенок. Потянул, но не выходит! То, что приходится мертвого тела касаться, его не смущало — попривыкли они к трупам-то. По всей роще раскиданы, на людей уже не похожие. Зимой лица их цвета не покойницкого, а оранжевого, прямо куклы какие, и потому Сашка брезговал не очень. И сейчас, хотя и весна, лица их такими же остались — красноватыми» [1, с. 6]. Показательны размышления героя по дороге в штаб с пленным немцем: «Мог бы рассказать Сашка, как с ходу после ночного марша бросили их в атаку на Овсянниково, да не раз и не два... Потом каждый день ожи-

дали — сегодня опять идти в наступление. Чего ж перед смертью мучиться, окопы в мерзлой земле колупать? Земля — как камень. Малой саперной лопатой разве одолеешь? Потом, в апреле, водой всю рощу залило, каждая махонькая воронка ею наполнилась. Ну, а сейчас, когда пообсохло малость, силенок уже нет, выдохлись начисто, да и смену со дня на день дождаем. Чего тут рыть? Придут свеженькие, пусть и роют себе... Но немцу этого не расскажешь, да и не зачем тому это знать...» [1, с. 19]; «Тут немец кинул случайно взгляд на полянку, покачал головой и залопотал что-то по-своему <...> Сам знает Сашка, что плохо, но нету силенок ребят хоронить, нету... Ведь себе, живым, окопчика вырыть не в силах. Но немцу об этом не скажешь, он и так нагледелся предостаточно на то, на что ему глядеть не положено» [1, с. 22].

Знакомство с главным героем происходит по мере развития сюжета. В начале мы узнаём, что Сашка — молодой солдат с Дальнего Востока, на передовой под Ржевом находится два месяца. Его отличает ответственность, смекалка, житейская мудрость, доброта, храбрость. Образ Сашки не идеален, ему присущи все человеческие чувства, в том числе и страх: «Цигарка у Сашки выпала из рук, дыхание перехватило, сердце провалилось куда-то, тело зацепенело — ни рукой, ни ногой не двинуть. А немец тем временем прибавилось — то здесь, то там появлялись. Большие, серые, размытые предутренней дымкой, страшные... И Сашка понял: не выдержит он сейчас, поднимется, заорет благим матом “немцы” и бросится бежать в рощу, к своим, лишь бы не быть одному» [1, с. 7].

Композиция произведения состоит из трёх частей, каждая из которых раскрывает характер главного героя и одну из проблем повести.

В первой части автор рассказывает о военных буднях главного героя на передовой. Действие происходит весной 1942 года у деревни Овсянниково Ржевского района. Кондратьев подробно описывает место боевых действий: «Сектор Сашкиного обзора не маленький: от подбитого танка, что чернеет на середине поля, и до Панова, деревеньки махонькой, разбитой вконец, но никак нашими не достигнутой» [1, с. 3]; «Деревни, которые они брали, стояли будто мертвые, не видать в них было никакого движения. Только летели оттуда стаи противно воющих мин, шелестящих снарядов и тянулись нити трассирующих. Из живого видели они лишь танки, которые, контратакуя, перли на них, урча моторами и поливая их пулеметным огнем, а они метались на заснеженном тогда поле...» [5].

В основе первой части лежит сюжет о пленении Сашкой немецкого солдата и сопровождение его в штаб для допроса. В этой части две

конфликтные линии. Первая — это отношение Сашки к немцу, которое меняется от ненависти к состраданию. Во время боя Сашка берёт в плен немецкого солдата, в этот момент он видит в нём врага, который может предоставить ценную важную информацию. По мере развития сюжета Сашка начинает видеть в немце обычного человека, похожего на него: «Настала пора и Сашке разглядеть немца как следует. Был он вроде бы Сашкин одноклассник, лет двадцати — двадцати двух, курносый и веснушчатый, на вид прямо русский» [1, с. 16].

По пути в штаб у главного героя проявляется такое качество как вера в милосердие своей страны. Это мы видим в эпизоде с листовками: «...попалась на глаза Сашке эта листовочка, поднял он ее, расправил и дал немцу — пускай успокоится, паразит, и поймет, что русские над пленными не издеваются, а кормят дай бог, не хуже своих. Немец прочел и буркнул:

— Пропаганден.

— Какая тебе пропаганда! — возмутился Сашка. — Правда это! — Немец еще заметно пожал плечами, а Сашка, не успокоившись, продолжал: — Это у вас пропаганда! А у нас правда! Понял?! Мог я тебя прихлопнуть? Мог! Гранату под ноги — и хана! Валялся бы сейчас без ног и кровью исходил. А я не стал! А почему? Потому как люди мы! А вы фашисты!» [1, с. 19-20]

По прибытии в штаб появляется вторая конфликтная линия, когда Сашке отдают приказ расстрелять немца. Герой осознаёт, что обязан выполнить приказ, но это противоречит его личным принципам. Сашка всеми способами оттягивает момент расстрела, надеясь, что приказ комбата будет отменён: «Что делать и как быть, Сашка еще не решил. Разные мысли метались, но ни одной стоящей. Может, встретится кто из начальства и приказ комбата отменит (по уставу последнее приказание выполняется), может, комиссар и начштаба вернутся, тогда все в порядке будет — отменит комиссар приказ этот непременно... Может быть, обойти это разорище, что на большаке, и, минуя Черново, в роту податься и к помкомбата сразу?.. Ничего-то пока Сашка не решил, но знал одно — это еще в блиндаже, когда приказ повторял, в голове пронеслось, — есть у него в душе заслон какой или преграда, переступить которую он не в силах» [1, с. 37]. В этот же момент Сашка понимает противоречивость внутренних убеждений с теми, что были установлены войной: «Впервые за всю службу в армии, за месяцы фронта столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности

того, что ему приказали. И еще третье есть, что сплелось с остальным: не может он беззащитного убивать. Не может, и все!» [1, с. 40]

Первая часть повести сюжетно не связана с последующими. Автор сумел в ней показать, какое сильное влияние оказывает война на человека и на всю его жизнь. По мнению Сашки, встреча с немцем — это один из жизненных уроков, который останется в памяти: «...коли живой останется, то из всего, им на передке пережитого, будет для него случай этот самым памятным, самым незабывным...» [1, с. 45]

Основная история начинается во второй части произведения с ранения главного героя и отправки его в госпиталь. По пути в госпиталь Сашка размышляет о войне и Ржевской битве: «Понимал он и то, что дело не только в недохвате снарядов и мин, но и порядка маловато. Не научились еще воевать как следует что командиры, что рядовые. И что учеба эта на ходу, в боях идет по самой Сашкиной жизни. Понимал и ворчал иногда, как и другие, но не обезверел и делал свое солдатское дело как умел, хотя особых геройств вроде не совершал. И совсем не думал, что одно нахождение тут, в холоде и голоде, без укрытий и окопов, под каждочастным обстрелом, является уже подвигом» [1, с. 52].

Во второй части Сашка встречается с медсестрой Зиной. С этой девушкой его связывает тёплое чувство влюблённости. Сашка два месяца не видел Зину, он мечтает о встрече с ней, но его ждёт разочарование. Сашка узнаёт об измене Зины, о том, что девушка встретила другого молодого человека. В Сашке борются злость и жалость к Зине, но он осознаёт, что не имеет права её судить, так как идёт война и в любой день и час они могут погибнуть: «И опять, перебрав все, что у него с Зиной за тот день и вечер было, припомнив опять разговоры их все и представив ее жизнь тут за эти месяцы, пришел он к тому — неосудима Зина... Просто война... И нету у него зла на нее...» [1, с. 85]

Дальнейшее развитие действия происходит в третьей части, её тема — путь Сашки с фронта в тыл, в отпуск, который ему был дан после ранения. Дорога Сашки в тыл проходит по обожжённым войной ржевским деревням: Бахмутово, Бабино, Луковниково, Лужково, Прямухино, Щербово. В них царит разруха и голод: «Много домов покинутых, ни скота не видно, ни лошадей, ни сельхозмашин каких, ну, а о тракторах и говорить нечего — туго будет колхозникам весновать. Осими тоже нигде не зеленеет, видно, не сеяли под немцем» [1, с. 89].

По пути Сашка знакомится с рядовым Жорой и лейтенантом Володиной. Жора — интеллигентный молодой человек, очень жизнерадостный, даже на войне он умел видеть красоту вокруг. Случайная гибель

Жоры ошеломила Сашку и Володю: «Улыбки уже не было на Жорином лице, только скривлены губы в удивленной, недоуменной гримасе и обижено приоткрыты... Чуть поодаль от его тела у ели синел подснежник. За ним-то, наверное, и свернул Жора с дороги, и словно услышал Сашка его голос: “Смотрите, ребята, цветок какой! Красота!” Ни одна смерть на передке не ошеломяла так, как эта... Стояли они будто оглушенные, и ни одного слова не выдавливалось. Лейтенант стал как-то оседать и неуклюже опустился на корточки, прикрыв лицо трясущейся рукой, закашлялся неестественно, стремясь, видно, перебить кашлем рвущиеся из горла всхлипы. А у Сашки рука сама потянулась к ушанке, стянул он ее перед покойником, чего никогда не делали они там, пальцы невольно сложились щепотью и пошли ко лбу, хотя не был Сашка, конечно, верующим (в церквах, правда, бывал на панихидах, когда родственников отпевали, и там крестился, как все), и, когда коснулся лба, разомкнул пальцы и провел просто ими по волосам» [1, с. 105].

Молодой лейтенант Володя грубоватый, но его грубость скорее показная, за ней юноша хочет скрыть страх и завоевать авторитет, так как ему нужно командовать людьми намного старше себя. За напускной храбростью скрывается слабый человек. Когда Володька поднимает в госпитале шум и кидает тарелку в стену, его вину на себя берёт Сашка. В этой сцене Сашка предстаёт рассудительным молодым человеком, он понимает, что за хулиганский проступок Володьке грозит трибунал, а ему только передовая: «Плевать я хотел! Дальше передка не загонят! А меня там и так ждут не дождутся» [1, с. 123].

Развязкой произведения является приезд главного героя в Москву. Будучи проездом в Калинин Сашка знакомится с молодыми девушками, которые отправляются на фронт добровольцами. Для этих девчонок война — подвиги и романтика, Сашка же знает её совсем по-другому: это страх, кровь, жестокость — и нет ничего в войне прекрасного и хорошего: «И Сашка глядя на них, улыбнулся невольно, но горькая вышла улыбка — не знают еще эти девчушки ничего, приманчива для них война, как на приключение какое смотрят, а война-то совсем другое...» [1, с. 135] И своим долгом Сашка считает рассказать им правду: «Страшно, девушки, — ответил Сашка очень серьезно. — И знать вам это надо... чтоб готовы были» [1, с. 136]. Главный герой осознаёт, какая страшная война идёт, что на фронт защищать Родину идут молодые девочки и это ужасно: «Он смотрел им вслед, на фигурки их легкие, и опять комок к горлу подошел: милые вы девчухи, живыми останьтесь только... живыми... и непокалеченными, конечно... Это

нам, мужикам, без руки, без ноги прожить еще можно, а каково вам такими остаться?» [1, с. 136]

Москва встречает Сашку тихим мирным утром, спешащими на работу людьми, заводскими гудками. Его поражает эта безмятежная жизнь, ведь всего в двухстах километрах идёт война. И он, рядовой солдат, понимает важность боев на ржевской земле: «Но чем разительней отличалась эта спокойная, почти мирная Москва от того, что было там, тем яснее и ощутимее становилась для него связь между тем, что делал он там, и тем, что увидел здесь, тем значительнее виделось ему его дело там...» [1, с. 140]

Повесть «Сашка» была высоко оценена писателями-фронтовиками, ветеранами и молодым поколением, которое о войне знает из книг и фильмов. Симонов в письме к Кондратьеву от 2 марта 1977 года писал: «Ваш рассказ об очень важном, может быть, о самом важном — о силе души и характера, проявленных советским молодым человеком, солдатом весны 1942 года, в условиях наиболее тяжелых, почти нечеловеческих, короче говоря, подо Ржевом, в горькой памяти боях так называемого местного значения, обошедшихся нам едва ли не дороже, чем Сталинград» [2, с. 18].

Основная причина успеха «Сашки» заключается в том, что Кондратьев обращается к проблеме обычного человека на войне, жизнь которого скоротечна. В образе главного героя писатель отображает лучшие качества человека: чувство долга, справедливость, гуманность, доброта. Писатель считает, что уметь воевать — это не только уметь преодолевать страх, проявлять мужество, но и в первую очередь сохранять человечность, милосердие в своей душе.

В своём произведении автор стремится к реалистичности, он показывает войну без приукрашивания: суровый быт передовой, тяжёлые кровопролитные бои, тысячи убитых и захороненных солдат. Лазарев в книге «Живым не верится, что живы...» ярко характеризует значение повести «Сашка» в современной литературе и истории: «Кондратьев без всяких смягчений сумел рассказать о горемычной пехоте, больше чем на год застрявшей в непросыхающих болотах, polegшей там без счета, до сих пор, столько десятилетий прошло, всех погибших не отыскали, не похоронили. И вот еще что, о чем нельзя было писать тогда, когда публиковались повести и рассказы Кондратьева, — главлит не дремал, помалкивают и сейчас военные историки. Кондратьев в своей ржевской прозе изнутри показал то, что в сводках Совинформбюро военной поры небрежно-успокоительно называлось “боями местного значения”, а в этих боях без пользы и смысла было угроблено людей, наверное, не меньше, чем в самых крупных и знаменитых сражениях» [3, с. 63].

Точное определение произведению Кондратьева дал Симонов в предисловии к первому изданию: «...история “Сашки” — это история человека, оказавшегося в самое трудное время в самом трудном месте и на самой трудной должности — солдатской» [2, с. 20].

Список литературы:

1. Кондратьев, В.Л. Сашка : повесть / В.Л. Кондратьев. Москва: Современник, 1986. 141 с.
2. «О том, как под Ржевом...»: Ржевская битва в прозе, поэзии, публицистике / сост. О.А. Кондратьев. Ржев : филиал ГУПТО «ТОТ» Ржевская типография, 2007. Вып. 1. 66 с.
3. Лазарев, Л.Л. Живым не верится, что живы... / Л.Л. Лазарев. Москва: МИК, 2007. 103 с.

МОТИВ ЧЕРТОВЩИНЫ В ПРОЗЕ ВЯЧЕСЛАВА ШИШКОВА

*А.С. Ефремов, аспирант 2-го курса, направление «Русская литература»
Научный руководитель: С.Ю. Николаева, доктор фил. наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества*

***Аннотация.** Мотив чертовщины присутствует во многих произведениях Вячеслава Яковлевича Шишкова, особенно раннего и «шутейного» периода. Автор статьи рассматривает генезис этого мотива и делает вывод о двойственном подходе писателя к образу черта. В одних случаях Шишков следует фольклорной традиции, которая характерна для юмористических и сатирических произведений. В произведениях, где решаются серьезные социальные и морально-нравственные проблемы, мотив чертовщины наследует христианскую традицию и связан с мотивом искушения, гибели или спасения человеческой души. Христианская позиция особенно ярко выражена в таких произведениях, как «Тайга», «Пурга», «Таёжный волк».*

***Ключевые слова:** Вячеслав Шишков, мотив чертовщины, образ чёрта, искушение, духовный реализм.*

В советской критике 1930—1940-х годов отношение к одному из крупнейших русских писателей первой половины XX века Вячеславу Яковлевичу Шишкову было неоднозначным, и в первую очередь из-за его мировоззренческой позиции, опирающейся на традиционные народные ценности, основанные на православии. Это считалось идеологическим крупным недостатком, о чём, в частности, писали критики М. Майзель, И. Изотов, эта позиция отражена в «Литературной энциклопедии» издания 1935 года. Вл. Бахметьев, Н. Еселев, Н. Яновский и другие советские критики старались эту тему замолчать и представить Шишкова как писателя соцреализма, художественного метода, в котором приверженность христианству воспринималась как религиозный пережиток.

Новое прочтение произведений Шишкова предложил профессор Валерий Александрович Редькин, который в своей монографии «Вячеслав Шишков: новый взгляд», а также в ряде статей достаточно убедительно и последовательно утверждает, что творчество Шишкова следует рассматривать с позиций духовного реализма, где «главная борьба идет внутри человека между Богом и сатаной» [3, с. 73—74]. Исходя из этого постулата мы попытались проанализировать произведения Шишкова, в которых присутствует мотив чертовщины.

Образ демонического существа — чёрта — в народной культуре и в художественном творчестве представлен неоднозначно, поскольку источником его происхождения являются как языческая мифология, так и христианское вероучение. С точки зрения генеалогии этого образа первичным следует считать христианство: вспомним беса-искусителя, соблазнившего Еву в раю, или беса, искушающего Христа (Лк.4:2-8; Мф.4:3-11), или бесов, заключённых Христом в свиней (Мф.8:31-32). Образы бесов встречаются в христианских легендах и в житиях святых. То есть бес — это существо, не отвергаемое церковью: «Бесы неоднократно искушали подвижников, являясь им в визуальных формах, о чем есть масса свидетельств в житийной литературе и различных патериках» [1].

В языческой дохристианской мифологии и созданном на её основе фольклоре чёрт «выпадает» из общего пантеона нечистой силы, поскольку для него трудно определить природный первоисточник, ту природную стихию, с которой он ассоциативно связан. Труды многих этнографов и фольклористов, и в частности, А.Н. Афанасьева, показывают, что демонические существа народной фантазии имеют конкретное воплощение: русалки и водяные живут в воде, леший в лесу, домовые в избах и конюшнях и так далее. Они имеют характерную внешность, например, рыбий хвост у русалки, волчья шерсть у оборотня и тому

подобное. Церковью они рассматриваются как суеверия, как пережитки язычества и плод народной фантазии.

Мифологические существа обычно пугают человека, вредят, пакосят, способны даже погубить физически, например, водяной может утопить, вампир выпить кровь, леший заманить в болото. Однако, как правило, они не затрагивают душу человека, их воздействие физическое, им нужно тело, плоть, они не стремятся вступить в словесный контакт с людьми. Такое их поведение можно объяснить древностью происхождения, поскольку в язычестве понятие о ценности человеческой души не было настолько важным, как в христианстве, где чётко противопоставляется духовное и телесное с явным приоритетом духовного. Бесам же прежде всего нужна человеческая душа. В «шутейной» повести «Диколчье» Шишков пишет: «Ксенофонт отплёвывался: в его рот норовил скакнуть чертёнок с рожками, чертёнок выпискивал: „Ты не бойся, Окся, я очень весёлый, мне бы только душу твою чертячьим рогом ковырнуть“» [9, с. 368].

Чтобы заполучить душу, бес использует разные ухищрения: обман, соблазн, плотские страсти, искушения золотом или властью и тому подобное. Образ беса-искусителя — один из сквозных в творчестве В.Я. Шишкова. В повестях «Тайга», «Пурга», «Таёжный волк» ему отводится значительная, отнюдь не эпизодическая роль в структуре произведений.

В мотиве чертовщины у Шишкова о встрече с нечистой силой.

Если в христианстве бес — это грозная, могучая сила, вызывающая страх и трепет, то в фольклоре этот персонаж представлен в разных обликах и воспринимается по-разному: чёрт может быть, особенно в быличках, страшным существом, а может быть и объектом насмешек, в сказках и анекдотах его часто изображают сатирически. В творчестве Шишкова тесно переплетены и юмористический, и угрожающий аспекты мотива чертовщины.

В «шутейном рассказе» «Нечистая сила» Шишков пишет: «Что же касается чертей, то рядовые черти — народ простой, а подчас — и совершенно бестолковый. Неизвестно, как теперь, а раньше, бывало, любого чёрта каждый солдат околпачить мог: в карты ли обьегорить, или в сумку посадить, да крестом его, подлеца, меж рог. Рядовой чёрт вообще существо забитое, его, кроме старух, никто и не боится» [7].

Чёрт пугающий, вызывающий ужас более характерен для быличек, которые органично и естественно входят в текст произведений В.Я. Шишкова. В повести «Тайга» «видит Матрена: открывается сама собой заслонка, кто-то лезет из печки лохматый, толстый, человек не человек, чудо какое-то, и, сверкая ножом, говорит: „Мне бы только сердце

у бабы вырезать...“ Матрена вскрикнуть хочет, но нет сил, мохнатый уж на ней, душит за горло: „Где-ка сердце-то, где-ка?..“» [8, т. 1, с.98].

В этом же произведении «...поселенец старичишка Беспамятный стоит пред мужиками, отказывается идти караулить ворота в назимовской поскотине.

— Вот тебе Христос, вот... Сижу это я, робяты, в шалаше, чую — ко сну клонит, борюсь-борюсь — нет, а время ка-быть раннее. Сбороло, братцы, меня: как сидел на дереве, так и заснул. Вдруг слышу — бубенцы, бубенцы, лошади топочут, ящик гикает. Вот тебе Христос, вот... Ну, думаю, по дороге кто-нибудь с присков катит. Не иначе. „Отворяй, старый чёрт!“ ревут. Я вскочил без ума, подбежал к воротам. Никого. Тут у меня и волос торчком пошёл... Вот тебе Христос, вот... Да так до трёх разов... Я и побёг без оглядки... Сроду теперича не пойду, подохнуть — не пойду» [8, т.1, с.51].

Как собирательный, обобщённый образ для объяснения неудач и несчастий, как мистическая сила, которая произвольно вмешивается в дела людей, чтобы навредить, чёрт — «враг человеческий» — изображен в повести «Тайга»: «По деревне, от двора к двору, натягивались тогда какие-то невидимые дьявольские нити. Кто их плёл? Конечно, враг человеческий» [8, т. 1, с.23].

Очевидно, что эти эпизоды следует рассматривать как отражение местного колорита, как художественную деталь, характеризующую отсталость и суеверие простого народа.

Совсем иную роль в произведениях Шишкова играют эпизоды, в которых показано реальное вмешательство бесовских сил в мысли и поступки людей. В таких случаях Шишков часто использует приём внутреннего диалога, разговора героя с внутренним посторонним голосом, который пытается его искусить. Вообще звуковые образы весьма значимы для Шишкова, они помогают лучше передать атмосферу страха, переживаемого человеком, его психологическое состояние: «Вновь стало тихо и настороженно, лишь шорохи шуршали где-то под шестком, за печкой. Это колдуновы черти ошаривали темноту, ковали черные блудливые грехи» [6], — говорится в повести «Бродячий цирк». Звуки пугают Петра в повести «Пурга»: «Черти по углам сенец насвистывали в кулак и перекликались, царапали снаружи когтями стену, стучали в дверь; то здесь, то там, в неведомой дали кто-то хохотал и плакал, и без умолку тараторили болтливые голоса» [8, т.1, с.459].

В христианстве чёрт воспринимается как существо, стремящееся разрушить светлое, доброе начало в душе человека, идущее от Бога,

и этот мотив появляется уже в первом крупном произведении Шишкова, в повести «Тайга»: «И всегда так случалось, что сначала как будто жалость падает на сердце, словно кто свечку — зажег и осветил душу, тепло так, приятно, а потом — подошел чёрт с черной харей, дунул на эту свечку и притоптал копытом» [8, т. 1, с. 204]. Противостояние бесовского и божеского происходит в душе человека, здесь у Шишкова четко прослеживаются традиции В.С. Соловьёва и Ф.М. Достоевского: «...и в душе отдельного человека светлое духовное начало имеет против себя тёмную хаотическую основу, которая ещё не побеждена, ещё не подчинилась высшим силам, — которая ещё борется за преобладание и влечёт к смерти и гибели...» [4, с. 120].

Как напряжённую борьбу дьявола с Богом показывает Шишков во всех подробностях внутренние, душевные метания солдатки Дарья в повести «Тайга». Дарья постоянно колеблется, не может решиться сказать горькую правду, признаться в своем грехе — и все эти переживания происходят в её душе, которая становится полем, где сталкиваются тёмные и светлые силы, о которых писал Достоевский: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [2, с. 100]. В своих видениях Дарья представляет, как будет каяться в своих прегрешениях, как «...проклянет ворищу Феденьку, в город уедет, служить будет у барыни, мужа разыщет... священнику хорошему на духу откроется, к главному архиерею говеть пойдет» [8, т. 1, с. 132]. Однако в благие намерения героини вмешиваются чёрные силы зла: «Вспыхнула вдруг Даша, взвилась: кто-то по щеке хватил. Метнула взглядом: никто не прикасался. <...> Даша похолодела. „К добру или к худу?“ — опять тайно спросила себя и почувствовала, как чёрное берет в ней верх» [8, т. 1, с. 133]. Даша хочет «не видеть, не слышать, прихлопнуть чёрное»... Но чёрное выше подымается, не дает покоя, душит Дарью». [8, т. 1, с. 133] Чёрное предстает в образе вора Феденьки, который воспринимается как воплощение дьявольских сил: «...это он, чужой, пришелец, оголтелый, сатана!» [8, т. 1, с. 133]. Душевную борьбу, происходящие с Дарьей метаморфозы Шишков рисует в христианских понятиях, использует библейскую символику, прямо говорит о вмешательстве сатанинских сил, то есть о том, о чем писали Достоевский, Шмелёв и другие писатели православной направленности. Итог борьбы, победу тёмных сил над светлыми, продолжает гоголевскую традицию искушением золотом: «Враз всё запело внутри и захохотало, всё приникло, всё покорилось в Дарье, груды золота рассыпались и зазвенели, а неверное сердце требует: „Бери!.. Всё твоё...“» [8, т.1, с.135].

Такому же искушению со стороны нечистой силы подвергается герой другого произведения Шишкова, лесной охотник Бакланов в пове-

сти «Таёжный волк». Как и в повести «Тайга», чёрт невидим, он искушает человека через внутренний голос, через мысли: «„Кого ты спасать хочешь?! Ты ему тыщу должен!.. Ведь он грабитель. Ведь сколько он на тот свет народу сплавил, сколько народу по миру пустил! Его все проклянут, а ты спасать хочешь. Дурак ты! Ведь он на ярмарку идёт, пять тысяч у него в сумке; всё твоё будет. Ты только стой на месте, всё без тебя сделается. И уж скоро, совсем скоро будет так, как надо. И не будешь ты горе мыкать, в Москву уедешь, сладкая жизнь твоя пойдёт. Ты только слушайся меня, стой...“».

Огляделся я — туда-сюда глазами шарю, голоса лукавого ишу; пусто...» [8, т. 2, с.416—417].

Однако, в отличие от героини «Тайги» Дарья, Бакланов смог выстоять, не поддавшись дьявольскому искушению, вышел победителем из схватки с бесовским наваждением и тем самым спас свою бессмертную душу: «„Нет, скользки твои речи, увёртливы,— отвечаю я чёрту своему.— Ежели дождь неделю поливает, не верь, что солнца нет: скатятся тучи, вот оно, солнышко-то, вот! Так и душа чужая: мрак, мрак и вдруг — светло“. И не знал чёрт, что ответить...» [8, т. 2, с. 418].

Бакланов подробно рассказывает, как ведёт себя чёрт: «А чёрт всхлипнул и — чую — сзади меня идёт, дышит в затылок жаром, тёмные искры рассыпает передо мной, и сердце моё чавкает, чавкает пёсьими зубами: больно сердцу, и душа дрожит. Вот-вот схватит меня, вот-вот схватит. И уж схватил, окаянная сила, поймал, за ногу поймал: стоп, левая нога, стоп, правая нога, и я сам — стоп! И стал крутиться чёрт в моей душе: опять ласковым прикинулся, сердце лижет, из моих дум каиноу удавку хочет вить» [8, т. 2, с.418].

Материализация чёрта происходит во сне героя: «А с полуночи я видел сон. Будто чёрт со мною бьётся. Чёрт весь серый такой, надутый, словно из резины. Лица никакого нет, ни рта, ни глаз, просто мешок тугой, в середке — гадость, гарь. И словно сию я на пеньшке, пригорюнившись, и слёзы капают. Чёрт кэк надлетит, кэ-эк хватить мне в темя, чтобы, значит, совесть приглушить. Бьёт и бьёт с налету. А я ни рукой, ни ногой шевельнуться не могу» [8, т. 2, с.421].

Кончилась эта схватка тем, что «...чёрт выпучил глаза, вывалил язык и лопнул. И как лопнул чёрт, всю местность серый дым окутал. И как окутал всю местность серый дым, мы все вскочили, выбежали из избушки, глядь: всю местность серый дым окутал, мороз стоит, утро зарождается» [8, т.2, с.421—422].

Чёрт для Бакланова не выдумка, не сказочное существо, это тот самый бес-искуситель, о котором говорится в «Божьей молитве»: «И не

веди нас во искушение, но избави нас от лукавого». Это то зло, которое таится в душе человеческой из-за его греховной природы и которому нужно не поддаваться, как это и делает Бакланов: «Тут сдогадался я, что чёрт — во мне, что чёрт — совесть моя чёрная. И завернул я ему, окаянному, гайку туго-натуго: до сей поры молчит, хоть бы раз свой голос подал — молчит, как в рот воды» [8, т. 2, с. 426].

Как отмечает В. Чалмаев, «совесть для героев В. Шишкова — это и кроткое, стыдливопотраченное чувство, беззащитное и возвышенное и одновременно свирепое, карающее» [5, с. 26]. Совесть — это тот фундамент, та опора, которая хранит душу, защищает ее от искушения, помогает бороться с темными бесовскими силами.

Но если в повестях «Тайга», «Таёжный волк», во многих других произведениях Шишкова бес-искуситель — фигура хотя и заметная, но всё-таки не центральная, то в повести «Пурга» чёрт в образе мужика-медвежатника Васьки становится главным персонажем, наряду с Петром Лопатиным и рыбаками Фёдором и Марьей. Он предстаёт в человеческом облики, ведёт себя как живой человек, активно участвует в действии и влияет на судьбу Петра Лопатина. Чёрт Васька напоминает недотымку, «мелкого беса» из романа Сологуба: «Пётр тихонько гудел низким голосом, тревожно прислушиваясь, как кто-то четвёртый подтягивает и страшно врёт. „Васька это!“ Пётр смолкнет — и Васька оборвёт. Загудит Пётр — заведёт и Васька. Пётр стал озираться, отыскивая Ваську. Должно быть, он возле печки на сутунке. Выждав время, Пётр быстро оглянулся, но Васька сигнул в печку, только пятки мелькнули» [8, т. 1, с. 497]. Примечательно, что и сам Пётр Лопатин в видениях рыбака Фёдора предстаёт в образе черта.

Конфликту между Петром и чёртом посвящена значительная часть повести «Пурга», в которой сильнее, чем в других произведениях Шишкова, выражен христианский подтекст. Сама повесть может трактоваться как изображение извечной борьбы света и тьмы, божеского и дьявольского, в ней узнаваемы библейские образы и мотивы, она насыщена христианской символикой. Главный герой повести, нищестанствующий нигилист-революционер Пётр Лопатин, не верящий в Христа и, подобно язычнику, поклоняющийся языческим богам, стоит перед выбором: пожертвовать собой, своей свободой ради несчастных больных рыбаков, или, переступив совесть и христианские заповеди, бросить их в беде, чтобы спастись самому. Именно вокруг этой дилеммы идут внутренние споры Петра и чёрта. Так же, как и «таёжного волка» Бакланова, чёрт искушает Петра, внушает ему эгоистические мысли, которым он не может

противостоять, поскольку у него отсутствует вера, ему не у кого просить помощи и поддержки: «„И чего ты жалеешь их?“— шепчет призрак, очень похожий на Ваську-медвежатника, архангельского мужика, приятеля. Сидит Васька на сутунке против Петра и шепчет. Шепнёт слово, захихикает, шепнёт да подмигнёт оловянным глазом, будто издевается. Надо бы на Ваську рассердиться, выгнать. Лень» [8, т. 1, с. 479].

Ещё одна отличительная особенность повести Шишкова «Пурга» — это то, что чёрт в ней предстаёт в человеческом облике, что характерно для книжной традиции. Так изображали чертей Гоголь, Чехов, Леонид Андреев, Иван Шмелёв, Михаил Булгаков и другие писатели.

«Ну-ка, подвинься», — сказал чернобородый и сел рядом.

— Васька, ты? Почему же ты в сюртуке? Мужик, а в сюртуке?

«Потому что надо», — улыбнулся Васька по-хитрому.

Петр, не раскрывая дремотных глаз, молча, сквозь веки рассматривает Ваську: красный галстук, белый высокий воротник, в бороде — дрянь какая-то. Васька хихикнул в горсть и ударил Петра по затылку» [8, т. 1, с. 507].

Пётр воспринимает чёрта как реальное существо, он борется с ним, как с живым противником: «Пётр, крадучись, приподнялся и со всех сил рубнул Ваську топором по темени. Застонал кто-то, рухнул на пол. Застонал, заметался Пётр. Он слышал, как из разрубленного черепа Васьки струится кровь. Пётр облился холодным потом. Ладони его прыгали по столу, отыскивая спички. Чиркнул.

— Петрованушка! Господи Суси!..

Пётр оторопело метнул взглядом в передний угол, к образам, ноги подсеклись. Под образами, хватаясь за ножку стола, трудно подымался Фёдор.

— Чегой-то ты, Петрован? Ой, батюшки!.. А меня помолиться потянуло.

Петр тупо смотрел на всаженный в сутунок по рукоять топор и ничего не понимал. Где ж Васька?» [8, т. 1, с. 481].

В конечном итоге Васька добивается своего: Пётр гибнет. Сама сцена гибели Петра полна мистики: Васька говорит: «На револьверчик, на... Проклюнь».

— Я тебе башку прокляну! — и Пётр с яростью вцепился в Ваську.

«Стой! Ты меня стрелять?! — рванулся тот. — Дурак! Себя убьёшь...»

— А, дьявол!

Петр схватил нахального мужика за бороду и с освобождающим злорадством выстрелил ему в висок...

Васька изумился, захохотал, заплакал и тихонечко сказал: „Иди“. <...> Пурга зарыла человека в хладную могилу и в вое, в хохоте оплакивает его» [8, т. 1, с. 509].

Таким образом, основная функция чёрта в повестях Шишкова состоит не в том, чтобы напугать или насмешить, что характерно для фольклора, а в искушении, в попытке заставить человека совершить богопротивный поступок, впасть в грех, погубить свою душу, то есть здесь писатель следует христианской традиции.

Главный вывод, который можно сделать из рассмотрения мотива чертовщины в творчестве Вячеслава Шишкова, на наш взгляд, заключается в том, что писатель последовательно проводил христианскую идею божественного устройства мира, борьбы сил света и тьмы, в которой силы зла персонафицируются в образе беса-искусителя. Образ нечистого в его реалистических произведениях — не инородный элемент, плод фантазии или отражение народных суеверий. Это органическая часть божьего мироздания, он реально присутствует в мире, действует осязаемо, наглядно и способен погубить человека. В этом Шишков солидарен с такими писателями, как Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, И.С. Шмелёв.

Список литературы

1. Бес, бесы // Православный портал «Азбука веры» [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/bes-besy> (Дата обращения: 25.03.2022).
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : В 30 т. Ленинград : Наука, 1972. Т. 14. 510 с.
3. Редькин В.А. Вячеслав Шишков : новый взгляд : очерк творчества В.Я. Шишкова. Тверь: Твер. обл. кн.-журн. изд-во, 1999. 151 с.
4. Соловьёв В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // В.С. Соловьёв. Литературная критика. М.: Современник, 1990. 421 с.
5. Чалмаев В. Вячеслав Шишков. Москва: Сов. Россия, 1969. 116 с.
6. Шишков В.Я. Бродячий цирк [Электронный ресурс] Lib.ru/Классика: Шишков Вячеслав Яковлевич. «Бродячий цирк» URL: http://az.lib.ru/s/shishkow_w_j/text_1927_brodyachiy_tzirk.shtml (Дата обращения: 25.03.2022).
7. Шишков В.Я. Нечистая сила [Электронный ресурс] Lib.ru/Классика: Шишков Вячеслав Яковлевич. «Нечистая сила»/ URL: http://az.lib.ru/s/shishkow_w_j/text_1926_nechistaya_sila.shtml (Дата обращения: 25.03.2022).
8. Шишков В.Я. Собр. соч. в 8 т. Москва: Худож. лит., 1960—1962.
9. Шишков В.Я. Дикольче // Шишков В.Я. Пейпус-озеро. Москва: Современник, 1985. 526 с.

**«ПИСЬМЕННЫЙ ВЕРНЫЙ СТОЛ»
В ПОЭЗИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА И М.И.ЦВЕТАЕВОЙ**

А.В. Иванова, студентка 1 курса бакалавриата, профиль «Отечественная филология».
Научный руководитель: С.Ю. Артёмова, доктор филол. наук, доц. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** В статье рассматриваются тексты Пастернака и Цветаевой и на примере их анализа показывается, какую символику и смыслы у упомянутых авторов приобретает мотив письменного и обеденного стола*

***Ключевые слова:** поэтический мир, Борис Пастернак, Марина Цветаева, лирический субъект, мотив, деталь-символ, стол.*

Мотив в поэзии исследуется давно и понимается довольно широко, как «смысловое пятно» [2], любое повторяющееся слово. Нам особенно интересным кажется мотив творчества во всем его многообразии.

Мотив творчества в поэзии XX века частотен и реализуется в самых разных деталях-символах. Одной из таких деталей быта становится письменный или иной стол. У каждого автора стол индивидуален, имеет свое значение. В статье речь пойдет о письменном столе как месте творчества, как соратнике поэта, помощнике и образе, позволяющем поэту высказать наболевшее.

Нами был рассмотрен мотив стола в лирике Б.Л.Пастернака и М.И.Цветаевой. У них было много общего. И Цветаева, и Пастернак были москвичами и почти одногодками. Их отцы были профессорами, а матери — талантливыми пианистками, причем, обе — ученицами Антона Рубинштейна. И Цветаева, и Пастернак вспоминали первые случайные встречи как нечто мимолетное и не значительное. Первый шаг к общению сделал Пастернак в 1922 году, который, прочитав «Версты» Цветаевой, пришел в восторг. Он написал ей об этом в Прагу, а Цветаева ответила. Так и завязалась их переписка. Длилась она до 1935 года.

Неудивительно, что и творчество этих двух поэтов тоже сплетено. В предлагаемой работе мотив стола будет рассмотрен на примере цикла «Стол» из 5 стихотворений М.И. Цветаевой, а также текстов «Зимняя ночь», «Шекспир», «Все снег да снег, терпи и точка» Б.Л. Пастернака.

Стихотворный цикл Цветаевой «Стол» был написан в 1932—1935 гг. Он состоит из 5 стихотворений и посвящён старому письменному столу,

за которым М. Цветаевой многое пришлось пережить, и за которым она написала лучшие свои произведения. Именно стол в самые разные жизненные периоды разделял Цветаевую с ее переживаниями, радостью и горем.

Цикл начинается с торжественного обращения к столу. Поэт благодарит стол за то, что тот проходит вместе с ней весь нелегкий путь поэта:

Мой письменный верный стол!
 Спасибо за то, что шел
 Со мною по всем путям.
 Меня охранял — как шрам.[3]

Стол у поэта ассоциируется с другом, критиком, защитником. Он оберегает и терпеливо несет нелегкую ношу, дает правдивую оценку результатам поэтического труда. Стол «шагает» вместе с поэтом, подчеркивая силу слова (так у Маяковского гроба шагали «четверкою своих дубовых ножек»). На протяжении всего цикла стол имеет множество наименований: «Мул», «зерцало», «противовес», «тес», «столп», «престол».

Затем предмет начинает расти вместе с субъектом речи. О высокой миссии стола и его обладательницы свидетельствуют художественные средства и лексические ресурсы, связанные с религиозной тематикой. Так, предмет ассоциируется со столпом, местом свершения подвига благочестия, или частью интерьера алтаря в христианском храме.

Лирический субъект обращается к столу, учившему, «что нету завтра, Что только сегодня есть». Стих порожден сегодняшним днем и именно поэтому способен пережить его, уйти в вечность. Можно сказать, что данный цикл - это гимн высокому подвижничеству поэта, его неустанной ежедневной работе.

Интересно, что у Цветаевой письменный стол противопоставлен столу обеденному как столу пошлого приема пищи, столу максимально нетворческому: «Вас положат на обеденный, а меня на письменный» [3].

Иначе выстроен образ стола в поэзии Пастернака. В стихотворении «Зимняя ночь» Пастернака, которое написано в 1946 году и входит в текст романа «Доктор Живаго», мы видим стол, на котором стоит свеча: «Свеча горела на столе, / Свеча горела...» [1]. Эти строки повторяются на протяжении всего стихотворения 4 раза, лирический субъект акцентирует на них свое внимание.

Если рассматривать свечу отдельно, то в произведении она символизирует спасительный огонек среди мрака. Образ свечи начиная с романтизма ассоциируется с уединенностью человека, его погруженности в свой маленький мир, свеча как метафорический образ творчества была введена в литературный обиход с легкой руки Афанасия Афанасьевича

Фета («Светоч», «Там человек сгорел» и тому подобное).

Но в стихотворении Пастернака свеча стоит на столе. Стол, как отдельный элемент, здесь обычный предмет быта, но в совокупности со свечой образует поэтическую картину творчества. Любовное стихотворение в итоге звучит как текст о творении мира, а «кружение» и «скрещение», «кружки и стрелы» образуют буквы и слова. Таким образом, в стихотворении «Зимняя ночь» стол, дополняясь свечой, создает образ творчества.

В 1919 году Пастернак написал стихотворение «Шекспир», в котором стол выступает и в качестве обеденного, и в качестве письменного, т. е. места для творчества:

...А меж тем у Шекспира
Острий пропадает охота. Сонет,
Написанный ночью с огнем, без помарок,
За дальним столом, где подкисший ранет
Ныряет, обнявшись с клешнею омара,
Сонет говорит ему:
«Я признаю
Способности ваши, но, гений и мастер,
Сдается ль, как вам, и тому, на краю
Бочонка, с намыленной мордой, что мастью
Весь в молнию я, то есть выше по касте,
Чем люди,— короче, что я обдаю
Огнем, как, на нюх мой, зловоньем ваш кнастер?» [1]

Если у Цветаевой образ обеденного стола противопоставляется образу стола письменного, то у Пастернака эти два образа неотделимы.

Можно предположить, что это единство (вкушение пищи и творчества) объясняется тем, что творчество для Пастернака — это и есть радость жизни. Сонет пишется там же, где вкушались омары, в стихотворении звучит моцартианская тема неотделимости высокого от низкого.

Заключительное стихотворение, которое необходимо привести — это «Все снег да снег, терпи и точка...». В начале стихотворения читатель видит обеденный стол:

Все снег да снег, — терпи и точка.
Скорей уж, право б, дождь пошел
И горькой тополевой почкой
Подруги сдобрил скромный стол.
Зубровкой сумрак бы закапал,
Укропу к супу б накрошил... [1]

Но далее стол становится всем миром, и салат оказывается уже на асфальте, точнее, столом становится весь мир:

И гам ворвался б: «Ливень заслан
К чертям, куда Макар телят
Не ганивал...» И солнце маслом
Асфальта б залило салат. [1]

Простой обеденный стол превращается в нечто большее, он становится объектом целого мира, накрыть стол означает призвать весну, прожить жизнь и воспеть ее. Таким образом, мотив стола присутствует в стихотворениях обоих авторов. Именно стол, а не перо, чернильница или Муза, персонализирует мотив творчества. Лирическая героиня Цветаевой противопоставляет стол обеденный столу письменному, а у Пастернака эти два мотива совместились в едином образе.

Список литературы

1. Пастернак Б.Л. Стихотворения. [Электронный ресурс]. URL: <https://rupoem.ru/pasternak/all.aspx> (дата обращения: 20.04.2022).
2. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотививной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] URL: <http://novruslit.ru/library/?p=25> (дата обращения: 20.04.2022).
3. Цветаева М.И. Стихотворения. [Электронный ресурс]. URL: <https://rupoem.ru/cvetaeva/all.aspx> (дата обращения: 20.04.2022).

МОТИВ НОВОГОДНЕЙ (РОЖДЕСТВЕНСКОЙ) ЁЛКИ В ПОЭЗИИ Б.А. АХМАДУЛИНОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

А.О. Калинина, студентка 1 курса магистратуры, профиль «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

Аннотация: в статье рассматриваются тексты Б. Ахмадулиной Ф. Достоевского и на примере их анализа показывается, какую символику и смыслы у упомянутых авторов приобретает мотив новогодней (рождественской) ёлки.

Ключевые слова: ёлка, поэтический мир, Белла Ахмадулина, Фёдор Достоевский, лирическая героиня, лирический субъект, мотив, Новый год.

Татьяна Алешка считает, что «Б. Ахмадулина входит в число самых значительных русских поэтов второй половины XX века, она создатель самобытной и неповторимой лирической системы, поэтического языка. Ее стихам присуща особая интонация, глубина образной мысли, изящество слога...» [2, с. 4].

Действительно, Ахмадулина с особой честью и чуткостью относится к каждому написанному слову и активно прибегает к использованию многочисленных элементов предыдущей культуры. В ее поэзии сочетаются стихи, насыщенные именами собственными, цитатами и реминисценциями, образами библейскими и античными. Зачастую необходимо оглянуться на любимых поэтов Ахмадулиной, чтобы понять ее поэтический мир и проникнуться переживаниями.

В данной статье мы попытаемся учесть интерпретации мотива елки у Ахмадулиной, который, естественно, неразрывно связан с религиозным аспектом и христианским сознанием.

Лирический цикл Беллы Ахмадулиной «Возле Елки» богат литературными аллюзиями и по-прежнему находится в фокусе исследований литературоведов, на что указывает Михайлова М. С.: «По утверждению американской исследовательницы Кристин Райдел, акт написания стихотворений о языческих богах и языческом же Божестве — Елке — в рождественский Сочельник самой Ахмадулиной представляется греховным» [6].

Само название цикла напрямую указывает, что елка как центральный мотив пронизывает все тексты и несет многофункциональную семантику. В тексте «Ночь под Рождество» действие разворачивается в Рождественский сочельник. Известно, что в православной традиции сочельником начинаются святки, однако у Ахмадулиной святки упоминаются наряду с Рождеством:

Мы — попрошайки, с нас и взятки гладки,
да будут святки воздаяньем нам... [3, с. 110]

Для поэзии Ахмадулиной характерны фольклорные черты, которые проникают в текст посредством литературы, с чем связано появление в стихотворении отсылок к произведениям Н. В. Гоголя, в том числе и заголовков произведения:

... просил о прежнем, «Вия» возалкавший
и отвергавший «Ночь под Рождество» [3, с. 112].

В тексте воссоздается святочная атмосфера путем сохранения свойственных этому жанру особенностей — размера и смежной рифмы. Также здесь присутствуют колядные песни, но функционируют они, скорее, как тексты, воплощающие дух старины, обстановку прошедших лет. Противопоставлен этому времени другой период, когда:

Под пристальным проклятьем атеизма
ребенка лишний прорастал побег.
Средь хвойных грез, вполне ино-кромешных,
ель возглавлял, как ей закон велел,
взамен звезды — кошунства наконечник,
чтоб род людской забыл про Вифлеем [3, с.112].

Наглядно показано, как в условиях советской эпохи претерпевают изменения традиционные образы ели и хоровода. Ель для лирической героини — это «возлюбленное древо», Божество, увенчанное звездой, однако со временем новогодняя елка утрачивает свое обрядовое значение. То же самое происходит и с современным хороводом, который приобретает негативную окраску. Интересен тот факт, что «превращение ели в рождественское дерево до сих пор точно не уставлено». Возникновению культа ели как символа неумирающей природы способствовал ее вечнозеленый покров, позволяющий ее использовать во время зимнего сезона.

Е.В. Душечкина отмечает, что ель является одним из самых распространенных деревьев на территории Росси, однако является далеко не самым излюбленным предметом изображения вплоть до конца XIX века. Объясняется это тем, что это дерево тесно связано с образами низшей мифологии — чертями, лешими и т.д. «Ель традиционно считалась у русских деревом смерти, о чем сохранилось множество свидетельств», «смертная символика ели ... получила широкое распространение при советской власти». Ель превратилась в характерную деталь официальных могильников...» [6, с. 23], — пишет исследователь.

Для определения истоков мотива у Ахмадулиной обратимся к Ф.М. Достоевскому, в творчестве которого рождественская тематика занимает особое место. Ф.М. Достоевский одним из первых обратился к изображению «детской ёлки».

Автор-повествователь ведет рассказ в свободной манере, о чем свидетельствуют начальные строки произведения. «Елка и свадьба» начинается словами: «На днях я видел свадьбу... но нет! Лучше я вам

расскажу про елку. <...> Не знаю, каким образом, смотря на эту свадьбу, я вспомнил про эту елку» [5, с. 144]. Уже в заглавии Достоевский сталкивает абсолютно разные понятия — елку и свадьбу. Первое — абсолютно детское, истинное, а второе — взрослое и расчетливое. «Накануне Нового года» Юлиан Мастакович получает приглашения на елку, детский бал, некоего предпринимателя, где замечает одиннадцатилетнюю девочку с богатым приданым, подсчитывает процент этой суммы, начинает ухаживать за девочкой и ревновать к играющему с ней ровеснику. Спустя пять лет рассказчик становится свидетелем венчания шестнадцатилетней красавицы с «маленьким, кругленьким, сытеньким человечком с брюшком».

Не просто так события разворачиваются на празднике и приурочены к рождественскому времени, а также присутствует главный атрибут сего торжества — новогодняя елка. Мы видим, как «елочная» невинно-детская атмосфера противостоит греховному и корыстному миру взрослых. По мнению Е. А. Акелькиной [1], «ситуация елки», соотношенная в рассказе Достоевского «с вечными рождественскими мотивами обновления и очищения», «празднично» объединяет «детей в радости общения», противостоя «мнимостям и несвободе жизни «больших».

Если мы обратимся к истории, то вспомним, что именно из Германии пришел обычай наряжать елку — «рождественское дерево», однако начал устанавливаться в России только в 40-х годах. «Елкой стал называться праздник, устраиваемый по поводу Рождества (первоначально — праздник для детей): «пойти на ёлку», «устроить ёлку», «пригласить на ёлку»» [4, с.35], — отмечает Душечкина. Помимо этого, она говорит о том, что стоит различать два понятия: «ёлку как помещаемое в жильё вечнозелёное дерево, изображающее собою «неувядающую благостыню Божию» и являющееся символом неумирающей природы <...> и ёлку как детский праздник в честь этого дерева...».

Также важную роль в рассказе имеет передача подарков вокруг самой елки. «Они разобрали всю елку вмиг, до последней конфетки, и успели уже переломать половину игрушек, прежде чем узнали, кому какая назначена», — читаем мы в тексте. Отношение взрослых к подаркам заметно отличается от детского. Им, наоборот, очень важно вручать подарки именно тем, кому они назначены: богатые дети получают более ценные и дороги подарки, соответственно, «обыкновенные» дети принимают дары иного порядка. Таким образом, описывая рождественский праздник со всеми действиями и атрибутами, Достоевский подчеркивает несправедливость и неравенство, царящие в обществе. По мнению Душечкиной,

««Ёлка и свадьба» ... построена на противопоставлении детской ёлки (долженствующей быть символом справедливости на земле) ее уродливому проявлению в жизни...», «детский бал с ёлкой показан здесь как удобный для взрослых предлог «устроить свои дела»» [4, с. 92].

В обоих текстах, рассмотренных нами, в той или иной степени содержится мотив новогодней ёлки и рождественского периода. Поздняя поэзия Ахмадулиной вбирает в себя христианские концепции: стихотворение из цикла воссоздает бытовавшие ранее фольклорные традиции и их эволюцию в советском пространстве, чуждую лирической героине; календарная обрядность подвергается осмыслению. Период Нового Года и Рождества является сакральным временем для героини Ахмадулиной, и мотив ёлки часто встречается как знак непосредственного детского мышления. Однако в данном случае мы не можем говорить о «чудесном» аспекте праздника, а, наоборот, все представляется довольно мрачным:

Под пристальным проклятьем атеизма
ребенка лишний прорастал побег.
Он в собственных наитьях затаился,
питающих невежества пробел.

Доверясь лишь возлюбленному дереву,
чтобы никто не видел, не ругал,
карандашом нарисовал он Деву
с Младенцем небывалым на руках [3, с. 48].

Ёлка рассматривается здесь как истинно христианский феномен, являющийся, носителем памяти об искупительном рождении младенца Иисуса и символом Спасителя, настоящим деревом жизни. Именно поэтому ёлка не только предмет интерьера, рождественский и новогодний атрибут, но и обладатель божественного начала.

В своем рассказе Достоевский обращает внимание не столько на ёлку как необходимую новогоднюю вещь, сколько на символ чистоты, детства и безгреховности, который опорочивается меркантильным празднованием Рождества в богатых кругах Петербурга. Помимо этого, «во вступительной статье «Дневника писателя» Достоевский критикует некоторые практики, связанные с ёлками: он считает неуместным наряжать детей на праздник, если они дома ходят одеты бедно. Он также считает проведение ёлок возможным поводом для нравственного развращения девочек, тем самым возвращаясь к тематическому кругу преждевременного сватания».

Таким образом, не можем не согласиться с мнением Душечкиной: «Литература, охотно используя образ новогодней ёлки, в одних случаях ориентировалась на её новоприобретённую, советскую символику; в других же — ностальгически завуалированным способом обращалась к дореволюционной традиции, в которой ёлка была воплощением семейной идеи и одним из символов младенца Христа» [4, с.194]. Ахмадулина избирает третий путь, описывая советскую ель глазами героя Достоевского.

Список литературы

1. Акелькина Е. А. «Ёлка и свадьба»: актуализация философского концепта детства [Электронный ресурс] // «Педагогия» Ф.М. Достоевского. Коломна, 2003. [Электронный ресурс]. URL:<http://gosh-p.narod.ru/Podrostok/Titul.htm> (дата обращения: 02.05.2022).
2. Алешка Т. Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии. Минск: РИВШ БГУ. 2001. 124 с.
3. Ахмадулина Б.А. Нечаяние. Стихи-дневник. 1996— 1999. Москва: Подкова. 2000. 234 с.
4. Душечкина Е.В. Русская елка. История, мифология, литература. Санкт-Петербург: 2002. 219 с.
5. Достоевский Ф.М. Елка и свадьба (Из записок неизвестного) // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 2. Ленинград:Наука, 1988. 592 с.
6. Михайлова М.С. Амбивалентность творчества в лирическом цикле Беллы Ахмадулиной «Возле елки» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/pdf> (дата обращения: 02.05.22).

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ЕФРЕМОВА

С.А. Калинина, аспирант 1-го курса, направление «Русская литература»

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

Аннотация: в статье рассматриваются основные философские идеи выдающегося советского писателя-фантаста

И.А. Ефремова, говорится об истоках его творчества, дается оценка основным темам в произведениях Ефремова, анализируются основные творческие концепции писателя и обосновываются причины актуальности его творчества в философском аспекте.

Ключевые слова: философские идеи в литературе, И.А. Ефремов, русская фантастическая литература, советская фантастика, утопия, человек будущего, космизм, марксизм, коммунистическая философия, диалектика, литературоведение.

Ефремов был оригинальным социальным мыслителем, который существенно обогатил гуманистическую составляющую социалистического учения. Научно-фантастическое творчество Ефремова оказало революционное воздействие на расцвет советской научной фантастики в 1960-х годах, раскрыв перед ней необыкновенные горизонты. Роман-утопия «Туманность Андромеды» (1957), принеся Ефремову известность во всем мире, была создана им под влиянием писательского кредо — «либо будет всепланетное коммунистическое общество, либо не будет никакого, а будет песок и пыль на мертвой планете». По мнению автора, главным двигателем прогресса оказывается не совершенство техники, а эволюция человека, именно человек оказывается в будущем мерой всех вещей, а наука и ее открытия подчинены нуждам его развития. Ефремов в своих книгах создал образ человека будущего, живущего по законам нравственности, красоты, гармонично развитого, стремящегося к знаниям, лишённого мелочной привязанности к материальным благам, высшей целью для которого является счастье и благополучие всего общества. [1, 2]

Творчество И.А. Ефремова актуально с точки зрения проблем, с которыми сталкивается современный человек и всё общество в целом. Двойственность Ефремова как писателя, и как ученого, масштаб его личности, его прогностический дар, может позволить предвидеть те катастрофы, вызовы, которые готовит человечеству будущее. В последнее время данные вопросы привлекают внимание многих ученых в разных областях знаний. В основе данного исследования лежат материалы о религиях, ноосфере, взаимодействии общества и человека, космосе и т.д. такими учеными как В.Г. Белинский, Н.А. Бердяев,

К.Э Циолковский, В.И. Вернадский, Ф. Ницше, К. Маркс и др.

Ефремов считал себя восприимчивым идей русского космизма и особенно ценил Вернадского и Циолковского. Он пришёл к ним как выдаю-

щийся учёный-естественник, совершивший революционные открытия в своей области и создавший на стыке геологии и палеонтологии науку тафономию. Будучи доктором биологических наук, увлекаясь психологией, интересовался практически всеми областями знания, понимал неразрывное единство всех наук и настаивал на необходимости междисциплинарных исследований. Сосредоточение не на науках, а на проблемах — это кредо Вернадского Иван Антонович воплотил всей своей жизнью. [3]

Иван Ефремов также считал себя подлинным марксистом. Николай Бердяев в своей работе «Истоки и смысл русского коммунизма» определял, как главную черту русского марксизма именно его религиозность, то, что русский марксизм — это, скорее, не строго научная концепция, а вдохновенная вера в социальное переустройство. И тогда фраза «Христос — это истина; историческая церковь исказила образ Христа; задача русского философа — восстановить утраченную истину» запишется так: «Ленин — это истина; партия исказила ленинские идеалы; задача искреннего марксиста — вернуть утраченную истину и реформировать партию». [4] Следует отметить, что русская философия в истоках своих религиозна в том смысле, что верит в подлинную правду, даже если эта правда и не реализуется в жизни.

В самом деле, что есть религиозная вера и чем она отличается от научного знания? Научное знание — это теория, основанная на реально наблюдаемых фактах поведения систем в прошлом, и подтверждаемая верным прогнозом поведения этих же систем в будущем.

Что может быть общего между верой во Христа у многих русских писателей и верой в коммунизм у Ивана Ефремова? Несмотря на все неудачи и трагедии церкви, несмотря на инквизиции и религиозные войны, подлинно верующие христиане остаются тверды в своей вере и надежде. Подобно этому, остаются коммунисты, искренне преданные коммунистической идее. В этом плане, очень характерно отношение Ефремова к религии. В одном из писем он удивляется, что Ленин вел борьбу с религией: «ведь сам Ленин был очень религиозен». Здесь Ефремов, по сути, соглашается с Бердяевым. Разница в том, что Бердяев видел в коммунизме квазирелигию, псевдорелигию. Ефремов же понимал религиозность коммунистической идеи в положительном смысле.

Но вера в торжество коммунизма не является единственной опорой в мировоззрении писателя. Следует отметить влияние на Ефремова также идей космизма, основанных не только на научно-философских идеях Вернадского, Циолковского, о которых говорится выше, но и другого отвления этой философской традиции, которую можно назвать теософ-

ски-эзотерической, основательницей которой в России была Е.П. Блаватская, также Ефремов был знаком с Юрием Рерихом, который как раз и обратил его внимание на серьезность учения Блаватской. До встречи с Рерихом Ефремов, по воспоминаниям современников, относился к трудам Елены Петровны неоднозначно. Для этой традиции характерно учение о «братстве религий», о новой религии будущего, соединяющей существующие. Кроме того, эта традиция крайне негативно отзывалась лишь об одной из существующих религий — о христианстве. «Ефремов о христианстве: «Подавление индивидуальности сводит людей в человеческое стадо, как было в Темные Века Земли, когда христианская церковь фактически выполнила задачу Сатаны, озлобив и сделав убийцами множество людей... К несчастью, главная религиозная книга наиболее техничной и могущественной из прошлых цивилизаций — белой — была Библия, наполненная злом, предательством, племенной враждой и бесконечными убийствами... Для другой великой цивилизации прошлого — желтой — учение Конфуция породило безответную покорность обстоятельствам жизни...». [5] Ефремов также не согласен с установками в христианстве, которое провозглашает пренебрежение к телу. Наиболее ярким критиком христианства с этой стороны являлся Ницше, который оказал серьезное влияние на русскую философию XIX—XX вв.»

Ефремов поднимал также на щит две другие мировоззренческие системы, которые, по его мнению, являются более жизнеутверждающими — это верования Древней Греции и Древней Индии. Ефремова привлекала «телесность» этих культур. Следует отметить, что русская интеллигенция, XIX века, начала и середины XX века всегда грезилась востоком, в этом смысле и Иван Ефремов не исключение.

Следующая традиция русской философии, развиваемая Ефремовым — это диалектическая традиция. Модель диалектики, поддерживаемая и исповедуемая Ефремовым, носит название «лезвие бритвы» и восходит к развитой ведической философии.

Проанализировав основные направления философской мысли, которые были интересны И.А. Ефремову можно сделать вывод, что писателю удалось в каком-то смысле синтезировать, аккумулировать знания выдающихся мыслителей прошлого и создать не менее значимые концепции развития человеческого общества.

По мнению Л. Геллера, история может конкретизироваться в жизни людей через идею государственности, и тогда возникает то, что в своем последнем романе Ефремов называет «круговыми цивилизациями», — деспотии, замыкающиеся в себе, останавливающие время, отрываю-

щиеся от природы, достигающие вершин могущества ценой гибели и страданий людей. И возможен другой уклад — свободный и индивидуалистический, основанный на общении с внешним миром, на постоянных поисках нового. Эти две тенденции проявляются во все эпохи и в любом месте земного шара. Между ними идет вечная борьба. [6]

Геллер убежден, что в книгах Ефремова нет никакой диалектики, хотя говорится о ней много и с энтузиазмом. В «Туманности Андромеды» мы видим общество ХХХ века. В нем нет ничего от Египта и есть все от Эллады. Это не синтез. Просто одна тенденция, светлая и добрая, торжествует над другой, темной и злой, которая в реальной истории постоянно одерживала верх. По Геллеру понимание истории у Ефремова не диалектическое в марксистском смысле, а манихейское. [6]

Вообще трудно установить, что происходит в подсознании согласно Ефремову. В «Лезвии бритвы» часто говорится о темных силах, в «Таис Афинской» — о «тьме первобытных чувств», о «хаосе» и таинственных «вихрях». Ефремов предпочитает не присматриваться. Тем не менее, направление его мыслей ясно. [6]

Существуют две дороги познания — Запада и Востока, европейская наука, изучающая физический мир, и индийское откровение, доступное углубленному в себя йогу. Обе дороги ведут к тому же, обе они несовершенны: первая отрывается от природы, от интуитивного понимания, вторая — удел лишь самых сильных, чужда «среднему» — читай: реальному — человеку.

Идея прозрения прочно входит в философию Ефремова в «Часе Быка», где писатель показывает людей будущего, соединивших западную и восточную мудрость, сказано, что возможно такое познание мира, для которого нужны «три шага: отрешение, сосредоточение и явление познания». Это формула соединения внутренних сил человека с «мировой душой». Ефремов не называет это мистицизмом, но на то он и материалист. Он даже надеется когда-то найти рациональное объяснение такому соединению. Но вот что важно: человек в его понимании перестает соотноситься с миром посредством общественных отношений. Он становится самостоятельной ценностью, независимым индивидом, развитие которого обеспечивается правильным общественным устройством, но зависит почти исключительно от него самого, от силы самоуглубления. [6]

В «Туманности Андромеды» есть эпизод, в котором Рен Боз говорит о непреодолимости пространства, разделяющего разумные миры, не позволяющие им слиться в одну семью. Преодоление пространства даст возможность человечеству подняться на еще высшую ступень

власти над природой. Рассуждение Рен Боза направлено в будущее. Он ученый и диалектик, и выражает мысли большинства своих товарищей. Но Мвен Мас думает о другом: «Вы были на раскопках... Разве миллионы безвестных костяков в безвестных могилах не взывали к нам, не требовали и не укоряли? Мне видятся миллиарды прошедших человеческих жизней, у которых, как песок между пальцев, мгновенно утекла молодость, красота и радости жизни, — они требуют раскрыть великую загадку времени, вступить в борьбу с ним!». [7]

Речь идет не о людях, погибших в борьбе за лучшее будущее. Мвена Маса потрясает смерть поражением в схватке со временем всех безвестных (и известных), живших когда-либо на Земле. Он связан с ними одной нитью, и его решение провести опыт, вопреки всеобщему мнению, вызвано чувством долга перед ними.

По Геллеру отношение к прошлому сближает Ефремова не с марксизмом, а с русскими мыслителями XIX века. [6] Восставший против Логоса Истории Белинский писал: «Если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и проч.; иначе, я с верхней ступени бросаюсь вниз головой». [8]

По мере развития своих концепций Ефремов все дальше и дальше уходит от марксизма.

Но самый сокрушительный удар Ефремов наносит по ортодоксальному пониманию человеческой истории. Главное в ней — не борьба за распределение материальных благ, а «история духовных ценностей, процесс перестройки сознания и структуры ноосферы». [6]

Ефремов предлагает собственную концепцию исторического процесса и различает в нем три ступени. Первая — это искусство, фантазия: «В голоде, холоде, терроре она создавала образы прекрасных людей, будь то скульптура, рисунки, книги, музыка, песни, вбирала в себя широту и грусть степи или моря. Все вместе они преодолевали Инферно, строя первую ступень подъема. За ней последовала вторая ступень — совершенствование самого человека, и третья — преображение жизни общества. Так создавались три первые великие ступени восхождения, и всем им основой послужила фантазия». [7]

«О Великом Кольце миров Вселенной и о красивых, «ненасытных в подвиге» людях. О подлинных человеческих отношениях и о планете, превращённой её жителями в цветущий сад. Написать симфонию восходящего к звёздам человечества. Такой симфонией стал роман «Туманность Андромеды», определивший жизненный путь многих людей.

Будущее, описанное в книге, коммунистическое — без частной собственности, рынка, профессиональных органов власти... [8]

Но реальные тенденции мирового развития оказываются иными, всё более тревожными — и к концу 60-х появляется роман-предупреждение «Час Быка». Писатель предупреждает о грозящей социальной, экологической и нравственной катастрофе. [9]

В книге светлomu миру Земли, продолжающему линию «Туманности Андромеды», противостоит мрачная антиутопия планеты Торманс, управляемой олигархией. Безусловно, писатель отразил туниковые тенденции развития «реального социализма» и высшими идеологами государства роман был воспринят как «клевета на советскую действительность», и после смерти писателя (все-таки при жизни не посмели) изъяты из библиотек и запрещён к переизданию на 18 лет.

Из вышеприведенных материалах об истоках философии Ефремова для разъяснения другой точки зрения на И. А. Ефремова вспомним, что о себе Ефремов говорил, что по убеждению он материалист, по методу — диалектик. «Человек — это не только сумма знаний, но и сложнейшая архитектура чувств» говорит один из персонажей Ефремова в повести «Сердце Змеи» (1958) [10]. Творческое противоречие, заключённое в человеке, сводит воедино и ставит во взаимную зависимость плодотворность разумной деятельности и эмоциональную насыщенность, связывая их через высокий уровень жизненной энергии. Он пришёл к чеканному выводу: «Чем труднее и дольше был путь слепой эволюции до мыслящего существа, тем целесообразнее и разработаннее высшие формы жизни и, следовательно, тем прекраснее» («Туманность Андромеды»). [7]

Строгая закономерность форм прекрасного является ключом, открывающим путь к бездонному разнообразию мира. «Произведения искусства для меня не существует, — писал Ефремов, — если в нём нет глубоко прочувствованной природы, красивых женщин и доблестных мужчин». Мутная волна, захлестнувшая искусство XX века, заставляла оттачивать культурологические формулировки.

Патологические, извращённые характеры заполнили страницы бестселлеров, мода на раздробленный, детальный психологизм привела к нездоровому акценту на теневых сторонах личности. В переплетениях кричащего натурализма, все светлые черты чудовищно опошлелись, низведённые до примитивности инстинкта животного, они приобрели циничный характер. Среднестатистический человек, атакованный со всех сторон деструктивными изображениями, которые преподносятся

как «истина в последней инстанции», оказывался морально подавлен, унижен в прямом смысле этого слова. Он становился склонен верить именно плохому, в чём убеждал его ежедневный опыт. Зло всегда убедительнее. Механически отражая действительность, искусство создаёт порочный круг, замыкая текущий момент и усугубляя его беспрестанным воспроизводством отжившего. Сознание бесконечности — важнейший устой творческой жизни. Любая замкнутость ведет к нарастанию хаоса. [3]

Стрела Аримана — так назвал Иван Антонович тенденцию плохо устроенного общества умножать зло и горе, когда действие, даже внешне гуманное, по мере своего исполнения несёт всё больше негативных моментов. И вот люди упиваются грохочущей поп-музыкой или накапливают пустяки, мечтая о тихой имитации рая. Но подобные мечты не оправданы историей, они противоречат природе человека-творца. С таких же позиций учёный оценивал выход человека в космос. «...совершенно необходимо, чтобы эта мечта не вырождалась в стремление убежать с Земли, где человек якобы оказался не в силах устроить жизнь... Есть только один настоящий путь в космос — от избытка сил, с устроенной планеты на поиски братьев по разуму и культуре» («Лезвие бритвы»). [11]

Утверждение «Человек — микрокосм» известно каждому, но о его всеохватности стоит помнить особо. В полном соответствии с ним, например, острота человеческого ума зависит не от количества нейронов в мозгу, но от качества их связей друг с другом.

В силу естественного соотношения эмоций в человеке больше положительного, говорил Ефремов, в противном случае он не состоялся бы как вид. Мозг обладает замечательной способностью исправлять дисторсию мира, выравнивая её в сторону добра и красоты. «Разве вам незнакомо, что лица людей издавна всегда красивы, а чужая жизнь, увиденная со стороны, представляется интересной и значительной?» — вопрошает Фай Родис («Час Быка»). [12]

«Я убеждён, — писал Ефремов, — что уже сегодня можем представить человека будущего». Необходимо сознательно устремляться в сторону прекрасного, насыщать ноосферу светлыми, чистыми мыслями. Созданные смелыми прозрениями образы прекрасных людей обязательно поведут к совершенствованию самого человека, который сможет затем преобразить и жизнь общества. [3]

Ясно, что новые отношения вызревают в недрах старых. Люди будущего, изображённые Ефремовым, есть во всех нас. Снимать с себя и с наших детей наслоения прошлого — насущная задача каждого.

Необходимо с детства учить сдержанности при суждениях, иначе мы не добьёмся и зрелости при поступках. Надо развивать широкую терпимость в людях, с раннего возраста создавать убеждение, что никто не вправе подавлять несогласные мнения или искоренять иные образы мышления. Погоня за абсолютностью мнений, желаний и вкусов, которые возвеличивают одно, низводя всё остальное — серьёзная ошибка. Из этой ошибки вытекает экзальтированное преклонение перед спортсменами и кинозвёздами, а в более экстремальных вариантах — религиозными, политическими вождями или идеями.

Культура взаимоотношения полов — связующее звено индивидуальных поисков красоты и работы по преобразению общества. Бережное отношение к чувствам партнёра при понимании законов психофизиологии — основа полового воспитания, которое почитал Иван Антонович за необходимость. «Одному лишь человеку дано понимать не только красоту, но и трудные, тёмные стороны жизни. И одному лишь ему доступна мечта и сила сделать жизнь лучше!» — размышляет Дар Ветер — персонаж романа «Туманность Андромеды».

Основа культуры — понимание меры во всём. «Строение не может подниматься без конца. Мудрость руководителя заключается в том, чтобы своевременно осознать высшую для настоящего момента ступень, остановиться и подождать или изменить путь» («Туманность Андромеды»). [7]

Человек обязательно должен заниматься разнообразным трудом, иметь разнообразные интересы. В этом основа его творческого долголетия.

Воспитание в наших школах подменено образованием, Ефремов обратил на это внимание ещё сорок лет назад, а сейчас проблема раздробленной интеллектуализации стоит ещё острее в условиях капиталистической конкуренции. Тут снова проступает незаменимая роль подлинного искусства. Только оно владеет силой настройки души, только искусство может подготовить к восприятию сложных впечатлений.

Критерий нормальности — общественное поведение индивида, и тут не нужны заумные дискуссии, считал Ефремов. Парадокс заключается в том, что необходимо развитие индивидуальности, но не индивидуализма. Нужно понять, что эгоизм — это естественный первобытный инстинкт, а не порождение каких-то сил зла. Усложнение быта ведёт к измельчанию переживаний и противостоит богатству духовного мира и тонкости восприятия.

«Воспитание нового человека», — говорит психолог Эвда Наль, — это тонкая работа с индивидуальным анализом и очень осторожным подходом... Перед человеком нового общества встала неизбежная необходимость дисциплины желаний, воли и мысли... Изучение законов природы и общества, его экономики заменило личное желание на осмысленное знание. Когда мы говорим: «Хочу», мы подразумеваем: «Знаю, что так можно». («Туманность Андромеды»). [7]

Огромная роль на этом сложнейшем пути принадлежит женщине. Ефремов преклонялся перед женским началом. Восхождение любого общества неизбежно начинается с возвеличивания женщины; там, где женское начало угнетается или уподобляется мужскому, наступает деградация. [3]

Все свои философские идеи Иван Антонович выразил в художественных романах и повестях. Наиболее значимы «Таис Афинская», «Туманность Андромеды», «Лезвие бритвы», «Час Быка». Он поднял на высокий уровень художественной литературы столь значительный научно-философский материал и сделал это блестяще.

Ефремов не был обыкновенным популяризатором. Он сознательно выбрал беллетристику для передачи своих мыслей. Иван Антонович не написал обобщающего философского трактата, он на судьбах своих героев наглядно продемонстрировал практические аспекты излагаемых идей. Ефремов проповедовал неразрывность теории и практики, он смог соединить научную работу, писательскую деятельность и собственную личность философа. Успехи его как писателя вполне сопоставимы с его научными достижениями.

Ещё в 1944 году, после выхода «рассказов о необыкновенном» он удостоился внимания скупого на похвалы Алексея Толстого, назвавшего стиль писателя «холодным и изящным», он назвал рассказы начинающего писателя «платиной нашей литературы», подразумевая судьбу этого благородного металла, поначалу неоценённого.

«Всем известен тот факт, что Гагарин сравнивал во время своего полёта нашу планету с картинами Рериха. Глубоко символично то, что очень высоко отзывался он и о «Туманности Андромеды» Ивана Антоновича. Так Ефремов и Рерих, подобно близнецам-ашвинам, незримо сошлись в метафизическом пространстве одного из главнейших событий в истории человечества. Ефремов-писатель начинает как автор научно-фантастических рассказов, постепенно переходя к созданию футурологических текстов. Различие между ними состоит в том, что научно-фантастическое произведение почти всегда содержит в себе элемент

открытия, удивления, озарения, в то время как в футурологических текстах все фантастическое воспринимается как данность. Эту особенность художественной эволюции Ефремова мы соотносим и с тем, что в первом периоде творчества Ефремов еще только намечает основные направления, в позднем же — проговаривает их, переходя от понятий к их субъективному восприятию, данному в художественной форме. Так, исследуя поздние произведения Ефремова, мы обнаружили, что его представление об основных понятиях зиждется не на пустом философствовании, а на конкретных научных основаниях. Во всяком случае, для основных эстетических категорий подобрана строгая научная аналогия. [13]

В конце своего жизненного пути Иван Антонович начал работу над романом «Чаша отравы».

«В этом романе», — говорил Ефремов в интервью румынской газете «Скынтяя», — я хочу попытаться развернуть картины отравления ноосферы, как говорил Вернадский В.И., человеческого общества и, собственно, мозга человека всеми видами злых, вредоносных, унижающих, ошельмовывающих, обманывающих влияний — с помощью религии, средств массовой информации, вплоть до медицины и спорта. Я хочу сказать о том, что надо предпринять для очищения ноосферы Земли, отравленной невежеством, ненавистью, страхом, недоверием, показать, что надо сделать для того, чтобы уничтожить все фантомы, насилующие природу человека, ломающие его разум и волю». [3]

Он не успел написать этот роман, сейчас он был бы актуальным. Но очень многое содержится в его мудрых произведениях: и в строках, и между строк.

В заключение мы можем обобщить основные мысли и сделать вывод, что И.А. Ефремов создал свою систему мировоззрения, основанную на нравственных и метафизических понятиях самосовершенствования, борьбы добра и зла, и противопоставил ее господствующей догме.

Список литературы:

1. Брандис, Е.П. Через горы времени: Очерк творчества И. Ефремова / Е. П. Брандис, В. И. Дмитриевский. Москва; Ленинград: Сов. писатель. 1963. 220 с.
2. Чудинов П.К. Иван Антонович Ефремов. Москва: Наука. 1987. 224 с.
3. Смирнов Н.Н. Космизм Ивана Ефремова, в Сб.: Провозвестник Великого кольца: к 100-летию И.А. Ефремова (1908-2008). Санкт-петербург: Ноосфера. 2008. с. 54—59

4. Бердяев, Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н.А. Бердяев. Москва: Наука.1990. 224 с.
5. Ерёмина О.А., Смирнов Н.Н. Серия ЖЗЛ.: Иван Антонович Ефремов. 2-е дополненное издание. Москва: Мол. Гвардия. 2017. 1020 с.
6. Геллер Л., Мироздание Ивана Ефремова /Л. Геллер // Время и мы, Тель-Авив. 1977. № 24, с. 134—151.
7. Ефремов Иван. Туманность Андромеды / Предисл. И. Ефремова. Москва: Мол. гвардия.1958. 368 с.
8. Белинский В., Письмо В.П. Боткину от 1 марта 1841, в: П. Сакулин, ред., Социализм Белинского. Москва. 1925. с. 12.
9. Беспечанский Ю.В. Философия и социология: Преломление русской философии в художественном творчестве Ивана Антоновича Ефремова (на примере романа «Час быка») / Беспечанский Ю.В // Вестник ЮУрГУ. 2014. С. 93—96.
10. Ефремов И.А. Лезвие бритвы: Отрывок из романа // Веч. Ленинград. 1963.
11. Ефремов И.А. Таис Афинская: Ист. роман/Предисл. И. Ефремова. Изд. 2-е. Москва: Мол. гвардия, 1976. 512 с.
12. Ефремов И.А. Час Быка. Москва: Мол. гвардия, 1970. 448 с.

ДОСУГ Н.С. ГУМИЛЁВА В СЛЕПНЁВО: ПО СТИХАМ ИЗ АЛЬБОМОВ СЕСТЕР КУЗЬМИНЫХ-КАРАВАЕВЫХ

А.В. Козлова, студентка 2 курса магистратуры, направление «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

***Аннотация:** Статья посвящена периоду пребывания Н.С. Гумилёва в Слепневе в 1911—1912 годах. Рассматриваются биографические аспекты творчества на примере экспромтов, оставленных поэтом в альбоме кузин — Марии и Ольги Кузьминых-Караваевых.*

***Ключевые слова:** Н.С. Гумилев, литературное краеведение, Слепнёво, Кузьмины-Караваевы, альбом, досуг.*

В творчестве Николая Степановича Гумилёва существует несколько стихотворений, связанных с Тверской губернией, а именно с усадьбой Слепнёво Бежецкого уезда. Это место не являлось родиной поэта, скорее служило чем-то вроде дачи. Усадьба перешла к его матери и ее двум сестрам после смерти жены их брата, контр-адмирала Льва Ивановича Львова [1, 130].

Сам Н.С. Гумилев впервые посетил усадьбу только в 1908 году, когда ему уже было 22 года. Посещение «родового гнезда» оказалось весьма продуктивным как в творческом, так и в духовно-нравственном плане: в письме В. Брюсову поэт признается, что спокойная и размеренная жизнь в имении позволила ему переоценить свое творчество.

Гумилев заглядывает в эти края и на следующий год, для того чтобы поработать в старинной фамильной библиотеке. Впечатления от первых визитов отразились в стихотворении «Старина»: «Мне суждено одну тоску нести, / Где дед раскладывал пасьянс / И где влюблялись тетки в юности / И танцевали контреданс» [2, 395].

Но все меняется, когда в 1911 году Николай Степанович Гумилев приезжает в Слепнево на целых два летних месяца. Его постоянными спутницами становятся двоюродные племянницы — Мария и Ольга Кузьмины-Караваевы, проживавшие в соседнем имении Борисково. Литературовед Ю.В. Зобнин отмечает: «Они были почти ровесниками дядюшки: двадцатитрехлетняя Мария и Ольга, которой в феврале исполнилось восемнадцать. Слово в пушкинском «Евгений Онегине», старшая была серьезна и задумчива, младшая же, подобно литературной тезке, постоянно резвилась, как ребенок, и, в восторге от своего совершеннолетия, забавляла родню рассказами о многочисленных поклонниках» [4, 101].

Переменчивость характера Ольги Гумилев подмечает в стихотворении «Страница из Олиного дневника», которое он оставляет в альбоме кухни: «Он в четверг мне сделал предложение, / В пятницу ответила я «да». / «Навсегда?» — спросил он. «Навсегда», / И конечно отказала в воскресенье» [3, 68].

Однако гораздо больший интерес у Н.С. Гумилева вызывает старшая сестра — Мария. Он помнил ее еще по своему прошлому визиту в Слепнево: девушка помогала ему разбирать старинные фолианты в библиотеке. Ему нравилась ее задумчивость и рассудительность. Именно за эти качества вместе с привлекательной внешностью Гумилев прозвал ее «тургеневской девушкой». По воспоминаниям жены брата Анны Гумилёвой, в их взаимоотношениях проглядывались отнюдь не

только родственные чувства. Поэт не скрывал этого, однако осознавал невозможность развития этой робкой влюбленности. Об этом свидетельствует стихотворение «Девушке», записанное в альбом Маше: «Героиня романов Тургенева, / Вы надменны, нежны и чисты, / В вас так много безбурно-осеннего / От аллеи, где кружат листья. «...» И вам чужд тот безумный охотник, / Что, взойдя на нагую скалу, / В пьяном счастье, в тоске безотчетной / Прямо в солнце пускает стрелу» [3, 79].

К тому же, в это время Н.С. Гумилев уже был женат на А.А. Ахматовой, которая писала впоследствии об альбомном творчестве мужа: «Живя в Слепнево, он наполнял альбом Кузьминых-Караваевых посредственными стихами» [5, 412]. Сам Гумилев оценивал свои летние каникулы иначе. «Я живу здесь очень мило, — писал он на исходе второй слепневской недели Зноско-Боровскому. — Здесь две прелестные кухни, крокет, винт, верховая езда и т. д.» [5, 412].

Подтверждение этим словам мы тоже находим в альбомах сестер Кузьминых-Караваевых. Стихотворение «В четыре руки» — одна из первых записей Гумилева в альбоме: «Звуки вьются, звуки тают... / То по гладкой белой кости / Руки девичьи порхают, / Словно сказочные гости» [3, 91].

Помимо музицирования кухни с дядей развлекались верховой ездой, как и было указано Гумилевым в письме. Стихотворение «Прогулка»: «В очень-очень стареньком дырявом шарабане / (На котором после будет вышит гобелен) / Ехали две девушки, сокровища мечтаний, / Сердце, им ненужное, захватывая в плен. / Несмотря на рытвины, я ехал с ними рядом, / И домой вернулись мы уже на склоне дня, / Но они, веселые, ласкали нежным взглядом / Не меня, неловкого, а моего коня» [3, 119].

Эту идиллию невольно разрушает Ахматова, приехавшая из Парижа и впервые появившаяся в Слепневе 13 июля. Знакомство родственников с женой прошло не совсем гладко. Сама Ахматова вспоминала, что сначала в доме мужа к ней отнеслись настороженно: «В 1911 году я приехала в Слепнево прямо из Парижа, и горбатая прислужница на вокзале отказалась признать меня барыней и сказала кому-то: “К слепневским господам француженка приехала”, а земский начальник, когда оказался моим соседом за столом и умирал от смущенья, не нашел ничего лучше, чем спросить меня: “Вам, наверно, здесь очень холодно после Египта?” Дело в том, что он слышал, как тамошняя молодежь за сказочную мою худобу и (как им тогда казалось) таинственность называла меня знаменитой лондонской мумией, которая всем приносит несчастье» [1, 134].

В июле вся молодежь из Слепнева и Борисково съезжалась в Подобино, в имении друга Гумилевых В. Неведомского. Чуть поодаль располагалось еще одно имение знакомых — Дубровка.

Н.С. Гумилев придумал играть в цирк. Большая компания выезжала верхом на лошадях, которые не все были объезжены. Сам Гумилев наряжался в старинный дедушкин сюртук и высокий цилиндр, изображая директора. Кавалькада разъезжала от одного имения до другого.

Вера Неведомская вспоминала: «Раз мы заехали кавалькадой чело-век в десять в соседний уезд, где нас не знали. Крестьяне обступили нас и стали расспрашивать — кто мы такие? Гумилев, не задумываясь, ответил, что мы бродячий цирк и едем на ярмарку в соседний уезд давать представление. Крестьяне попросили нас показать наше искусство, и мы проделали перед ними всю нашу “программу”. Публика пришла в восторг, и кто-то начал собирать медяки в нашу пользу. Тут мы смутились и поспешно исчезли» [6, 305]. В цирковую программу входили также танцы на канате, хождение колесом и многое другое. Ахматова выступала как «женщина-змея»; гибкость у нее была удивительная — она легко закладывала ногу за шею, касалась затылком пяток, сохраняя при всем этом строгое лицо послушницы. Если была плохая погода, Гумилев предлагал игру в «типы». Каждому участвующему давалась роль: «любопытному» полагалось везде «совать свой нос», «сплетник» должен был рассказывать выдумки об общих знакомых. Назначенная роль вовсе не соответствовала характеру актера, и это было особенно забавно. В амплу полагалось оставаться постоянно: на прогулке, за обедом, в гостиной [6, 307].

На память об этих летних забавах Гумилев написал Оле Кузьминой-Караваевой на сборнике «Чужое небо»: «Мы с тобой повсюду рыскали, / Сказкой медленной озлоблены, / То проворны, то неловки. / Мы бывали и в Борискове, / Мы бывали и в Дубровке, / Вот как мы держали слово / Ехать на лето в Слепнево» [5, 429].

Таким образом, альбомная поэзия Гумилева слепневского периода отчасти служит источником биографических сведений: она помогает прояснить настроения поэта и отражает особенности его взаимоотношений с окружающими.

Список литературы

1. Новиков В.И. Русская литературная усадьба. Москва :Ломоносовь, 2012. С. 129—136.
2. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902—1910). Москва :Воскресенье, 1998. 502 с.

3. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 2: Стихотворения. Поэмы (1910—1913). Москва: Воскресенье, 1998. 344 с.
4. Зобнин Ю. В. Николай Гумилев. Слово и дело. Москва: Экмо, 2016. 640 с.
5. Степанов Е.Е. Летопись жизни Николая Гумилева на фоне его полного эпистолярного наследия, 1886–1921. В 2 т. Т. 1. Москва: Азбуковник, 2019. 1680 с.
6. Высотский О. Н. Николай Гумилев глазами сына / Сост. Г. Н. Красникова, В. П. Крейда; Авт. предисл. Г. Н. Красников; Авт. коммент. В. П. Крейд. Москва: Мол. гвардия, 2004. 633 с.

ТЕМА ДРУЖБЫ В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

*О.С. Конопля, 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 данной статье рассматривается понятие дружбы на примере авторов-исполнителей разных эпох, выявляются главные особенности авторской песни и соотносятся мотивы творчества авторов.*

***Ключевые слова:** авторская песня, жанр, дружба, эпоха, В.С. Высоцкий, В.И. Ланцберг, Т. Винокурова, А. Софронов.*

Авторская песня или, как её ещё называют, бардовская — это жанр, в котором гармонично сочетаются литература и музыка. В авторской песне есть свои главные темы, идеи и цели, поэтому не каждую песню, в которой музыку и слова написал один человек, можно отнести к этому жанру.

Жанр авторской песни начал зарождаться в разных странах в XX веке. В России, как принято предполагать, его предшественниками были городской романс и песенные миниатюры Александра Вертинского. Поначалу основу жанра составляли студенческие и туристские песни, отличавшиеся от «официальных» (распространявшихся по государственным каналам) доминирующей личностной интонацией, а также живым и неформальным подходом к теме. Первые песни начали появляться ещё в 1930-х годах (романтические песни, сочинённые

Павлом Коганом и Георгием Лепским). В довоенной Москве стали популярны песни геолога Николая Власова, положившего начало туристической песне: «Студенческая прощальная» («Ты уедешь к северным оленям, в дальний Туркестан уеду я...») [1].

Широкую популярность приобрела авторская песня в середине 1950-х годов, с появлением магнитофона. В это время начали систематически сочинять песни Юрий Визбор, Булат Окуджава, Александр Дулов, Новелла Матвеева. Позднее, в 1960—1980-х годах, классиками жанра стали Владимир Высоцкий, Александр Галич, Юрий Кукин, Александр Городницкий. Наиболее известными авторами 2000-х годов считаются Тимур Шаов, Александр Щербина, Григорий Данской, Олег Медведев, Ольга Чикина.

Авторскую песню можно ещё охарактеризовать как поющую поэзию, потому что именно поэтический текст акцентирует на себе внимание, а музыкальное сопровождение усиливает эмоциональное воздействие на слушателей. Также авторскую песню принято считать песней, которая объединяет людей. Её называют формой духовного общения собеседников, которые считают себя единомышленниками. Барды не отделяют себя от аудитории, а, наоборот, стараются найти контакт и как можно сильнее с ней сблизиться. Именно тогда возникает прочная связь между слушателем и исполнителем. Создаётся чувство внутреннего уюта и комфорта, чувство, будто все в слушатели и автор знакомы уже давно и собрались у кого-то в гостях послушать близкие душе песни.

Какие же темы авторской песни находят отклик в сердцах людей? Так как дотронуться до души человека простыми словами и незамысловатой мелодией и есть главная цель авторской песни, то темы поднимаются тоже понятные каждому человеку, но которые забываются и теряются в рутине дней. Такие темы, как любовь, дружба, надежда, братство, война, встречаются в творчестве почти каждого автора-исполнителя. Рассмотрим тему дружбы и её место в авторской песне.

Тема дружбы будет актуальна всегда, так как именно на ней завязывается коммуникация людей. Потребность во взаимопонимании, желание людей быть рядом друг с другом и прийти на помощь в трудную минуту — это и стараются отразить в своих песнях авторы. Для анализа возьмем тексты мэтров жанра, чьи имена знает каждый человек, который хоть раз слышал об авторской песне, и тексты авторов-современников, чтобы проследить, как меняется значение дружбы для людей разных эпох.

Свою знаменитую «Песню о друге» Владимир Высоцкий написал к кинофильму «Вертикаль». Эту песню, вероятно, слышали все, несмо-

тря на то что фильм видели немногие. Высоцкий в своей песне постарался показать, что значит дружба в его понимании. В первом куплете он говорит о том, что если сразу не понять, что за человек рядом с тобой, то нужно «тянуть его в горы». Конечно, под понятием «тянуть в горы» подразумевается проверка на прочность, это своего рода аллегория, которая успешно применяется Высоцким в данной песне:

Если сразу не разберешь,
Плох он или хорош, —
Парня в горы тяни — рискни!
Не бросай одного его:
Пусть он в связке в одной с тобой —
Там поймешь, кто такой [2].

Не стоит также забывать, что песня была написана к кинофильму, в котором главная тема была как раз подъём в горы. В остальных двух куплетах автор показывает нам, какой человек считается настоящим другом, а с какими лучше сразу прекратить общение и держать от себя подальше. Если человек трус, если думает только о себе и не думает о том, что нужно постараться преодолеть трудности вместе, то этого человека нужно не бранить, а сразу гнать. Таких людей опасно держать рядом с собой, потому что они могут подставить в любой момент. Если же человек с тобой будет рядом всегда и, даже если ты сорвёшься, «он будет стонать, но держать», то это и есть тот самый друг, которого нельзя от себя отпускать. Такая дружба, как правило, проходит все испытания на прочность временем. Таким образом, по мнению автора, если ты не понимаешь, какой с тобой человек, то нужно его лучше узнать, а лучше узнать помогают как раз трудные жизненные ситуации. Проверкой на прочность также является время. Именно со временем становится ясно, какой с тобой человек: гнилой или же хороший и надежный, на которого можно положиться и в горах, и в любой сложной жизненной ситуации. Можно сделать вывод, что для Высоцкого друг — это тот человек, который от тебя не отвернётся, который не бросит тебя в трудную минуту.

Ещё один яркий представитель авторской песни XX века — Владимир Исаакович Ланцберг. Его песня «Алые паруса», написанная в 1966 году, тоже быстро распространилась среди исполнителей и вошла в золотой фонд авторской песни. Начинается песня со слов «Ребята, надо верить в чудеса», а дальше автор переходит к рассуждению о дружбе. Ланцберг объединяет эти два понятия, тем самым отсылает нас к теме детства. Вера в чудеса и дружба — это одни из основных составляющих

детского восприятия мира. Автор призывает нас оставаться детьми, верить в чудеса. Последнее четверостишие полностью посвящено дружбе:

С друзьями легче море переплыть
И есть морскую соль, что нам досталась.
А без друзей на свете было б очень трудно жить
И серым стал бы даже алый парус. [3]

Из этого четверостишия видно, что позиция Ланцберга схожа с позицией Высоцкого. Для Ланцберга друг — это тот человек, с которым можно легко пройти все трудности, и море переплыть, и есть морскую соль. Именно поэтому нужно беречь ребёнка внутри себя, верить в чудеса и дружбу. Тогда трудности будут преодолеваются, чудеса свершаться, люди начнут друг друга уважать и любить, и, возможно, тогда настанет мир и алый парус, символизирующий в этой песне мир и любовь, будет гордо реять над бухтой.

Авторская песня — это жанр, который может эволюционировать, но при этом всегда сохранять свои главные ценности и принципы. Так, в наше время тоже есть авторы-исполнители, в чьих произведениях поднимается тема дружбы. Начать анализ стоит с Татьяны Винокуровой и её песни «Счастье есть». С самых первых строк раскрывается одно из важных понятий дружбы — поддержка: «Расскажи мне о своём. В сердце боль, а в горле ком, расскажи мне, что тебя тревожит». Поддержка лейтмотивом идёт через весь текст. В припеве это выделено особенно:

Но когда ты рядом здесь,
Знаю я, что счастье есть.
Мы поем, касаясь рукавами,
И теплеет всё в груди,
Видит только бог один
Сколько света льётся между нами.

Винокурова сравнивает поддержку и взаимопонимание между людьми со светом. Причём этот свет не виден никому, кроме Бога, потому что поддержка — это что-то сакральное, личное, в какой-то степени интимное. Так мы видим, что для Татьяны Винокуровой в дружбе важно взаимопонимание и возможность быть рядом, чтобы поддержать или как-то помочь. Это она и старается отразить в песнях.

Второй яркий представитель современной авторской песни — Андрей Софронов. Песня «Жизнь продолжается» — стала песней-приветствием, почти такой же, какой в своё время стала песня Визбора «Как здорово». И песня Софронова и песня Визбора созданы для того, чтобы петь их в кругу своих близких и родных. Знаменитая софроновская

фраза «жизнь начинается с доброго вечера» как раз несёт в себе этот смысл близости между людьми. Речь идёт как раз про те самые тёплые вечера, когда собираются близкие друзья, товарищи к кому-то на день рождения, встречу выпускников или просто посиделки. Так повелось, что эти все события происходят под вечер. Встречи иногда бывают настолько редко, что, когда они свершаются, это действительно как маленькая жизнь. И за время посиделок люди успевают сблизиться, об этом Софронов говорит в припеве:

С каждой минутой всё ближе мы, ближе мы,
Солнце набухает зайцами рыжими.
Кружку и, значит, пора,
И, значит, пора
Снова былого пружину раскручивать,
Снова над утренней жизнью подшучивать.

Здесь автор затрагивает мотив прошлого — «былого пружину». Старые знакомые, когда собираются вместе, конечно же, предаются воспоминаниям, это тоже сближает. Также тут вводится антитеза «былого пружина» — «утренняя жизнь», прошлого и будущего. Над будущим автор подсмеивается, подшучивает, но потом всё же «втаскивает в нынче вчера» — ещё один мотив прошлого и воспоминаний. Второй куплет полностью поясняет смысл фразы «над утренней жизнью подшучивать». Софронов говорит, что никому не известно, что «вечность подкинула», и что нужно жить сегодняшним днём. Возможно, люди, которые встретились вечером, ещё не увидятся много лет, но главное, что они в данную минуту вместе, могут общаться друг с другом и проводят время вместе.

Мы видим, что представители новой авторской песни не используют слово «дружба» в своих текстах, но слушатели или читатели сразу понимают при прочтении, что песня именно о ней. Само понимание дружбы тоже немного различается, вернее, не само понимание, а различаются скорее аспекты дружбы, поднимаемые разными авторами в разное время. Авторы XX века в основном говорят о дружбе как о явлении, в котором много испытаний, друг должен быть рядом всегда, должен быть готов прийти на помощь, все трудности преодолеваются легче с друзьями. Современные авторы в свою очередь затрагивают другие мотивы в своих произведениях. Например, поддержка в песнях Винокуровой, момент близости людей у Софронова, любовь в песнях Федосова, Фахртдинова, Чикиной. Эти темы поднимаются авторами XX века гораздо реже. Ещё одна важная особенность современной ав-

торской песни — в текстах присутствует движение. Что у Винокуровой, что у Софронова встречаются такие слова и выражения, как «на пути», «всё ближе мы», «втаскивать в нынче вчера», «набирают обороты», «сколько света льётся». Дружба для нынешних авторов — это движение, движение же есть жизнь. Но есть и схожие понятия дружбы в авторской песни разного времени. Дружба, прежде всего, это то, без чего не сможет каждый человек. Друг всегда должен быть рядом и помочь в трудную минуту. Друг никогда не предаст. Друг — это близкий человек, с которым комфортно находится и ради него можно пойти на любые жертвы.

Несмотря на то что авторская песня меняется, некоторые темы выходят на первый план, некоторые, наоборот, смещаются на второй, поколения авторов тоже сменяют друг друга, ценности всё равно остаются теми же. Для авторов всех времен дружба будет оставаться одной из ключевых тем. Дружба — это доверие, искренность, привязанность, любовь, именно это и будет всегда отражаться в авторской песне, и это объединяет всех авторов-исполнителей.

Список литературы:

1. Кулагин, А. В. У истоков авторской песни / А. В. Кулагин. Москва : Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010. 337 с.
2. Высоцкий, В. С. Собрание сочинений в одном томе / В. С. Высоцкий. Текст : электронный. // Литмир [сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=210033&p=19> (дата обращения 11.05.2022).
3. Васильева, М. В. Песни нашего детства / М. В. Васильева. Челябинск : Аркаим, 2004. 302 с.

РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ ВОСПРИЯТИЯ В ВЕРЛИБРАХ РУССКИХ ПОЭТОВ В XX ВЕКЕ (на примере произведений Б. Лившица и В. Козового)

Ю.К. Крячкова, студентка IV курса бакалавриата, направление «Филология и преподавание филологических дисциплин»

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

***Аннотация:** Цель исследования — определить роль верлибра в создании поэтических визуальных эффектов на примере стихотворения «Люди в пейзаже» Бенедикта Лившица и стихотворения «Твое крыло» Вадима Козового. В статье рассматривается роль верлибра как средства создания трехмерного пространства в произведении, исходя из данных, предоставленных в тексте. Также выстраивается классификация цветовых и пространственных образов. Анализ средств художественной выразительности, грамматики и пунктуации, композиции позволяет говорить о многоуровневости и объемности образов, связанных с чувственно-эмоциональным состоянием героя. Именно благодаря минус-природе верлибра авторам удается создать имерсивные произведения, предельно насытить текст философской мыслью и настроением без привязки к рифме и ритму.*

***Ключевые слова:** верлибр, образ, трехмерное пространство, художественный эффект, план визуальная поэзия, символ, композиция, минус-прием.*

Верлибр несмотря на отсутствие таких важных признаков поэтического произведения, как изосиллабизм, изотония, слоговый метр и размер, рифма[1], это однозначно стихотворный размер, так как в рамках «свободного стиха» в каждой строке мысль «закодирована» с соблюдением закона двойной сегментации[2]. В подобных произведениях можно проследить как синтаксическое разбиение строки, так и неритмическое, в следствие чего возникает эффект интонационного переноса, который заключается в том, что окончания синтагм и строк не совпадают. Этот феномен Ю. Н. Тынянов называл «эквивалентом метра» [3].

В русскоязычной традиции «предверлибр» встречается еще в древних текстах («Ветхий Завет», произведениях русского фольклора и памятниках древнерусской литературы). Образцы верлибра исследователями были зафиксированы также в XVII веке, однако теоретик литературы Юрий Борисович Орлицкий убежден, что поэт «вряд ли понимал, что пишет свободным стихом», и произведение «скорее воспринималось как проза» [4] или воспринималось в контексте переводов зарубежных авторов. Сознательно использовать верлибр начинают поэты Серебряного века, а их поэтические преемники продолжают и развивают традицию использования верлибра для расширения границ восприятия поэтических текстов в 80-х годах XX века.

В прозе в стихах Бенедикта Лившица «Люди в пейзаже» (1912) и в стихотворении Вадима Козового «Твое крыло» (1982) на синтаксическом уровне реализован минус-прием, в предложениях без сказуемых разрушены грамматические и синтаксические связи, сохранены ассоциативные, поэтому при чтении реципиент восстанавливает картину и воспринимает целостные образы: у Лившица — яблони, тополя, стога сена, домики, высокое небо с облаками, идут люди, у одного «плечо в мелу», оторваны две пуговицы, у Козового — мужчину в «стоптанных зеленоват башмаках и с пожитками без примет возраста».

В творчестве Бенедикта Лившица наблюдается несколько тенденций, которые в предельной концентрации воплотились в произведении «Люди в пейзаже» [5]. Сам автор определяет жанр: «поэзия в прозе» — название же дает типичное для живописной картины.

Поэт реализует в словесном искусстве принципы аналитического кубизма [6]. Лившиц уничтожает грамматические и синтаксические связи, намеренно оставляя лишь ассоциативные, иносказательность применяется для того, чтобы читатель сам постигал значения символа, исходя из своего жизненного и читательского опыта.

В некоторых предложениях разрушены грамматические связи, однако при чтении реципиент восстанавливает картину и воспринимает целостные образы, то есть автор таким образом «репрезентирует то, чему автор не дает лексической номинации» [7].

Интуитивно читатель понимает, что «Люди в пейзаже», если переводить на язык поэзии — элегия, а если на язык живописи — пейзаж в голубых, серых, оливковых тонах.

Лившиц соблюдает формулу искусства, выведенную Аристотелем: «искусство — это осознанное, рациональное воздействие на бессознательные, иррациональные страсти человеческой души», а также принцип творчества Рембо — «гениально организованный хаос». Из этого следует, что, как утверждает М.Л. Гаспаров, его поэзия — это бунт стихии против разума с твердой установкой на единство формы и содержания произведения [8]

Ю.М. Лотман утверждает: «В поэтическом тексте слушателю или читателю предстоит установить, какова совокупность кодовых систем, регулирующих предложенный ему текст» [9]. Мы видим специфику совокупности систем в данном случае в трехчастности. Трехчастная конструкция в стихотворении Бенедикта Лившица «Люди в пейзаже» символизирует три плана изображения на картине. Для нас принципиально важно это цветовое определение, ведь гамма стихотворения выдержана

именно в этих тонах («оливковых запятых», «коричневыми газетные астры», «оголубевшие тополя» и т.д.).

Так и каждый из планов стихотворной картины Лившица играет свою роль, однако их расположение в художественном пространстве определяет реципиент, таким образом поэт достигает имерсивного эффекта — изменение сознания, погружение в иную реальность (в том числе и в реальность художественного произведения) [10].

Для анализа поэтического пейзажа стихотворения «Люди в пейзаже» необходимо найти сюжетно-композиционный центр - детали или объекты, с наибольшей силой характеризующие отображаемое явление или несущие главную идею произведения. Три части складываются в единую картину, но при этом каждый из отрывков объемный, то есть в нем тоже есть три плана, поэтому можно воспринимать произведение не как единый пейзаж, а как триптих, где каждая из картин несет отдельную философскую мысль.

Верлибр позволяет поэту-художнику расширить границы восприятия, сделать картину объемным и изменчивым миром, который будет уникальным для каждого отдельного реципиента. Пространство не делится на свое и чужое, расположено горизонтально, но направлено на реципиента, то есть создается трёхмерное пространство.

Персонажей нет как таковых, но есть возможность дорисовать их образы самостоятельно. Также есть возможность, кроме формы, добавить запахи и осязательные ощущения. Каждый читатель может почувствовать разное настроение, поэтому произведение становится имерсивным.

Вадим Козовой, продолжатель поэтической традиции Б. Лившица, также не ставит ни одного знака препинания и не выделяет заглавными буквами слова в начале новой строфы (только самое первое слово «Крылья» пишется с заглавной буквы, что подчеркивает важность «воздушных» образов). Также со строчной буквы написано имя собственное — фамилия Фридриха Гёльдерлина (1770—1843), его образ становится созвучным образу лебеда, с которым сам немецкий поэт-романтик сравнивал себя в своих произведениях не раз, именно поэтому его фамилия написана с маленькой буквы, как наименование вида птицы. Верлибр позволяет реализовывать принципы интертекстуальности на ассоциативном уровне, а не с помощью цитирования.

Визуальные образы в обоих стихотворениях создаются, в первую очередь, при помощи цветowych эпитетов. В произведении «Твое крыло» особое внимание уделяется цветовой гамме: цвета не называются напрямую, они трансформированы в краткие формы прилагательных («зеленоват») и наречия «иссиня».

Особый интерес вызывает прием инверсии, которая позволяет передать психоэмоциональное состояние лирического героя — смятение, тревогу. Верлибр позволяет выстроить ассоциативную картину без привязки к рифме и от ритмической предсказуемости. При этом дает возможность воссоздать эпическую составляющую пересказа событий, создать яркую визуальную картину в поэтическом произведении, реализовать предельную насыщенность текста философской мыслью, логизацию лирического переживания [11].

Таким образом, верлибр позволяет Б. Лившицу в стихах в прозе «Люди в пейзаже» и В. Козовому в стихотворении «Твое крыло» создать визуальную картину, создать систему ассоциативных образов и аллюзий, подчинить стихотворения законам живописи для передачи психоэмоционального состояния лирических героев (меланхолия у Лившица, тревога и тоска у Козового).

Список литературы

1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
2. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Москва: Фортуна Лимитед, 2001. 286 с.
3. Тынянов Ю.Н. Верлибр — характерный стих эпохи // Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Москва: Стереотип, 2007. 176 с.
4. Орлицкий Ю. В. Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 1995. №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1995&number=36&idx=525> (дата обращения: 8.04.2022).
5. Успенский П.Ф. «Люди в Пейзаже» Бенедикта Лившица: Литературная традиция в футуристическом стихотворении // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. №2. 2015. С. 186—197.
6. Яворская Н. В. Кубизм и футуризм // Модернизм: Анализ и критика основных направлений / ред. В. В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский. Москва: Искусство, 1969. С. 37—78.
7. Степанов А.Г. Семантика стихотворной формы. Автореферат дисс. ... канд.филол.наук. 10.01.08. Тверь, 2004. 24 с.
8. Гаспаров М. Л. Люди в пейзаже Бенедикта Лившица: поэтика Анаколуфа. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 476 с.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Ленинград: Просвещение. Ленингр. отд-ение, 1972.

10. Авербух Н. В. Психологические аспекты феномена присутствия в виртуальной среде // Вопросы психологии. 2010. № 5. С. 105—113.
11. Баевский В.С., Ибраев А.И., Кормилов С.И., Сапогов В.Л. К истории русского свободного стиха // Русская литература. 1975. № 3. С. 89—102.

ПОЭТИКА ЦВЕТА В ПОЭМЕ «ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК» С.А. ЕСЕНИНА

Н.А. Кузнецова, студентка 3 курса бакалавриата, профиль «Отечественная филология». Научный руководитель: С.Ю. Артёмова, доктор филол.наук, доцент.кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** Данная статья посвящена поэтике цвета в поэзии С.А.Есенина. Дается определение понятия и на примере проводится разграничение контекстных сфер употребления на материале поэмы «Черный человек» С.А. Есенина.*

***Ключевые слова:** поэтика цвета, параметры семантики цвета, цветообраз, цветообозначение, цвето-световой топос.*

Поэма «Чёрный человек» С.А. Есенина была впервые прочитана публике в 1925 году. По свидетельствам современников, первоначальный вариант был ещё более эмоционален и надрывен, однако рукописи не сохранились. По мнению исследователей, стихотворение создавалось с 1923 года. Эта последняя страница его жизни, тёмная, мрачная, полная страшного предчувствия и внутреннего несогласия с этим предчувствием, момент надлома, который автор так и не сможет пережить.

В.Кириллов записал в своих воспоминаниях их разговор, состоявшийся в этот период, который, как нельзя лучше, отразит душевное состояние поэта. «Милый мой, я душой устал, понимаешь, душой... У меня в душе пусто», — цитирует горькую реплику поэта В. Кириллов [7, С. 178]. В этот же период он предвосхитит причину, как бы жажду написания данного стихотворения, сказав А. Воронскому: «У меня ничего не осталось. Мне страшно. Нет ни друзей, ни близких. Я никого и ничего не люблю. Остались одни лишь стихи. Я все отдал им, понимаешь, все. Вон церковь, село, даль, поля, лес. И это отступилось от меня».[3, Т.

2, С. 72]. Современники очень тонко и с большой точностью приняли сочинение, назвав его «Ставрогинской исповедью» [2, С. 222], сам поэт, по воспоминаниям современников, часто представлялся как Ставрогин последние годы жизни, определили как «автобиографичный материал» [5, С. 173], ощутили его как «агонию писателя» [5, С. 81].

Для литературоведов стихотворение долгие годы будет предметом дискурса и своеобразным «камнем преткновения». По сей день есть ряд неразрешенных вопросов, касающихся как семантики, так и интерпретации данного стихотворения.

С.А. Есенин выделяет цветообозначениям особую роль. Он использует их не только в качестве эпитетов, но и наделяет их самостоятельностью, номинативностью (Синь, голубень, зеленя, золото и и.д.).

Анализируя цветовой строй художественного произведения, мы выделяем два параметра семантики — количественный и символический. Они являются взаимодополняющими и, зачастую, символический в полной мере раскрывает качественный, главным образом в отношении сильных позиций текста. Композиционно значимые позиции текста с их помощью обретают уникальную «цветовую окраску», становятся носителями уникальной семантики, обусловленной их взаимодействием.

Основным принципом такого рода взаимодействия является принцип контраста различных функций цвета, основанных как на восприятии, так и на авторской презентации отдельно взятой комбинации. В стихотворении такими точками являются образы чёрного человека («Чёрный человек водит пальцем...») и белого снега с метелью («Снег до дьявола чист и метели заводят весёлые прялки...») [4, С. 319]. Разрешение противоречий, созданных оппозиционными обозначениями цвета, в полной мере раскрывает глубину того или иного элемента текста, создавая, на подсознательном уровне, конкретный, уникальный образ. Если вернуться к взаимодополнению, то следует сказать о принципе синтезирования, который начинает действовать сразу следом за уже упомянутым принципом контраста, основываясь на нем и дополняя его.

После обозначения крайних точек семантики образа или системы образов читательское восприятие улавливает срединные, обладающие средним значением, цветовые компоненты, дополняющие основные определения элемента текста. Это можно рассмотреть на примере переходности цвета от чёрного к белому через серый, дымчатый и пепельный, в данном случае по порядку. Например, в стихотворении мы видим следующую градацию цвета: «В грозы(чёрный цвет неба, рассекаемый белой молнией, в бури (чёрно-серое небо с кучевыми об-

лаками), в житейскую стынь (цвет обыденности и безмолвия, серый); «Черный человек» (чёрный цвет), «месяц умер» (светает, тьма рассеивается, чёрное небо тускнеет), «синеет рассвет» (тёмно-синий цвет), «разбитое зеркало» (голубоватый цвет стекла). Изменяя опыт работы с цветовыми образами и цветовыми/световыми номинациями, реализуя игру на контрасте и окказиональных глубинных аллюзиях, используя графические выразительные средства и смещение перспективы, автор имеет возможность создать абсолютно новый синтезированный мир, объединяющий индивидуальные и общелингвокультурные глубинные смысловые характеристики цвето-светового топоса.

При анализе стихотворения «Чёрный человек» мы выделяем следующие цвета: чёрный (чёрный человек, ночь, цилиндр, сюртук, монашеская риза), белый (снег, месяц), голубой (цвет глаз), синий (рассвет), желтый (цвет волос). Также уникальным является цвето-световая композиция, создаваемая в читательском сознании при помощи зеркала (цвета отражаются в зеркале, оно будто является для лирического героя единственным их источником, поэтому он его и разбивает).

Чёрный является доминантой повествования, сильной позицией, определяющей не только внешний облик персонажа и окружающей его действительности, но и создаёт абсолютно новый, синтезированный С.А.Есениным мир, в котором чёрный равен мучительному страданию, мукам совести, изнывающему сознанию, страху, приближению смерти, безысходности, предопределенности.

Образ чёрного человека построен на множественности семантики цвета и его речевого образа. Здесь на первый план выходит количественный параметр семантики, происходит нагнетание за счёт многократного повторения и разноплановых семантических сцепок с разными номинативами, им определяемыми. Однако при детальном рассмотрении мы видим и символический параметр, потому как каждая отдельно взятая сцепка обладает своим особым смыслом и направлением действия, именно здесь проявляется не только принцип контраста чёрного и белого (человека и снега да окном, жизни и смерти), но и синтез (монах в чёрной ризе).

При анализе других цветовых образов мы видим, что количественный фактор уходит на второй план, акцент делается на символизм, поэтому здесь уже не наблюдается контраст цветов, предпочтение отдаётся яркому, точному, уникальному авторскому образу, создаваемого при помощи синтеза и добавления к основной семантики новых уровней. (Голубая блевота глаз- глаза, затуманенные слезой, алкоголем и человеческой болью, некогда голубые; желтоволосый поэт- золотой цвет

волоса, поблекший и потерявший былую красоту; голубой рассвет, как природное явление и как символ надежды; белый снег, как антипод чёрного, природное явление, символ вечности, чистоты, праведности; свет месяца- единственный источник света в темноте, своеобразный символ последнего проблеска надежды, природное явление).

При прочтении и восприятии цвет также играет немаловажную роль, способствующую репрезентации не только описательного, но и смыслового аспекта текста. Сохранились записи с прочтением С.А. Есениным своих стихотворений, при прослушивании которых данная мысль подтверждается — автор интонационно делает упор не столько на номинативную часть сцепки, сколько на цветовую его составляющую, наделяя ее самостоятельной семантикой. Также, при рассмотрении рукописей «Чёрного человека», в которых сохранилось дореформенное написание самого цветового обозначения (чОрный), четко просматривается отдельное, обособленное написание слова, словно оно изначально обладает семантической полнотой и не нуждается в определяемом им номинативе.

В заключении хотелось бы ещё раз обратить на особую важность цветовых образов, в текстах С.А.Есенина. Цвета и сочетания цвета в поэме составляют особую палитру, которая соотносится с содержанием текста. Пришедший к поэту гость, обличающий греховность лирического героя, заставляющий содрогаться его сердце, леденящий душу своим присутствием и словами, появляющийся, кажется, из самой ночи, также чёрен и страшен как она, также мрачен и вселяет страх, лишает надежды. Противоположность этому образу составляет образ белого снега за окном и в описываемой стране, цвет вечности, святости, чистоты, красоты и гармонии. «Голубая блевота» глаз отражает физическое состояние героя, его болезненность и пристрастие к алкоголю, поблекший цвет волос говорит о возрасте и слабом здоровье. Синий цвет рассвета — цвет силы, непорочности, непоколебимости и бесконечности, появляется в конце поэмы, как бы побеждая тьму, предвещая рассвет. Все эти образы слиты в единую цветовую композицию, при рассмотрении которой (и детально и в целом) создаётся особое ощущение происходящего вокруг, глубокое восприятие описываемых образов всё начинается с нагнетающей обстановки, созданной чёрным человеком, затем происходит внутренняя борьба лирического героя (описание пейзажа за окном, снега), столкновение взглядов персонажей (противопоставлении чёрного человека и снега в далёкой стране), победа света над тьмой (месяц умер, синее рассвет).

Таким образом, благодаря цветовому изображению образов читатель глубже воспринимает образы, трактует их в связи с их изображением, словно рассматривает полотно живописца, более полно понимает происходящее, погружается в мир лирического героя.

Список литературы

1. Александрова М.А Цветовые образы в поэме С. Есенина «Пугачев» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. Т 2. № 4. С 201—207.
2. Асеев И. Сергей Есенин (1926) // Асеев И. Родословная поэзии: Статьи. Воспоминания. Письма. Москва: Сов. писатель, 1990. 557 с.
3. Воронский А. Памяти Есенина // Есенин в восп. совр. В 2 т. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1986. С. 67—74.
4. Есенин С.А. Стихотворения и поэмы. Москва: Мысль, 1980. 319 с.
5. Гронский И. М. О крестьянских писателях: (Выступление в ЦГА-ЛИ 30 сентября 1959 г.) / Публикация М. Никё // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 8. Москва: Феникс, 1992. С. 139—176.
6. Кокорин С.А. Колориты в поэтическом творчестве С. А. Есенина: типы, функционирование // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. — 2011. № 12. С 281—287.
7. Кириллов В. Встречи с Есениным // Сергей Александрович Есенин: Воспоминания. С. 178.
8. Копырюлина О.М. Семантика цветообозначения в лирике С.А. Есенина и Э. Верхарна // Неофилология. 2021. Т. 7. № 26. С. 320—327.
9. Святославский А.В., Якицев Е.Щ. Поэма С.А. Есенина «Черный человек» Символично-семиотический аспект интерпритации образного строя. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42879894> (дата обращения 10.04.22).

ПОИСК СОБСТВЕННОЙ СЕКСУАЛЬНОСТИ В ДНЕВНИКЕ Е.А. ДЬЯКОНОВОЙ

У.Б. Лебедева, студентка 3 курса, направления «Отечественная филология». Научный руководитель: Т.В. Белова, канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы.

Аннотация: в данной статье рассматриваются факторы, влияющие на формирование женственности и раскрытие сексуальности Елизаветы Дьяконовой, позволяющие проследить и изучить метаморфозы, происходящие в сознании девушки на разных этапах её жизни.

Ключевые слова: дневник, личность, самосознание, сексуальность, женственность, индивидуальность.

Долгое время автодокументальные жанры, включая дневники, относились к «срединной сфере» между искусством и жизнью, занимали маргинальное положение в литературе. Многие исследователи подчеркивают, что из всех автодокументальных жанров именно дневник часто связывался с женским творчеством [4, с. 5]. И действительно, понятия автобиографического и женского творчества рано начали пересекаться.

Создание дневников — это протест против патриархальной культуры, где считалось, что женщина не может писать, тем более о своей жизни. Традиционно женщина рассматривалась как жена, мать и хозяйка; сфера её интересов ограничена семьёй, бытом и культурой. Создание мемуаров позволило выйти женщинам за пределы привычной сферы, проявить своё Я, рассказав о своей жизни.

Елизавета Дьяконова (1874–1902) стала знаменитой как автор «Дневника русской женщины», являющегося «самостоятельным» произведением, которое может восприниматься и оцениваться непосредственно по своим внутренним литературным качествам. Если рассматривать её дневник в широком социокультурном контексте, то можно сказать, что он отражает важный этап в становлении женского самосознания.

Три тома дневника Елизаветы Дьяконовой вышли в 1904–1905 годах, потом появились еще три издания, самое полное — в 1912-м. Это было время общественно-культурного и социального обновления, когда наиболее сильно выразился интерес русского общества к учащейся молодежи. Поэтому дневник курсистки Дьяконовой не мог не привлечь всеобщего внимания и стал весьма заметным явлением среди массы изданных за то время социально-политических книг и брошюр, хотя его автор отличалась скромностью и имела сознательную установку: не выделиться.

Елизавета Дьяконова происходила из купеческой семьи. Жили в достатке, но домашняя обстановка в годы Лизиного детства была тяжелой: отец ее долго болел и в 1887 году умер. Главой семьи стала мать, Александра Егоровна. После смерти мужа она вынуждена была взять управление делами в свои руки; лежало на ней и воспитание пятерых детей [1, с. 9].

Можно сказать, что дневник Елизаветы — это традиционный «дневник воспитания», представляющий собой духовную биографию девушки, историю развития и формирования ее личности. Рассмотрим путь становления женщины из маленькой девочки со всеми происходящими метаморфозами её личности более подробно.

Елизавета начала вести свой дневник будучи 11-летней девочкой. В нём она укрывалась от всего внешнего мира, делилась секретами. Она называла дневник «дорогим другом», на то время он был практически единственным её собеседником: «Нет, верно я всегда буду одна; скучно, что нет никого кругом<...>мне бы хотелось иногда, очень редко, впрочем, с кем-нибудь поговорить, рассказать о чём-нибудь, посмеяться» [2]. Ведение дневника девочка всегда оставляла в тайне даже от родных. Раскрывая своему «другу» душу, она каждый раз переживала, что об этом кто-то узнает: «Боюсь я, чтобы дневник мой не попался в руки мамы, что тогда будет!...» [2].

Елизавета почти не думала о своей женственности. Еще в ранней юности уверившись в своей внешней непривлекательности, она словно поставила крест на себе как на женщине: «Я сейчас раздевалась, чтобы лечь спать. Заплетая косу, я подошла к зеркалу, зажгла свечку. Рубашка нечаянно спустилась с одного плеча... Боже мой, какая жалкая, уродливая фигура! Худые, детские плечи, выдавшиеся лопатки, вдавленная, слабо развитая грудь, тонкие, как палки, руки, огромные ноги, неприличных для барышни размеров. <...> Я чуть не плакала от отчаяния. За что я создана таким уродом?» [2]. Девочка не чувствует себя привлекательной как внешне, так и внутренне. В дневнике она характеризует себя как абсолютно неинтересную, бездарную, имеющую больше недостатков, чем достоинств девочку: «А вот у меня таланта ни к чему нет, да я об этом и не думаю, и не жалею...» [2].

Конечно, этому есть естественное объяснение. Учёные выяснили, что зачастую в восприятии человека пубертатный период — это очень постыдное и мучительное время — ребёнок порой чувствует себя таким же ранимым, как рак-отшельник, меняющий свой панцирь. Это свидетельствует о том, что переход от защищенного тела ребенка к самостоятельному сексуальному телу взрослого представляет собой наиболее глубокий кризис в общем развитии личности, так как реализация половой зрелости означает полную перестройку психофизической организации тела [3, с. 379].

Время шло, Елизавета взрослела, её душа и тело претерпевали метаморфозы. Она всё больше и больше изучала свой организм, свой характер, задавала себе сотни вопросов, позволяющих лучше понять, что

она из себя представляет: «Я полна противоречий самой себе, у меня неровный характер. Прежде всего, — что я такое? я и сама не могу сказать. <...> я всё более убеждаюсь в простой, но неприятной истине - что я урод, или очень некрасива. <...> никогда ни один мужчина не найдёт удовольствия в беседе со мною» [2].

Дьяконова будто бы заранее отказалась от роли жены и матери. В союзе мужчины и женщины Лиза видела неоправданную подчинённость женщины. Её возмущало, что мужчина до женитьбы может познать вкус интимной жизни, а вот женщина должна быть целомудренной: «Я потребую от своего жениха того, чего он не может мне дать - девственной чистоты, чтобы он был подобен мне; иначе говоря - никогда не выйду замуж... <...> мне гадко будет вступить в брак с человеком, у которого я заведомо буду десятой женою по счету. Это так скверно и так невыносимо, что я лучше лишу себя счастья иметь детей, и поступлю в монастырь...» [2]. Она считала, что не годится для любви и отношений, поэтому решила посвятить свою жизнь исключительно реализации профессиональных амбиций, которые были напрямую связаны с феминистским движением — добиваться юридического равенства мужчин и женщин, бороться за права женщин, заниматься адвокатурой.

У нее не было никаких серьезных влюбленностей и, тем более, романов: «Как женщина я не существую для мужчин; но и они как мужчины - не существуют для меня» [2]. Она заводила знакомства с мужчинами только ради собственной же выгоды — для образования: «Студент, в сущности, необходим именно для книг, для того, чтобы он доставал билеты, вообще — для услуг» [2].

Будучи 18-летней девушкой Елизавета начала как бы «прощупывать» свою индивидуальность, ощутила собственное богатство и глубину своей души, позволяющую легче осваиваться в мире и коммуницировать с людьми: «В глубине души я сознаю, что могу быть и оригинальной и интересной, умею поддержать всякий вопрос на общественные темы» [2]. Дьяконова жаждет перемен в своей жизни. Одним из шагов в этом направлении стал визит в фотоателье Елены Мрозовской. Та предложила заказчице сделать фото с распущенными волосами. Сама Дьяконова считала, что фотография выражает её духовную сущность: «<...> Я снялась у Мрозовской с распущенными волосами, не то мадонной, не то кающейся грешницей — с виду, но, в сущности, это и есть мой первый, вполне удачный портрет. Он выражает мою духовную сущность, моё «я»... Так как никто из моих знакомых хорошо меня не знает или не понимает, то поэтому все и удивляются этой карточке... <...>» [2].

Период перехода из девушки в молодую женщину был полон противоречий для Елизаветы. Её самоощущение до сих пор не могло стабилизироваться. При осознании своей внешней невзрачности она хотела, чтобы в ней видели личность, поэтому чувствовала себя индивидуальной, неповторимой, зная, что у неё есть своё собственное «Я», не похожее на чьё-то ещё.

Учёба в Париже, в Сорбонне — это, пожалуй, наиболее впечатляющая глава в жизни Елизаветы Дьяконовой, именно в то время она «расцвела» и прочувствовала высшую точку своей сексуальности. Довольно часто она упоминает о том, что сам город сыграл немаловажную роль в её перерождении. Другой менталитет, нравы и стиль жизни вдохнули в Елизавету сексуальность и понимание собственной индивидуальности и превосходности: «<...> Здесь, в Париже, научилась я ценить и понимать внешность... И искренно, как ребёнок, залюбовалась своим отражением. Сознание того, что я хороша, наполняло меня всю каким-то особенным ощущением, делало почти счастливой... <...> сама себя не узнавала: мне казалось, что какая-то другая, новая женщина проснулась во мне... Если бы кто-нибудь год тому назад предсказал, какой стану, я воскликнула бы с негодованием: «не может быть, немыслимо!»» [2]. Об учёбе девушки в Сорбонне автор почти не пишет. Как таковой учёбы у Елизаветы не получилось по причине проблем с нервной системой. Она обращается к врачам, в результате Лизе рекомендуют одну из ведущих клиник, занимающихся неврозами. Там она попадает на приём к некому Ланселе, он даже не врач, интерн, но он ученик самого Шарко, изобретателя лечебного душа. Визит к Ланселе стал поворотным не столько в излечении Дьяконовой, сколько в её душевных переживаниях. Собственно, ничего необычного он ей не сказал, по его мнению, спасение надо искать не в лекарствах, а в том, чтобы избавиться от одиночества. Жизнь в Париже для вновь приехавшего одинокого человека тяжела, он посоветовал пациентке вернуться домой к родным. В ответ с Лизой случилась чуть ли не истерика. Ланселе её выслушал, не прерывал и по ходу рассказа, как мог, успокаивал пациентку. Он оказался первым человеком, кому Лиза излила душу и осознала, врач прав, всё дело в её одиночестве.

Случилось то, что не происходило в течение ряда лет, Елизавета Дьяконова влюбилась. Доктор Ланселе был единственной любовью Дьяконовой, но в чувствах к нему она не сразу признается даже самой себе в дневнике: «<...> Отчего всё чаще и чаще думаю о нём? Неужели полюбила его? До сих пор я не знала, что такое любовь... и не понимала.

<...>Любовь для меня — нечто такое новое-новое... Какое-то радостное и гордое чувство наполняет душу. Мне кажется, будто я не жила до сих пор, точно чего-то ждала... теперь — начинается жизнь...» [2].

Встретив свою любовь, Елизавета автоматически перешла на новую ступень самопознания — она расцвела, начала ощущать всю свою красоту в полной мере, наконец найдя тот внутренний баланс в себе: «<...> Впервые в жизни я одевалась с удовольствием: зеркало отражало прелестную молодую женщину, которая счастливо улыбалась мне...<...>» [2]. Чувство влюблённости её окрылило, дало новое дыхание и возможность посмотреть на себя совсем с иной стороны, оценив тем самым по достоинству. Конечно, такое «перерождение» и преображение не могло не удивлять как саму Дьяконову, так и окружающих её людей: «Все двоюродные братья, женатые и неженатые члены многочисленной семьи тоже говорили мне комплименты. Я удивлялась. <...> И, под влиянием всех этих похвал и комплиментов, посмотрелась в зеркало. Ну да, действительно, что-то не видать прежней курсистки» [2].

Елизавета начинает проживать каждый свой день совершенно по-другому, у неё появляются привычки и интересы, которые ещё пару лет назад она считала странными, непонятными и невозможными в отношении её самой: «Теперь, в эту минуту, одеваться доставляло мне такое же наслаждение, как год тому назад — чтение Лаврентьевской летописи. Я любовалась своим отражением в зеркале, и сознание того, что я молода и хороша собой, наполняло меня чем-то новым. Как могла я прожить на свете столько лет — и не знать и не замечать своей внешности!» [2].

Елизавета становится предметом внимания мужчин, восхищающихся её женственностью и красотой (Мистер Danet: «Он забыл раздеться и, стоя посередине комнаты в пальто и шляпе, любовался мною» [2]). У Дьяконовой в Париже образовался круг поклонников, но её интересовал только один человек. Врач никогда не отказывал ей в записи на приём, вёл себя очень корректно, но никакого интереса к ней, как к женщине, не проявлял. Возможно, эта неразделенная любовь и привела девушку к самой большой трагедии в ее жизни — к решению с ней расстаться, ведь ведение дневника прерывается после записи от 19 января 1902 года. В тот день она услышала для себя страшную новость: «<...> А между прочим, знаете? Месье Ленселе женится на родственнице доктора Д., на племяннице его жены. Очень хорошенькая, воспитывалась в монастыре. Очень его любит и ревнива страшно. Уже и теперь забрала его в руки... Теперь он далеко пойдёт!..<...>» [2].

В моменте её мир, посвященный одному только ему, рухнул: «<...> Я досидела до конца приёмного часа. И пошла домой. На душе вдруг стало как-то покойно... Что-то умерло во мне... Да я сама больше не живая. Я прожила на свете целую четверть века и ещё два года... срок достаточно долгий для такого бесполезного существа. Сколько ошибок сделала я в жизни! И кажется мне, что вся моя жизнь была одной сплошной ошибкой, бессмысленной загадкой, которую пора, наконец, разрешить. Я и решаю... раз навсегда... <...> Если бы он мог быть моим — моя измученная душа воскресла бы к новой жизни, но этого быть не может — следовательно, незачем и жить больше <...>» [2].

Дневник Елизаветы Дьяконовой дал нам возможность прожить вместе с ней все моменты взросления и становления её в первую очередь как личность и женщину. Мы проследили все метаморфозы, происходящие с девочкой, а также особенности каждой ступени развития и раскрытия своей сексуальности и женственности. Возможно, с её душой и телом могло произойти еще множество изменений, ставших для нас предметом исследования, если бы жизнь Елизаветы не прервалась так рано.

Список литературы

1. Газихмаева С. С. Способы самопроявления в женском дневнике: «Русские» и «западные» образцы (на примере дневников М.К. Башкирцевой и Е. А. Дьяконовой). Москва: Московский государственный университет им. М.Ю. Ломоносова, 2009. 9 с.
2. Дьяконова Е.А. Дневник русской женщины. Москва: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. 672 с.
3. Полюда Е. «Где ее всегдашнее буйство крови?» Подростковый возраст женщины «Уход в себя и выход в мир»? // Пол, гендер, культура. Немецкие и русские исследования. Москва, 2009. 530 с.
4. Савкина И.Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Москва, 2007. 440 с.

«У НЕЧИСТОГО НЕСКОЛЬКО ИМЕН»: ОБРАЗ ДЬЯВОЛА В ПОЭЗИИ В.Я.БРЮСОВА

А.В. Мошкова, студентка 3 курса, направление «Отечественная филология».

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

Аннотация: *В статье рассматривается демонизм как явление в поэзии Серебряного века на примере образа дьявола в творчестве В.Я. Брюсова. Как показывает анализ, этот образ многогранен. Он выступает не только в качестве яркой черты, характерной для «слова эпох», но и как средство выявления специфики природы человека.*

Ключевые слова: *демон, В.Я. Брюсов, образ, сатана, человек, двойственность, «слом эпох», дьявол, черт.*

На рубеже XIX—XX веков крепнет предчувствие Конца Света. На стыке культур находит предельное выражение характерная черта русской психологии — религиозность, включая, по словам Л. П. Карсавина, «воинствующий атеизм». Главным в формировании нового типа культуры выступает вера, а не разум, художник ищет ценности «нетленные»[1]. На сломе времен художник вспоминает, что помимо Бога в человеке также живет и Демон. В период «культурного перехода» в человеческом сознании обостряется проблема выбора: оказавшись на апокалиптическом перепутье, есть только две дороги — гибель или же воскресение.

Причудливые черты приобретает демонизм как художественное явление в творчестве «старшего символиста» В. Я. Брюсова. В стихотворении «Memento mori» (1918) объект описания — сатана:

Ища забав, быть может, сатана
Является порой у нас в столице:
Одет изысканно, цветок в петлице,
Рубин в булавке, грудь надушена.

[Здесь и далее цитируется по: 2, Т. 3, с. 19]

В данном тексте образ нечистого наделяется явными гендерными признаками мужчины, о чем в первую очередь свидетельствует «цветок в петлице». Бутоньерка — традиционно мужское украшение, как и булавка с рубином. Неслучаен выбор именно рубина, как правило, имеющего кровавый оттенок. В индийских «Ведах» (священных книгах) фигурировали камни красных цветов и являлись символом бессмертия. Рубин также олицетворяет стихию огня, страсть. Выходит, что рубин в булавке подчеркивает бинарную натуру героя — с одной стороны, он бессмертен (как и сатана, вечное зло), а с другой, наделен

плотским, тленным. Данный факт подтверждает деталь «грудь надушена» — яркая физиологическая подробность выносится в один ряд с символом бессмертия. В таком случае мы сталкиваемся с аллюзией на человекобожество Ницше и, возможно, на Богочеловека Достоевского. Александр Эткинд в своей работе «Хлыст» пишет о демоне М.Ю. Лермонтова: «Его сущность не ясна: он не бог и не человек, но наверняка мужчина. Он воплощает в себе мужское начало культуры, которое своим вторжением губит женское, природное начало»[3]. У Брюсова также возникает образ той самой женщины, которая должна пасть жертвой «хищной» мужской энергетики:

Но встретится, в толпе шумливо-тесной,
Он с девушкой, наивной и прелестной,
В чьих взорах ярко светится любовь...

Появляется мотив любви прекрасной девственницы, противопоставленной сатане, который, «ища забав», знаком с греховной изнанкой мира и чувствует, «что вся жизнь — гнусна», поскольку он сам и есть олицетворение греха. Однако, вопреки ожиданиям, женская сущность не становится жертвой демона:

И вспыхнет гнев у дьявола во взоре,
И, исчезая из столицы вновь,
Прошепчет он одно: *memento mori!*

Любовь девушки вызвала гнев героя. Можно предположить, что ненависть — порождение любви, что усиливает амбивалентность чувственной ипостаси человека. Выходит, границы между любовью и гневом, Богом и сатаной, злом и добром стираются.

Фраза, сказанная в финале героем и вынесенная Брюсовым в заглавие, усиливает ощущение этой двойственности. «*Memento mori*» переводится с латинского языка как «помни о смерти». Есть предположение, что настоящая фраза звучала как: «*Respice post te! Nominem te memento!*» — «Обернись! Помни, что ты — человек!» Сказанное сатаной можно трактовать по-разному: во-первых, как напоминание девушке о том, что все тленно, в том числе красота и любовь; во-вторых, из перевода «помни, что ты — человек» следует, что речь идет о тленности, однако упор на человеческое начало вновь ставит перед нами проблему человекобожества. Таким образом, Брюсов, как и многие художники на «сломе» эпох, обращается к сакральному и демонстрирует своего «не бога и не человека».

В стихотворении «Лунный дьявол» (1907) образ нечистого более абстрактный, не отягощенный гендерной конкретикой, как в «*Memento mori*»:

Лунный дьявол, бледно-матовые,
Наклонил к земле рога.
Взоры, призрачно-агатовые,
Смотрят с неба на снега,
Словно тихо мир захватывая
В сети хитрого врага. [2, Т. 1, с. 231]

Дьявол, вопреки христианской традиции, находится на небе и смотрит на землю, выявляя противопоставление «небесное — земное». Лунный пейзаж одухотворяется, природа наделяется демоническими чертами: бледно-матовые лучи лунного света сравниваются с рогами, ночное небо — со взорами. Перед читателем — традиционный «лунарный» пейзаж, овеянный мистицизмом, наделенный негативными, «дьявольскими» коннотациями. Но финал стихотворения разрушает созданную иллюзию, вновь стирая границу между добром и злом:

Лунный дьявол! Бледно-матовые,
Наклони к земле рога!

Образ лунного дьявола из первой строки становится обращением, а ряд тропов трансформируется в просьбу лирического героя («Бледно-матовые наклонил к земле рога...» — «Бледно-матовые, наклони к земле рога!»). Перед нами уже не классический пейзаж, а молитва, которую герой возносит к лунному дьяволу на небесах. Констатация факта «словно тихо мир захватывая в сети хитрого врага» становится мольбой: лирический герой просит и его, и мир захватить в сеть коварного врага. Таким образом, мир вновь перестраивается: дьявол не просто находится на небе, к нему зывают как к Богу, наделяют соответствующими функциями, и, более того, лирический герой добровольно отдается в сети. Он не борется, зная, что дьявол «опрокинет во мглу», «покорит глухому злу», и пустит в него «верную стрелу», и все же, отчаявшись, восклицает и признает абсолют дьявольской власти над человеком и природой.

Не так мрачно окрашен образ нечистого в стихотворении «Черт и ведьма» (1913). Центральным образом становится не буйный сатана и не властный дьявол, а приземленный черт — персонаж, наиболее часто встречающийся в русском фольклоре:

Ну, затеял перебранку
Косолапый лысый черт!
Голос — точно бьют в жестянку,
Морда — хуже песьих морд. [2, Т. 2 с. 181]

В первой же строчке отмечена перебранка — скандал, являющийся одной из черт карнавализации М.М. Бахтина. «Лысый» и «косола-

пый» — уничижительные эпитеты, подчеркивающие нелепость персонажа. Голос сравнивается с боем в жестянку — отрицательная и одновременно нелепая характеристика: неприятный звук сплетается с подобием балаганных ударных инструментов. Следом возникает образ толпы, что также является признаком карнавала по Бахтину:

Ругань, крики, визги, на-кошь!

Сбилось туш до десяти.

Место действия — «карнавальная площадь». Фольклорные образы черта и ведьмы привносят неотъемлемый компонент народности, естественности. Однако нарушением бахтинского карнавала выступает иерархия:

Тут нечистый к этой свалке,

Помело взяв, подошел.

Крикнул, гикнул, дунул, плюнул,

Разом всех остепенил.

Над дерущимися ведьмой и чертями стоит нечистый, чей образ раздваивается: с одной стороны, перед читателем — смехотворный черт, почесывающий поясницу, а с другой, — нечистый, повелевающий чертями и ведьмой. Возможно, в данном случае, учитывая фольклорный колорит, целесообразно говорить о той же амбивалентности, присущей русскому человеку. Таким образом, обратившись к фольклору и религиозной культуре, Брюсов изображает неоднозначность национального характера, показанного с помощью героя-черта, а также взаимодействие властного и рабского начал, сливающихся в едином демоническом облики.

Дьявол в поэзии В.Я. Брюсова — человечен. Как бы ни назывался нечистый — сатана, дьявол, черт, — он в любом случае не является олицетворением абсолютного зла. Демонизм в поэзии и искусстве в целом — попытка решить проблему психологической уязвимости, вызванной сменой эпох. Человек обращается к духовному во всех его проявлениях, формирует новые моральные устои. Добро перестает существовать как незыблемая категория; зло оттеняется терзаниями человеческой души. «Помни, что ты — человек!» — говорит сатана, тем самым обозначая один из лозунгов мрачного начала XX столетия.

Список литературы

1. Радугин А. А. Особенности русской культуры на «стыке веков» // Радугин А.А. Культурология. Учебное пособие. Москва: Центр, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-lib.ru/doc/culture/lectures-radugin/082.htm> (Дата обращения: 13.04.2022).

2. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в семи томах. Москва: Художественная литература, 1973.
3. Эткинд А. Хлыст. М.: Новое лит.обозрение, 1998. [Электронный ресурс]. URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/istoriya/134216-aleksandr-etkind-hlyst.html> (Дата обращения: 13.04.2022).

МОТИВ ГРЯЗИ В ПОЭЗИИ К.И.ЧУКОВСКОГО

П.Р. Нестерова, студентка 2 курса бакалавриата, профиль «Преподавание филологических дисциплин»

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

***Аннотация:** в статье рассматриваются мотивы, связанные с грязью в творчестве Корнея Ивановича Чуковского, сравниваются с подобными мотивами в творчестве футуристов В.В. Маяковского, Р.О. Якобсона, В.В. Каменского.*

***Ключевые слова:** Чуковский, Маяковский, мотив, сказка, стихотворная речь, критическая статья, футуризм.*

К.И Чуковский хорошо известен нам с ранних лет как детский писатель. Строки его сказок «Мойдодыр», «Айболит», «Бармалей», «Федорино горе» и других мы знаем наизусть. Их посыл нам понятен:

Надо, надо умываться
По утрам и вечерам... [1; 312]

Или:

Я почищу вас песочком,
Окачу вас кипяточком,
И вы будете опять,
Словно солнышко, сиять...[1; 144]

К.И. Чуковский создал важный пласт детской литературы, на котором выросло не одно поколение чистюль.

Мотив грязи встречается в творчестве русских классиков, особенно у реалистов, например, в творчестве Ф.М. Достоевского. «Длинный коридор, совершенно темный и нечистый», так в «Бедных людях» выгля-

дит описание дома, в котором Макар Девушкин снимал комнатку. А так выглядит Петербург в эпистолярном романе «Бедные люди»: «На улице постоянно была грязь.»; «Мелкий дождь дробил в стекла и омывал их струями холодной, грязной воды...»; «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня!» [4; 197]. Тот же мотив звучит и в романе «Преступление и наказание»: «пахло известью, пылью, стоячею водой.»; «...грязь и вонь, и всякая гадость» [5; 335].

На этом фоне литература XX века выглядит не такой шокирующей. Тема грязи встречается в поэзии многих футуристов, а также в «детских» сказках Чуковского. Б.М. Гаспаров обращает внимание на это в своей статье «Мой до дыр», посвящённой Корнею Чуковскому. У Чуковского были сложные отношения с футуристами, они представляли у него в качестве носителей антикультурного, разрушительного начала. И поэтому портрет футуриста у Чуковского состоит из трех черт:

Первобытный примитивизм. Тут Чуковский имеет в виду интерес футуристов к скульптурам, идолам первобытных племен.

Детская инфантильность. Разумеется, Чуковский ценил ярко положительный смысл детского мира, и в частности, детского творчества. Но в этой специфической перспективе детскость футуризма предстает у него в отрицательном модусе, как «невзрослое восприятие жизни». Футурист (в этом случае — В. Каменский) — это «ясноглазый ребенок», который «не знает ничего о мире взрослых». С такой детскостью легко уживается «буйство». Иначе говоря, ребенок-футурист — это «плохой ребенок», невоспитанный, «ясноглазость» которого чревата неприятными сюрпризами. [2]

И наконец грязь и свинство. Говоря об этой черте, автор подразумевает А.Е. Крученых. «Свиньи, навоз, ослы — такова его тошнотворная эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: «Поросята» - придет Корней Иванович в статье «Футуристы» [1; 204].

У В.В. Маяковского появляется стихотворение, посвящённое К.И. Чуковскому, под названием «Гимн критику». В нём мотив грязи выражается через образ свиньи. Как известно, свинья в сознании русского человека — образ аллегорический: «наряди свинью в серьги, а она — в навоз», «Свинья грязи найдет», «У кого в чем счастье, а у свиньи в корыте». Свинья символизирует прозорливость, эгоизм, похоть, упрямство, невежество. В стихотворении с помощью злой сатиры Маяковский рассказывает о пути становления критиком. «Такое воспитание, светское и салонное, / оберегало мальчика от уклона в свинство», - пишет автор про юные года Чуковского. Но далее он сравнивает нос с

пяточком: «Он носом, хорошеньким, как построчный пяточок, обнюхал приятное газетное небо». Сразу приходит аналогия с поговоркой «свиные в небо не глядеть», что означает человеку с ограниченным миром, не способного понять возвышенного.

Еще одной деталью, дополняющей мотив грязи, является грязное белье. В начале стихотворения автор говорит о матери-прачке, которая стирает белье. А в финале этот же процесс обретает образное значение и переносится не конкретно на Чуковского, а на всех критиков:

Вы думаете — легко им наше белье
ежедневно прополаскивать в газетной странице!
[6; 301]

Тем самым собирательный образ футуриста похож на главного героя сказки «Мойдодыр».

Роман Яacobсон в стихотворении «Квартира холостяка», для того чтобы передать атмосферу беспорядка в квартире без хозяйки, добавляет тараканов:

Да по спинкам мчится грозно
Тараканов злой отряд. [7]

Усиливается этот образ инверсией. Динамика достигается с помощью слова «мчится», как самого стремительного в ряде других синонимичных глаголов. Слово «отряд» указывает читателю на количество тараканов и на структурированный характер передвижения (ср. рой, стая).

И, конечно, от пылища
Нет прохода день-деньской,
Но не вычистить мне пыли
Без хозяйки молодой. [7]

Пыль как синоним грязи гиперболизируется с помощью суффикса *-ищ-*, что указывает нам на большое загрязнение. На это же указывает и разговорное слово «день-деньской» в значении «изо дня в день». Грязь в стихотворении Яacobсона скорее фактическая деталь, создающая специфику художественного мира.

Б.М. Гаспаров пишет: «Сравнение героя с «неумытым поросенком» есть не что иное, как самоназвание: оно отсылает к заглавию книги Крученых. Грязные руки — тоже не произвольная деталь. В своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» кубофутуристы заявляли: «Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми» [2].

В «Мойдодыре» ситуация подвергнута инверсии: оказывается, что руки действительно нуждаются в мытье, но виноваты в этом не книги —

напротив, книжка бросается в ужасе бежать из грязных рук героя и позволяет «прикоснуться» к себе лишь после того, как он вымыл руки».

У К.И. Чуковского мотив грязи представлен с помощью нескольких подробностей: непосредственно грязь, тараканы, грязные вещи, свиньи, лягушки. Эти образы являются в большей степени ироничными, а не мрачными, как у Достоевского. Впервые мотив грязи звучит в 1921 году. Тогда К.И. Чуковский пишет сказку «Тараканище». Таракан, в свою очередь – насекомое, которое в сознании русского человека тождественно грязным местам. Автор гиперболизирует размер таракана и прибавляет суффикс -ищ-, что говорит нам об увеличении (хвост-хвостище, рука-ручище), а также называя его «великаном», которого бояться абсолютно все звери:

Звери задрожали,
В обморок упали.
Волки от испуга
Скушали друг друга.
Бедный крокодил
Жабу проглотил.
А слониха, вся дрожа,
Так и села на ежа. [1; 312]

Авторская ирония заключается в том, что с этим злодеям расправилась воробей.

Далее мотив грязи появляется в сказке «Мойдодыр», которая была написана в 1923 году. Изображая мальчика, Чуковский использует следующие эпитеты: «гадкий», «грязный», «неумытый». Для усиления экспрессивности автор прибегает к сравнению, проводя параллель с черными трубочистами и поросятами. Грязи противопоставляются все атрибуты чистоты в классическом понимании: умывальник, мочалка, мыло, щетки, полотенце, зубной порошок, гребешок.

Наконец, произведением, в котором присутствует мотив грязи, стал текст «Федорино горе», написанный в 1925 году. Мотив раскрывается через образ немытой посуды и уже знакомых нам тараканов. Используя олицетворение, как типичный прием для своих произведений, Чуковский наделяет предметы способностью, не только двигаться, но и говорить.

«Да, — промолвил медный таз,
Погляди-ка ты на нас: —
Мы поломаны, побиты,
Мы помоями облиты. [1; 144]

Таракан же остается обыкновенным, вовсе не сказочным насекомым, в отличии от «Тараканища».

Загляни-ка ты в кадушку —
И увидишь там лягушку,
Загляни-ка ты в ушат —
Тараканы там кишат. [1; 142]

Федора названа «неряхой-замарахой», не случайно и сравнение с жабой-существом в человеческом сознании неприятным, обитающим в болоте, в грязи.

Оттого-то мы от бабы
Убежали, как от жабы,
И гуляем по полям,
По болотам, по лугам,
И к неряхе-замарахе
Не воротимся! [1; 143]

Мотив грязи в поэзии Чуковского является смыслообразующим: в «Мойдодыре» речь идет о преследовании грязного мальчика щетками, мочалками; в «Федорином горе» - о бегстве посуды от хозяйки; в «Тараканище» — о панике среди зверей. Исчезновение грязи приводит мир в норму, вакханалия прекращается: «Мойдодыр» - поёт «гимн» чистоте; Звери в «Тараканище» славят воробья-спасителя; «Федорино горе» заканчивается праздничным застольем.

Таким образом, мотив грязи в поэзии К.И. Чуковского — двойственный мотив. С одной стороны, грязь может трактоваться буквально как антитеза чистоплотности. С другой стороны, грязь неразрывно связывается с футуристами и их творчеством, с поэтикой текстов определенного периода и авторов, и тогда бегство от грязи трактуется как поиск новых средств выражения смысла в культуре.

Список литературы

1. Чуковский К. Собр.соч. в 15 томах. Т. 6. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. С. 202— 239
2. Гаспаров Б.М. Мой до дыр // НЛО. 1992. №1. [Электронный ресурс]. URL: https://imwerden.de/pdf/novoe_literaturnoe_obozrenie_001_1992_ocr.pdf (дата обращения: 02.04.2022).
3. Чуковский К.И. Собр.соч. в 15 томах. Т. 1. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. 597 с.
4. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15-ти томах. Том 5. Ленинград: «Наука», 1989. 672 с.

5. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15-ти томах. Ленинград: «Наука», 1988. Том 1. 688 с.
6. Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается / Рисунки в тексте В. Маяковского; [вступительная статья «Любимое оружие» О. М. Брик]. Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1936. 387 с.
7. Яacobсон Р. Библиотека русской и советской классики. [Электронный ресурс]. URL: https://traumlibrary.ru/page/yakobson_o.html (дата обращения: 02.04.2022).

«ОТТЕПЕЛЬ» В ПОЭЗИИ Б. А. АХМАДУЛИНОЙ

И.Д. Савинкова, студентка 4 курса, направление «Филология».

Научный руководитель: Т.В. Белова, канд. филол. н., доц. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** данная статья посвящена рассмотрению раннего творчества Б.А. Ахмадулиной в эпоху «хрущевской “оттепели”», а также выявлению отличительных черт ее поэзии в данный период.*

***Ключевые слова:** поэт, «эстрадная» лирика, оттепель, поэзия, период, стихотворение.*

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

Рассматриваемый нами период в истории СССР называют хрущёвской «оттепелью». В 1954 г. выходит роман И.Г. Эренбурга «Оттепель», давший неофициальное наименование данному историческому периоду Дело в том, что данный культурно-исторический цикл, не имеет каких-либо хронологических рамок. Одни исследователи считают, что доклад, прочитанный в 1956 г. Н.С. Хрущевым, на XX съезде партии является точкой отсчёта, а подавление «пражской весны» советскими танками — концом рассматриваемого нами исторического периода [1, с. 61].

Такие исследователи, как П.Л. Вайль и А.А. Генис, разграничивают понятие «оттепель» и «шестидесятничество»: «Эта книга посвящена не

истории первой оттепели, которую принято датировать 1956 — 64 годами, а эпохе шестидесятых, которые, как мы полагаем, начались в 1961 году XXII съездом, принявшим программу построения коммунизма, а закончились в 68-м оккупацией Чехословакии, воспринятой в СССР как окончательный крах всех надежд» [2, с. 5].

Как показывает история, именно лирика отражает в себе все перемены и сдвиги, которые происходят с людьми в переломный период жизни. В 50-е годы XX века в советскую поэзию пришла целая плеяда талантов, заявивших о себе уверенно и шумно. В своём творчестве поэты этого времени опирались на рост гражданского самосознания народа, на политические, идеологические и нравственные проблемы.

В поэзии «оттепели» выделялось два пути ее реализации: «Одни поэты, продолжая традиции В. Маяковского, нашли себя на эстраде, служа так называемой громкой поэзии (Р. Рождественский, Б. Ахмадулина и др.). Наследуя русской философской и пейзажной лирике, их оппоненты использовали «тихую» поэзию (А. Жигулин, Н. Рубцов и др.)» [3, с. 132].

Практически все авторы, пришедшие в литературу несколько десятилетий назад, переживали в годы «оттепели» творческий подъем. В поэтическом пространстве тех лет появилось множество новых имен, ставших впоследствии символами эпохи: Б.Ш. Окуджава, Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский и др. Несомненно, к ним относилась и Б.А. Ахмадулина.

Е.Н. Афанасенкова в своей работе «Особенности творческой манеры Б. А. Ахмадулиной (поэзия, проза)» проводит некую дифференциацию творчества рассматриваемого нами поэта [4, с. 65—65.] Е.Н. Афанасенкова выделяет три периода: первый (1955—1963 г.), второй (1964—1979 г.), третий (с 1979 г.). Нас интересуют первые два, когда в свет выходят такие сборники, как «Струна» (1962 г.), «Озноб» (1968 г.), «Уроки музыки» (1969 г.).

Несмотря на то, что имя Б.А. Ахмадулиной стоит в одном ряду с такими поэтами-эстрадниками, как Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский и др., в ее поэзии есть как сходные, так ярко отличительные черты. Несомненно, ее лирика была рождена эпохой хрущевской «оттепелью» и была пронизана духом вольности «шестидесятничества». Но лирике рассматриваемого нами поэта не свойственны трибунность поэзии, призыв, грубые риторические фигуры, гражданский пафос. Исследователи пишут, что характерной особенностью поэзии Б. А. Ахмадулиной является отсутствие общественной проблематики. Однако в рассматри-

ваемых нами сборниках, мы находим несколько циклов, посвященных социально-исторической проблематики: «Из целинной тетради» и «Из сибирской тетради». Например, 2 марта 1954 г. Пленум ЦК КПСС принял постановление «О дальнейшем освоении целинных и залежных земель для увеличения производства зерна». В целинные области прибывала молодежь из разных регионов страны, чтобы там трудиться. Этому событию и посвящены стихотворения Б. А. Ахмадулиной:

Я жаловалась целине:
Какая я тебе помощница,
ты что-нибудь прикажешь мне,
а кожа на руках поморщится [5, с. 10]

Кроме того, в данных циклах, мы находим первоначальное тяготение поэта к сюжетности, что сближает творчество Б. А. Ахмадулиной с поэзией поэтов-шестидесятников. В стихотворении «Мне невтерпеж, мне невтерпеж» лирическая героиня встречает водителя, который подвозит ее в такой населенный пункт, как Тергеш. Между ними завязывается диалог о жизни на целине:

— Вот видите, у вас уборка,
всю ночь не спят грузовики,
и рядом выглядят убого
две слабые мои руки [5, с. 11]

Лирическая героиня повествует о том, как проживая в Москве, и не думала, что ее руки окажутся здесь полезными, о том, что в ней не будет прежней «скованности» и «оробелости». Здесь поэтизируется тяжелый труд и выражается восхищение рабочими.

Необычайная возвышенность ахмадулинского стиха отличала ее поэзию от других поэтов-эстрадников. Дело в том, что стихи Б.А. Ахмадулиной были насыщены архаизмами, что усложняло язык ее произведения, в отличии, например, от поэзии Е.А. Евтушенко, которая характеризуется простотой воспроизведения. Яркую роль архаизмов в стихотворениях Б. А. Ахмадулиной можно рассмотреть на примере сборника «Нежность». Например, в таких стихотворениях, как «По улице моей который год» («к предательству таинственная страсть, // друзья мои, туманит ваши очи»), «Биографическая справка» («но в граде чернокаменном, голодном, // что делать с этим неуместным лбом?») и др.

Е.Н. Афанасенкова предполагала, что обращение к архаике, т. е. использование поэтической речи, было продиктовано стремлением к свободе и протестом против всяческих канонов, для выражения «шестидесятнического» бунтарства. [4, с. 51] В. Ерофеев отмечал, что у поэта не

было сомнений касательно выбора поэтики, поэтому она «предпочла <...> сложный, но заархаизированный язык». [6, с. 191] Исследователь считал, что поэт таким образом пыталась призвать своих современников восстановить существовавшие ранее представления о благородстве, достоинстве и чести.

Так же для поэзии поэтов «оттепели» было характерно то, что великие предшественники становились героями в творчестве поэтов-шестидесятников. Е.А. Евтушенко и А.А. Вознесенский обращались с великими на равных. Например, в стихотворение Е.А. Евтушенко «Лермонтов» мы наблюдаем «обобщенную мысль, выраженную в лаконично художественно заостренной форме»:

Но пушкинский голос гражданства
к барьеру толкает: «Иди!»
...поэты в России рождались
с дантесовской пулей в груди [7, с. 533]

Таким образом, поэт ставит своё лирическое «я» на один уровень с другими поэтами, в частности с поэтом-классиком М.Ю. Лермонтову, которому и посвящено данное стихотворение.

Б.А. Ахмадулина, напротив, обожествляет великих поэтов: она создала в своем творчестве культ М.И. Цетаевой, А.А. Ахматовой, М.Ю. Лермонтова и А. С. Пушкина. Первое стихотворение, посвященное М.Ю. Лермонтову, было написано в 1964 г.:

Что, мальчик мой, великий человек?
Что сделал ты, чтобы воскреснуть болью
в моем мозгу и чернотой меж век,
все плачущей над маленьким тобой? [8, с. 163]

В данном стихотворении биография Лермонтова вплетается в его пространство и органично существует в нем. Лирическая героиня будто переживала и лично наблюдала над событиями жизни поэта-классика.

Ближе к 1970-м гг. Б.А. Ахмадулина стала все чаще отгораживаться от внешнего мира, чтобы остаться наедине с собой. Сосредоточенность на собственном лирическом «Я» становится одной из основных примет авторского стиля. Героиня Б.А. Ахмадулиной уходит от общества в мир природы и творчества. Здесь она очищается и отрешается от жизненной суеты. Происходит полное слияние поэта с природой:

Я стала вдруг здорова, как трава,
чиста душой, как прочие растения,
не более умна, чем дерева,
не более жива, чем до рождения [8, с. 179]

Действительность в раннем творчестве Б. А. Ахмадулиной поэтизируется. Объектами внимания автора становятся предметы домашнего обихода, природные явления.

Исследователи отмечают, что творчество Б.А. Ахмадулиной оказалось созвучным наступившему в конце 60-х—70-е гг. периоду «тишины» в русской поэзии. Этот этап отличается тем, что господствующее положение в нем заняла так называемая «тихая» лирика и связанные с ней идейно-художественные тенденции. Таким образом, поэзия Б.А. Ахмадулиной развивалась в русле «эстрадной» лирики. Однако трибунности и публицистичности стихотворений «эстрадников» противопоставляется лиричности ахмадулинского стиха. Это не отменяет того факта, что лирике Б.А. Ахмадулиной близко ощущение новизны, свободы и бунтарского духа. Особенностью в ее творчестве является небольшое количество стихотворений, посвященных общественной проблематике, что явно отличает ее от ведущих поэтов-шестидесятников. В стихотворениях Б.А. Ахмадулиной преобладает большое количество архаизмов и поэтизмов. Стиль других лидеров поэзии «оттепели» часто граничил с жаргоном и с яркими риторическими фигурами.

Мысль Б.А. Ахмадулиной направлена к внутренней, лирической сосредоточенности, созерцательному восприятию мира, раскрытию жизни души, взятой не столько в ее взаимоотношения с социальной действительностью, сколько с жизнью природы и культурным наследием прошлого.

Своеобразие творческой манеры автора обусловлено взаимодействием с различными литературными направлениями: поэты-«эстрадники» и «тихие» лирики. Выявление отдельных художественных принципов, которые сближают и отличают поэзию Б. А. Ахмадулиной с «эстрадными» поэтами привело нас к тому, что ее творчество было рождено эпохой «оттепели», но обновление художественного мира поэта шло несколько иным путем, чем у ее «эстрадных» коллег.

Список литературы

1. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950—1990-е годы): учеб. посо. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. Москва: Издательский центр «Академия», 2010. 416 с.
2. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Москва: Новое литературное обозрение, 2001. 368 с.
3. Кременцова Л.П., Алексеева Л.Ф. Малыгина Н.М. и др. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб заведений: В 2 т. Т. 2. Москва: Академия, 2005. 464 с.

4. Афанасенкова Е. Н. Особенности творческой манеры Б. А. Ахмадулиной (поэзия, проза). Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Н. Афанасенкова. Ростов-на-Дону: РГПУ, 2005. 174 с.
5. С. Ахмадулина Б. А. Струна: Стихи. Москва: Советский писатель, 1962. 125 с.
6. Ерофеев В. Новое и старое (заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной) // Октябрь. Литературная критика. 1987. №5. С. 191—192.
7. Евтушенко Е. А. Собр. соч. в 9 т. Т. 5. Москва: Э, 2017. 736 с.
8. Ахмадулина Б. А. Озноб: Избранные произведения. Германия: Посев, 1968. 273 с.
9. Ахмадулина Б. А. Нежность: Стихи. Москва: Эксмо, 2012. 352 с.
10. Сошнева Е. Б. Освоение целинных и залежных земель и его роль в экономической истории СССР // Вестник Санкт-Петербургского университета. Экономика. 2007. № 5. С. 119—127.
11. Авик Ю. О., Антонов В. П. Афористичность как отличительная черта идиостиля Е. А. Евтушенко (На примере стихотворения «Кавьяра») // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. Языкознание и литературоведение. 2014. С. 7—11.

ПОЧЕМУ СМЕЮТСЯ АНГЕЛЫ?
(Поэма В. Ерофеева «Москва—Петушки»
сквозь призму религиозной эстетики)

Д.С. Талицких, студентка IV курса бакалавриата, направление «Филология и преподавание филологических дисциплин»

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

***Аннотация:** В статье исследуется мотив смеха и улыбки в контексте поэмы В. Ерофеева «Москва — Петушки». Религиозная эстетика противопоставляет улыбку (как сакральное) и смех (как профанное или даже дьявольское). Герой поэмы проходит путь исканий (поиски Кремля, затем Петушковых и рая), однако вместе с героем изменяется и сам мир. В результате ангелы смеются, и в мире не остается ничего святого.*

***Ключевые слова:** мотив, смех, улыбка, ангелы, сакральное, профанное.*

Существует немало работ, в которых объектом исследования в поэме «Москва—Петушки» становилась роль библейских и мифологических мотивов в поэме. Например, И.П. Сепсякова пишет, что путь главного героя поэмы сопоставим с судьбой Иисуса [1]. Автор статьи проводит параллели между ними, интерпретирует Петушки как рай: «место. Где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин» [2], а Москву как ад, ведь это то место, где Бог молчит, а ангелы смеются, когда четверо убивают главного героя в подъезде. Цель нашего исследования локальная — рассмотреть мотив смеющихся ангелов в тексте поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки».

В самом начале текста главный герой Веня просыпается в подъезде и начинает свой путь к Курскому вокзалу. Здесь впервые в тексте мы встречаем голос ангелов, но по реплике ключевого лица можем понять, что он слышит их не в первый раз: «О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни! Это опять вы?» [2]. Следовательно, они часто ведут диалоги, и важно, как они изображены.

Определения религии противопоставляют сакральное профанному и религиозную жизнь мирской жизни [3]. Здесь в образе ангелов смещается эта модель: «...а через пол часа магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красненького сразу дадут...

— Красненького?

— Красненького, — нараспев повторили ангелы Господни.

— Холодненького?

— Холодненького, конечно...»

Ангелы, как часть сакрального, опускаются до мирской жизни. Они рассуждают в категориях, близких и понятных Венечке, на достаточно практические и материальные темы. Обращаются к герою они «ласково-ласково», что неоднократно отмечается в тексте.

Когда Веня использует обценную лексику, ангелы прерывают его рассказ и осуждают такую речь «— Фффу!

— Кто сказал «фффу!» Это вы, ангелы, сказали «Фффу»?

— Да, это мы сказали. Фффу, Веня, как ты ругаешься!», но после объяснений героя понимают его: «— Мы понимаем, мы все понимаем. Тебя оскорбили, и твое прекрасное сердце...» [2]. Их взаимоотношения можно охарактеризовать здесь как близкие и похожие на дружеские. Позже Венечка даже просит их присмотреть за его чемоданчиком, в котором лежит все самое ценное для героя: алкоголь и орехи, которые он везет мальчику в Петушки. По всей видимости, ребенку Вени, ведь малыш обращается к нему «отец».

В следующий раз в тексте ангелы появляются, осуждая Веню, они тревожатся за него: «— Зачем ты допил все, Веня? <...> Нет, мы не смешные, мы боимся, что ты до него не доедешь, и он останется без орехов...» [2]. Веня спрашивает у ангелов, будут ли они с ним до самых Петушков, на что те отвечают отрицательно: «О нет, до самых Петушков мы не можем... Мы отлетим, как только ты улыбнешься...».[2]. После мыслей о Мальчике он улыбается «блаженно», и ангелы покидают его. Вновь герой обратится к ним уже в самом конце поэмы, пред смертью, взывая к ним: «что мне делать? что мне сейчас сделать, чтобы не умереть?» [2], но услышит лишь их смех. Здесь образ ангелов из «милых» и «прелестных существ» трансформируется в восприятии Вени в «позорных тварей».

Почему ангелы смеются? После того как Веня улыбнулся и ангелы покинули его, начинается кульминация, которая сопровождается хаосом. Как отмечает Т.Г. Ивлева в статье «Соносфера поэмы вен. Ерофеева Москва-Петушки», «Доминирующим звуком, закрепленным за этим всеразрушающим хаосом, становится злоевищий хохот». Сначала это хохот Сфинкса над человеком, который так и не разрешил загадки о цели и смысле собственного бытия и потому обречен на гибель. Затем хохот Суламифи, сопровождающийся громом бубнов символизирующий собой вечный обман любви. Хохот Митриада: «и еще захохотал, сверх всего! Потом опять ощерился, потом опять захохотал», который является злой насмешкой над гибельностью и относительностью земной власти [4]. И наконец смех ангелов, которые сопровождали Веню на протяжении всего его пути, переживали за него, что-то подсказывали, были добры к нему. Они смеются, когда герой обращается к ним в последний раз в предсмертной агонии, можно сказать, предают его. Смех и улыбка в тексте поэмы противопоставлены друг другу.

Безруков А.Н. в статье «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедийных кодов» пишет, что сюжетный состав текста закавычен данным образом: начало — «...кто-то пропел в высоте так тихо, так ласково-ласково» и конец поэмы — «теперь небесные ангелы надо мной смеялись». Пение ангелов в начале пути, их смех в конце становятся точками достижения катарсиса [5].

Смех также встречается и в середине произведения, но имеет совсем другой характер. Смеются другие пассажиры вагона «все, кто мог смеяться, все рассмеялись», «декабрист рассмеялся тоже», «Вагон содрогнулся от хохота» [2]. А. Комароми в статье «Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева Москва-Петушки» на этот счет пишет следующее: «В первых двух третях карна-

вальный смех прикрывает веничкины одиночество, скорбь, и страх. В последних главах, наоборот, мотив смеха используются с целью усугубления экзистенциальных чувств одиночества, отчужденности и угнетения» [6].

Таким образом, на протяжении всей поэмы «Москва — Петушки» ангелы ведут Веничку по пути следования, разговаривают с ним, что-то подсказывают, буквально сопровождают. Их отношения кажутся теплыми и приближенными к дружеским. Ангелы улыбаются.

Поэтому смех ангелов в конце усиливает чувство одиночества и отчужденности у героя, является точкой достижения катарсиса. Ведь даже такие дружественные к герою существа отворачиваются от него и смеются над ним, когда он молит их о помощи. Дьявольский смех в устах ангелов означает полное переворачивание мира с ног на голову. Жизнь заменяется на смерть, означая замену Петушков на Москву, Курского вокзала на Кремль, улыбку на смех.

Список литературы

1. Сепсякова И.П. Христианский идеал и постмодернизм. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1998. С. 537—548.
2. Ерофеев В. Москва—Петушки: поэма. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2019. 192 с.
3. Собоичикова М.В. Сакральное и профанное в архаической и современной культуре // Трансформация научных парадигм и коммуникативные практики в информационном социуме. Сборник научных трудов конференции. Томск: Томский политехнический университет, 2013. С. 159—163.
4. Ивлева Т.Г. Соносфера поэмы Вен. Ерофеева Москва-Петушки // «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь: ТвГУ, 2001. С. 56—61.
5. Безруков А.Н. Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева как синтез интермедиальных кодов // Филология: научные исследования. 2017. № 4. (Уфа: Башкирский государственный университет). С. 106—114.
6. Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева // «Москва—Петушки» Вен. Ерофеева. Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь: ТвГУ, 2001. С. 45—55.

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА**

*Е.А. Тимошенкова, 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 данной статье рассматривается роль фольклорных традиций, а также темы и мотивы устного народного творчества, которые нашли свое воплощение в творчестве В. Шукшина.*

***Ключевые слова:** В.М. Шукшин, традиция, фольклорные традиции, мотив, символ, фольклор, рассказ.*

Традиционные темы и мотивы — это разновидности фольклорных структур, которые, переходя из одной литературной эпохи к другой, сохранялись и активно функционировали в течение длительного периода. Традиционные структуры устного народного творчества характеризуются такими чертами, как повторяемость, относительная устойчивость и вместе с тем вариативность, то есть реализуемость в различном образном материале и жанрово-стилевой обработке. Исследователи неоднократно отмечали, что в литературе XX века обращение к фольклору можно наблюдать в русской прозе о деревне. Писатели-деревенщики освещают нравственные и социальные проблемы современности, сравнивая их с процессами, которые происходили в старой деревне. Однако значение фольклорного материала, который нашел место в русской литературе XX в., в частности, в творчестве В. Шукшина, выходит далеко за пределы сравнения старого и нового. Функции фольклорных тем и мотивов в наследии писателя гораздо шире и разнообразнее.

Одной из традиционных тем русских народных сказок является тема поиска главного в жизни, некоего смысла, за которым герой отправляется в далекие края и сталкивается с серьезными препятствиями. Так, в одном из ранних рассказов «Одни» (1963) создан образ Антипа Калачикова, который прожил большую и трудную жизнь, но так и не нашел своего места в жизни. Страстью Антипа была балалайка, которая висела на стене, где находился его рабочий уголок. Когда старик собирался играть на балалайке, исконно русском инструменте, он

умывался, причесывался, надевал новую рубаху и садился в красный угол. Автор не случайно так подробно описывает процесс подготовки героя к игре на балалайке, потому что народная музыка была для Антипа не просто развлечением, а выражением тяги к чему-то прекрасному, главному, к тому, чего он в жизни так и не нашел. Под музыку старик вспоминал прожитые годы: «И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось, и подумалось о чем-то главном в жизни, но так, что не скажешь, что же есть это главное» [1, с. 29]. Подойдя к финальной черте жизни, Антип делает вывод, что жизнь прожита не так, как хотелось: «Работал! А спроси: чего хорошего видел? Да ничего. Люди хоть сражались, восстания разные поднимали, в гражданской участвовали, в Отечественной... Хоть уж погибали, так героически. А тут как сел с тринадцати годков, так и сижу — скоро семисит будет. Вот такой терпеливый! Теперь: за что я, спрашивается, работал? <...> Для чего же, спрашивается, мне жизнь была дана?» [1, с. 27].

Герой рассказа «Билетик на второй сеанс» (1971) Тимофей Худяков тоже в конце своей жизни почувствовал что-то «неладное» в душе, отчего ему хотелось даже встать на четвереньки, рычать, лаять, головой мотать. И все это оттого, что прожитая жизнь показалась ему не такой, как могла бы быть: «Вот — жил, подошел к концу... Этот остаток в десять-двенадцать лет, это уже не жизнь, а так — обглоданный мосол под крыльцом — лежит, а к чему? Да и вся-то жизнь, как раздумаясь, — тьфу!..» [1, с. 450]. В финале произведения Тимофей искренне сожалеет о несостоявшейся жизни и сравнивает ее с плохо спетой песней: «Жалко. Прожил, как песню спел, а спел плохо. Жалко — песня-то была хорошая» [1, с. 456].

Мотив «чужачества», который является ведущим в произведениях русского фольклора, красной нитью проходит через многие рассказы В. Шукшина. Например, «странный» герой появляется в рассказе «Сураз» (1970). Жизнь главного героя рассказа Спирьки Расторгуева не удалась. Мать любила и ненавидела его, порола, а потом плакала над ним. С детства Спирька отличался от других. Учительница немецкого языка называла его «маленький Байрон». Эта характеристика подчеркивает мотив одиночества и «выделение» героя из окружающей его действительности. Спирька и на фронте побывал, и в тюрьме сидел, и в колхозе работал, но нигде не мог найти себя. Его душа всегда искала чего-то необычайного, но никак не могла найти. Познакомившись с молодыми учителями Зеленецкими, Спирька впервые ощутил родственную душу в Ирине Ивановне. Ему вдруг захотелось рассказать все о себе, всю

свою жизнь, чтоб его поняли, чтоб приняли как равного. Характерно, что в рассказе о себе Спирька использует народнопоэтические выражения, которые употребляются вместе с современной просторечной лексикой: «Как мать забрюхатела, он к ней больше глаз не казал. А потом его за что-то арестовали — и ни слуху ни духу. Наверно, вышку навели. Ну, и стал я, значит, жить-поживать...» [1, с. 380]. Повествование героя о себе является ярким отражением его нелегкой судьбы и вместе с тем стремления к чему-то светлому, так и не найденному в жизни. Конфликт Спирьки из-за Ирины Ивановны с ее мужем — это не просто бытовой случай на почве ревности. Это выражение «чужеродности» героя и его трагического одиночества в мире, не дававшему ему ничего прекрасного. Решив убить мужа Ирины Ивановны, Спирька бежал и напевал негромко для бодрости народную песню:

«Неужели конь вороной
 Перекусит удила?
 Неужели моя милая...» [1, с. 386].

Образ коня в фольклоре — «символ смерти и воскрешения солнечного божества; солнце, которое всходит и заходит; символ судьбы человека; воспетый в песнях, былинах, сказках, конь всегда выручает героя» [2, с. 66]. Этот символический образ в рассказе В. Шукшина является в кульминационный момент, когда герой осознал, что не может жить по-старому. Спирька решает убить мужа Ирины Ивановны не из ненависти к нему лично, а из ненависти ко всему тому, что мешало ему обрести наконец-то желаемый идеал. В произведениях устного народного творчества герои нередко сталкиваются со смертью, проходят через неё, что является для них своеобразным духовным испытанием. Так и Спирька Расторгуев ради светлой жизни решает пройти через смерть. Однако если в сказках герой, пройдя через смерть, выходит к лучшей жизни, то для Спирьки выхода в рассказе нет. Ирина Ивановна останавливает Спирьку, схватившись за ружье, она спасает своего мужа. Герой уже не может жить, как раньше, а новая жизнь для него тоже невозможна. И он убивает себя. Это единственно возможное разрешение трагического конфликта Спирьки Расторгуева с действительностью, где он так и не смог найти нечто важное.

Стоит отметить, что В. Шукшин использует сказовое повествование, которое насыщено композиционными элементами фольклора. Например, рассказ «Мастер» начинается словами: «Жил-был в селе Чибровка некто Семка Рысь...». Спирька Расторгуев («Сураз») говорит о себе приезжим: «Ну, и стал я, значит, жить-поживать...».

Также во многих рассказах В. Шукшина мерой часового измерения являются три дня (три недели), семь дней (неделя). Так, через три дня Спирька после первой встречи с молодыми учителями вновь пошел к ним («Сураз»). В рассказе «Думы» герой вновь возвращается к своим размышлениям через семь дней: «Прошла неделя...». Сакральные числа «три» и «семь», использовавшиеся в произведениях фольклора, имеют место и в рассказах В. Шукшина.

Основу языка рассказов В. Шукшина составляет народная лексика. Автор умело использует диалектизмы (например, «сураз»), просторечия («срезал», «чудик», «залетный»), устойчивые слова и выражения («сыра земля», «красное солнышко», «быстро сказка сказывается...» и др.). В синтаксическом отношении язык рассказов В. Шукшина отличается простотой, доступностью. Автор отдает предпочтение несложным синтаксическим конструкциям, которые создают эффект живого народного повествования.

Как и произведения устного народного творчества, рассказы В. Шукшина не сложны по своей композиционной и сюжетной организации. В центре малой прозы писателя, как правило, взят один эпизод, а участвует в нем весьма ограниченное количество персонажей (один-три). Однако за внешней простотой скрываются весьма непростые проблемы, в осмыслении которых писатель обращается к истокам народного сознания.

Мы выяснили, что рассказы В. Шукшина тесно связаны с традициями устного народного творчества. Это проявляется, прежде всего, на уровне тематики и мотивной организации произведений писателя. В рассказах разрабатываются такие традиционные для фольклора темы, как поиск смысла жизни героем, борьба добра и зла (светлого и темного) и др. Эти темы определяют комплекс мотивов, которые также восходят к произведениям фольклора: мотивы чудачества, тоски, одиночества, нравственного испытания героя, его ухода и возвращения и др., — однако это далеко не всё и даже не половина, ведь в одной статье практически невозможно разобрать подробно все фольклорные традиции, которые можно найти в его рассказах.

Традиционные темы и мотивы помогают писателю показать духовные изменения, которые произошли в психологии народа, во внутреннем мире современного человека. Вместе с тем писатель утверждает приоритет нравственных ценностей, что роднит его творчество с произведениями фольклора.

Список литературы:

1. Шукшин, В. М. Собрание сочинений: [в 5-ти томах] / В. М. Шукшин. Том 4. Москва, 1992.
2. Кононенко, А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А. А. Кононенко. Москва : ОМКО, 2013.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ДВОЙНИКИ
В РОМАНЕ В.НАБОКОВА «ЛОЛИТА»**

*А.И.Федотова, студентка 4 курса направления
«Преподавание филологических дисциплин».
Научный руководитель: Н.В. Семенова, доктор
филологических наук, профессор кафедры
истории и теории литературы.*

***Аннотация:** в статье рассматривается феномен двойничества в постмодернистском романе В. Набокова «Лолита». Выявлены и проанализированы интертекстуальные двойники главных героев — Лолиты и Гумберта.*

***Ключевые слова:** двойничество, интертекстуальные двойники, симулякр, постмодернистская вторичность, В. Набоков.*

Литературоведы предлагают понимать под двойничеством «художественный прием, основанный на создании системы двойников в произведении с целью раскрытия образа главного героя» [1].

На каждой стадии литературного процесса двойничество усложняло свои формы реализации, претерпевало значительные изменения в способах изображения двойников: преодолев античный дуалистический взгляд на человека, оно перешло в область бессознательного, став приемом внутритекстовой игровой поэтики.

В предыдущей статье «Двойники в романе В.В.Набокова Лолита» [2, с. 165] мы рассматривали феномен двойничества на примере классификации двойников Лолиты, опираясь на работы известных исследователей и литературоведов М.М. Бахтина, С.З. Агранович, И.В. Самуровой. Это позволило нам выделить два вида двойников: внутреннего и внешнего.

«Внешний двойник — способ отношения к миру»; он выделяется по принципу бинарных оппозиций, «соотношения “я-другой”» [3].

Внутренний двойник — это часть сознания героя, «осколок единого целого»; он появляется вследствие «психической раздвоенности» личности, несогласованности души и разума. Этот тип двойника становится популярным в литературе в конце XIX — начале XX в., когда двойничество «ушло в подсознательную область психики» [3].

Учитывая постмодернистские особенности романа «Лолита», можно выделить еще один особый тип — интертекстуальных двойников. Они не могут быть рассмотрены в рамках классификации, представленной выше, так как не являются персонажами романа. Интертекстуальные двойники релятивизируют образ главного героя, с помощью них создается эффект «пустого знака», который является отличительной чертой постмодернистской литературы. По мнению философа Жака Лакана, в «пустой речи» герой выражает свое бессознательное, то есть конструирует новую реальность [4]. И поскольку она (новая реальность) воспринимается как симулятивная (неподлинная), то для ее описания используется языковая игра.

Болезненное сознание и художественное мышление Гумберта стилизует образ Лолиты под «великих соблазнительниц». В романе к ним относятся литературные и исторические предшественницы Лолиты (Беатриче Данте, Лаура Петрарки, «маленькая» Вирджиния Эдгара По, ряд десятилетних невест в областях Индии, дочерей короля Ахнатена и королевы Нефертити), сочетающие в себе две сущности: демонскую и ангельскую. Эти интертекстуальные двойники очень похожи между собой, их объединяет единое начало — это дети-демоны, их красота обманчива и таит в себе опасность. Безусловно, все они имеют явное сходство с Лолитой, которая в своем образе, с точки зрения Гумберта, также содержит нечто порочное, вульгарное и своевольное.

Другой культурологический контекст связан с Венерой Сандро Боттичелли: «Ее ошибочное представление о моих эстетических предпочтениях чрезвычайно огорчало меня, ибо я просто обожаю этот оттенок Боттичеллиевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые, свалывшиеся ресницы, а кроме того, ее застенчивая причуда меня, конечно, лишала многих возможностей под фальшивым видом утешения...» [5, с. 50].

За основу сюжета картины взят античный миф о рождении богини, олицетворяющей красоту и мировую гармонию. В образе Афродиты воедино сливаются кровь Урана и белоснежная морская пена, всё это намекает на двойственность образа богини. Эту же противоречивость Гумберт смог отметить и в Лолите: «Меня сводит с ума двойственная

природа моей нимфетки — всякой, быть может, нимфетки: эта смесь в Лолите нежной мечтательной детскости и какой-то жутковатой вульгарности» [5, с. 51]. И.Н. Лукьяненко в статье «Долорозовая голубка» отмечает, что ключевым моментом является именно представление о детстве Лолиты, «ощущение нежности и чистоты», отсюда возникает цветовая лексема «розовая» [6, с. 52]. Однако невинность ребенка длится совсем недолго, «красота мимолетная и преходящая» должна была вскоре распасться: «Я знал, что влюбился в Лолиту навеки; но я знал и то, что она не навеки останется Лолитой: первого января ей стукнет тринадцать лет» [5, с. 53].

В романе встречается большое количество отсылок к новелле Проспера Мериме «Кармен». В своем дневнике главный герой рассказывает, что нимфетка однажды поставила свою любимую пластинку «Малютка Кармен». Под ее звуки между Гумбертом и Лолитой происходит первый контакт. Главный герой приводит отрывки из песни, называя девочку именем цыганки: «О Кармен, Карменситочка, вспомни-ка там... и гитары, и бары, и фары, тратам... я околдовывал мою Кармен и все время смертельно боялся, что какое-нибудь стихийное бедствие мне вдруг помешает...» [5, с. 81].

Имя Кармен становится основным прозвищем, которое герой дает своей возлюбленной, это позволяет постоянно поддерживать в сознании связь с новеллой Мериме об измене и мести, иногда провоцируя ложные ожидания.

Демонстрируя картинки памяти, Гумберт устанавливает ассоциации между литературными, историческими персонажами и Лолитой. Создавая многосоставную игровую конструкцию из текстов в тексте, главный герой использует такую категорию, как «интертекст второго порядка» (особая техника структурирования текстов, характерная для модернистской и постмодернистской прозы). Как «текст в тексте» Лотман рассматривает, в частности, цитату, отмечая, что «такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер» [7, с. 111]. Вследствие этого образ Лолиты размывается и появляется симулякр, который вбирает в себя не устойчивые черты характера, а несоединимые, разновекторные: она похожа и на Беатриче, и на языческую богиню Венеру, и на страстную испанку Кармен. Героиня пребывает в рассеянном свете, за ее вульгарностью прослеживается непорочная нежность.

В романе также представлено большое количество интертекстуальных двойников по отношению к главному герою. Используя игровую стратегию, «Гумберт Пишущий» постоянно меняет маски у «Гумберта Описываемого».

Упомянув любовь Данте к юной Беатриче, Гумберт пытается вызвать сочувствие и понимание со стороны читателя, ведь его любовь искренняя и чистая (по мнению героя), но он опускает тот факт, что девочка была всего на один год младше Данте. Болезненное сознание и художественное мышление главного героя стилизуют его образ под «великих грешников». Оправдывая свои сексуальные пристрастия, Гумберт предлагает ложное отождествление с искажением реальных фактов.

В 22 главе Гумберт ассоциирует себя с Хозе из новеллы Проспера Мериме «Кармен»: «Хозе Лизачовендоа, в известном романе Мериме, собиравший увезти свою Кармен в *Etats-Unis*» [5, с. 327].

Карл Проффер отмечает: «Гумберт берет эту заурядную историйку, примеряет к собственным затруднениям и сбивает с толку опрометчивых читателей искусно вставленными цитатами» [8, с. 11].

Идентифицируя себя и Лолиту с героями новеллы Мериме, он предлагает читателю выстроить истинный ход событий. Гумберт, как и баск Хозе, до встречи со своей возлюбленной был добропорядочным гражданином. Полюбив Кармен, Хозе становится «минчорро» (любовником), и всё в его жизни теряет смысл. Гумберт, подобно Хозе, пытается изменить жизнь Лолиты и увезти ее от прошлой жизни:

У Мериме: «Давай жить по-другому, Кармен, — сказал я ей умоляющим голосом. Поселимся где-нибудь, где нас ничто не разлучит» [9].

У Набокова: ««Моя Кармен», обратился я к ней (я иногда звал ее этим именем), «мы покинем этот пересохший, воспаленный, свербящий город, как только тебе позволят встать»» [5, с. 334].

Однако подчинить своей воле девочку герою не удастся. Кармен сбегает от Хозе, как и Лолита от Гумберта. При поиске в регистрационных книгах отелей имени похитителя герой понимает, что Куильти расписался как Лука Пикадор.

В 17 главе Гумберт признается, что в нем брезжит «усмешечка из Достоевского». Интертекстуальным двойником Гумберта Гумберта выступает в этой ситуации главный герой романа «Бесы» — Николай Ставрогин, который надругался над дочкой хозяйки, сдающей комнату. Девочка Матреша не смогла пережить случившегося после осознания, что она «Бога убила». Образ десятилетнего ребенка, грозящего кулачком, навсегда останется в памяти героя. Признание же Гумберта имеет другой характер. Набоковский герой старается придать своему заново

восстанавливаемому дневнику аффектированный стиль с помощью поэтических тропов, звуковой и словесной игры. Александр Долинин отмечает, что, в отличие от Ставрогина, Гумберт «сочиняет художественный текст, и ему нельзя верить на слово: он, как принято говорить в американском литературоведении, ненадежный (unreliable) рассказчик, у которого имеется своя программа, свои цели» [10].

Таким образом, создавая свой дневник, главный герой, с одной стороны, связывает ряд интертекстуальных двойников с семантикой страдания: с помощью них он пытается вызвать жалость со стороны читателя, ведь страдает не только Лолита, но и он. С другой стороны, во всех его рассуждениях значимое место занимает ирония и игра слов. Герой подсмеивается над собой, когда погружается в раздумья о нимфеточном феномене. Набоков уходит от старой поэтики реализма и заменяет ее на постмодернистскую. Заимствуя образы из мировой литературы, Гумберт каждый раз заново утверждает себя, при этом различно: то он платонический возлюбленный, то горячий и вспыльчивый испанец, то жестокий насильник.

Подводя итог, можно отметить, что в романе «Лолита» герои утрачивают свою индивидуальность и приобретают «постмодернистскую вторичность», которая имеет своим результатом появление образов-симулякров.

Список литературы

1. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997. [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/> (дата обращения: 18.04.2022).
2. Федотова А.И. Двойники в романе В.В.Набокова «Лолита». СЛОВО: сборник научных работ студентов, магистрантов и аспирантов. Тверь: ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2021. 403 с.
3. Крылова А.В. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения. [Электронный ресурс]. URL: <https://litbook.ru/article/6964/> (дата обращения: 18.04.2022).
4. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе [Электронный ресурс] https://bookscafe.net/read/lakan_zhak-funkciya_i_pole_rechi_i_yazyka_v_psihoanalize-201856.html#p3 (дата обращения: 18.04.2022).

5. Набоков В. Лолита: роман / Владимир Набоков: пер. с англ. автора. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 448 с.
6. Лукьяненко И.Н. «Долорозовая голубка»: о цветообозначениях в романе В.Набокова «Лолита» // Балтийский филологический курьер. 2004. №4. С.50—62.
7. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
8. Проффер Карл Р. Ключи к «Лолите». Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка. Послесл. Д. Бартона Джонсона. Санкт-Петербург: “Симпозиум”, 2000. 302 с.
9. Мериме П. Кармен [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INOOLD/MERIME/merime.txt> (дата обращения: 18.04.2022).
10. Долинин А. Чем на самом деле заканчивается «Лолита»? [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1611> (дата обращения: 18.04.2022).

ОТКРЫТОЕ / ЗАКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЛИРИКЕ А.ТАРКОВСКОГО

С.П. Шемякина, студентка 4 курса бакалавриата, профиль «Отечественная филология». Научный руководитель: С.Ю. Артёмова, доктор филол. наук, доцент кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** В статье рассматриваются понятия открытого и закрытого пространства в лирике А. Тарковского, маркеры пространств. Представлен анализ различных периодов творчества автора, в том числе в контексте эпохи. Образы и маркеры закрытого и открытого пространства соотнесены с культурным и литературным контекстом.*

***Ключевые слова:** художественное пространство, открытое пространство, закрытое пространство, маркер пространства, образ дома, образ окна, образы-символы.*

Художественное пространство в лирике А. Тарковского — динамичная структура, отражающая этапы художественного осмысления автором действительности: он продолжает хранить «зажженные светы» Серебряного века и разрабатывать отечественную поэтическую

традицию — чуть ли не конспиративно, в «пещерах» литературного подполья, оставаясь для большинства читателей только переводчиком восточной поэзии.

Лирического субъекта А. Тарковского в раннем творчестве отличает созерцательность, закрытость, замкнутость внутреннего мира. В произведениях «Дом» (1933), «Колыбель» (1933), «Портрет» (1937) внутренний мир героя передаётся метафорическим образом замкнутого пространства, в частности, дома:

Если правду сказать,

я по крови — домашний сверчок... («Сверчок» 1940)

Здесь отстранённость, отчуждённость от социального бытия — не что иное, как эстетический идеал, необходимое условие, импульс.

По Д. Фрэзру, замкнутое пространство символизирует нетронутый locus, «некоммуникативность», используется в обрядах инициации, отражает идею индивидуальности и тайных помыслов. Обряд инициации, обозначающий совершение таинства, переход на более высокую ступень, распространён во многих культурах. В психологии под инициацией понимается процесс личной самоидентификации. В древности и в современных первобытных культурах инициация характеризуется временным выделением индивида из социума, помещением его в замкнутое пространство уединенное место или выведением неопита за пределы замкнутой территории, социальной структуры.

Так «дом», «жилё» в ранней лирике А. Тарковского превращается в сакральное замкнутое пространство, аккумулирующее творческую энергию поэта, отгораживающее его от временного, ненужного, наносного, обуславливает познание собственной личности, способствует интуитивному постижению мира и своего места в нём.

Ощущение замкнутости пространства через инициацию достигается различными способами. Тарковский, будучи живым «мостом», соединявшим современную литературу с уже ушедшими О. Мандельштамом, М. Цветаевой, А. Ахматовой, открывает новую аксиологическую концепцию уравнивания быта и бытия в своей эстетике: он открывает целый перечень образов (мир насекомых), такой близкий к пониманию устройства пространства и быта. Если лирический субъект «домовый сверчок» (1940), (закрытое пространство), то «она» — «бабочкой чёрной и белой ... в моё залетела жилё» (1946) (открытое пространство). Образ женщины в лирике Тарковского находится за рамками замкнутого пространства, она свободнее, чем лирический субъект, она «дикая и смелая», ей ничего не стоит разом покинуть закрытое пространство.

Постоянное нахождение в закрытом пространстве чревато:

...На стене висит портрет.
 По слепым глазам старухи
 Ходят мухи, мухи, мухи.
 Хорошо ли, — говорю, —
 Под стеклом твоим в раю?
 По щеке сползает муха,
 Отвечает мне старуха:
 — А тебе в твоём доме
 Хорошо ли одному?

Здесь образ мухи — старость, болезнь, чахлость, смерть [2]. Она — итог нахождения в закрытом пространстве. Она не порхающая уникальная бабочка-подруга, а страшная «препроводительница» в мир мёртвых (автор использует повтор, чтобы вызвать чувство отвращения и страха).

В системе мифологического (эсхатологического) знания для образа насекомых задается бинарная характеристика: одни из них соотносятся с верхними зонами космического пространства и мирового дерева, миром божественным (пчела, божья коровка), другие, как правило, это вредоносные насекомые, — с нижним миром и силами зла (муха, комар, стрекоза), уподобляясь хтоническим животным.

В произведениях «Стирка белья», «Из окна», «Влажной землей из окна потянуло...», «Перед листопадом», «Последнее наследство» мир города и пасторальный мир созерцается лирическим героем из окна. Положение героя, находящегося в позиции «над» суетой, возвышающегося над приземленным социальным бытом и ощущающего себя «под» открытым небом, маркирует посредническую роль поэта в ранней лирике.

Особую роль в лирике Тарковского играет окно. В.Н. Топоров пишет, что «окно — мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний/внутренний, открытый/закрытый, опасный/безопасный, видимый/невидимый» [1, с. 171].

Элементы оконной семантики рассмотрел В.Н. Топоров, выделив следующие аспекты: 1. «окно как образ ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь Я, человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироздания, природы, с богом» (место молитвы, созерцания и просветления); 2. «окно — одно из важных условий любовного свидания, демонстрации женщиной своих прелестей» [1, с. 175] [7] (связано с культом плодородия и сюжетами похищения из окна); 3. «око-окно» [1, с. 177] [6] (мотивы всевидимости, демонстрации, обо-

ра). А.К. Байбурин в статье «Окно в звуковом пространстве» обозначил также особый пласт смыслов, связанных с прислушиванием и подслушиванием у окна, реализующим желание узнать что-либо во внешнем мире (хозяева) или о происходящем в жилище (гости) [5, с. 124].

В ранней лирике А. Тарковского образ окна — символ тонкой связи с внешним миром для лирического героя, балансирующего между городским пространством и закрытым, защищенным домашним локусом. Позиция «у окна» становится «промежуточным» пространством поэта — стороннего, незримого наблюдателя жизни, — открывающим путь как наверх, так и вниз, позволяющим оставаться равно сопричастным как дольному, так и горнему миру, как прошлому, так и будущему. Процесс личностной идентификации определяет как нахождение лирического героя в замкнутом пространстве, так и выход его за пределы установившейся социальной структуры. В ранней лирике 1940-х годов бегство от урбанистической культуры, социальных связей обусловило обращение поэта к образам природы, где необозримые пространства предстают труднопреодолимой границей между лирическим героем и «толпой», где возможно творческое уединение.

Достижение гармонии между открытым и закрытым пространствами происходит только посредством включения категории памяти, которая наделяет идеальный мир реально существовавшими явлениями, событиями, людьми.

Закрытое пространство в поздней лирике А. Тарковского (60-ых гг.) чётко маркируется «воспоминаниями»: «Как сорок лет тому назад, Я вымок под дождем...» (1969 г.), «Как двадцать два года тому назад» («Современник» 1983 г.). Для лирического субъекта воспоминания — место, в которое он может вернуться один. Послевоенная рефлексия стала для автора тяжёлым бременем. Возвращение назад, в прошлое — поиск «ключа»:

И тайная меня тревога мучит,—
 Что сделал я с высокою судьбою,
 О боже мой, что сделал я с собою!

Данный факт можно охарактеризовать как «внутреннее закрытое пространство». Лишь одному ему доступны картины прошлого, лишь он один может путешествовать по чертогам памяти в поисках ответов на вопросы. Здесь внутреннее закрытое пространство выражается через перцептуальный хронотоп мечты или воспоминания:

Где же ты, счастливый мой двойник?
 Ты, видать, увел меня с собою,

Потому что здесь чужой старик
Ссорится у зеркала с судьбою. («Актёр» 1958 г.)

В лирике разных периодов А. Тарковский выводит целый ряд символических образов, языческой, христианской, ницшеанской этимологии, обитателей воздушного пространства, призванных акцентировать внимание на роли поэта — посредника между землей и небом, занимающего центральную позицию в системе художественного пространства. Поэтому автором активно разрабатываются образы-символы окна, бабочки/птицы/ангела, пчелы (и других насекомых), несущих семантику связи между открытым и закрытым пространством [4] [5]: «Еще в ушах стоит и звон и гром», «Надпись на книге» и др. Оппозиция «открытое-закрытое» становится важнейшей оппозицией творчества А.Тарковского.

Список литературы

1. Топоров, В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. Москва: Наука, 1984. С. 164—185.
2. Энциклопедия символов, знаков, эмблем // авт.-сост. В. Андреева и др. Москва: МИФ: АСТ, 2001. С. 96—97.
3. Русский фольклор: Хрестоматия для вузов / Сост. Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. Москва: Флинта: Наука, 1998. 480 с.
4. Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и вокруг него. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 241—259.
5. Эпштейн М. Мир животных и самосознание человека // «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высшая школа, 1990. С. 87—124.
6. Байбурин А.К. Окно в звуковом пространстве // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. Москва, 2003. С. 120—133.
7. Цивьян Т. В. Окно — глаз (к антропоморфизации дома) // Традиционная культура. 2011. № 2. С. 19—24.
8. Wilgus D.K. The girl in the window // Western Folklore. 1970. V. 29. № 4. P. 251—256.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА «ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА»

Д.В. Шишмарёва, магистратура, 2 курс, «Фундаментальная и прикладная лингвистика»

Научный руководитель: Е.П. Максимова, канд. филол. наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: *Статья посвящена анализу повести Виктора Пелевина «Желтая стрела», а именно всех интертекстуальных отсылок, используемых в тексте повести.*

Ключевые слова: *Пелевин, Желтая стрела, поезд, интертекст, Кристева, мотив, цитата, аллюзия.*

Термин «интертекстуальность» был введен 1967 году французским исследователем Ю. Кристевой, которая определяла ее как «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [1, с. 27]. Лингвист Ю.П. Солодуб определяет интертекстуальность как «связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний» [2, с. 51].

Подходя к вопросу о видах отношений между текстами, обратимся к классификации французского литературоведа Жерара Жанетта, которую за чем поддержали и другие исследователи: Н.А. Фатеева, Н.С. Олизько, И. П. Смирнов и др. В этой классификации Жанетт выделяет несколько форм интертекстуальности: 1) то, что он называет, собственно, интертекстуальностью, то есть присутствие и сосуществование двух и более текстов в границах одного (цитата, намек, аллюзия, реминисценция); 2) паратекстуальность: посвящение, предуведомление, эпиграф; 3) критика на текст, то есть его прямое комментирование, — это метатекстуальность; 4) архитектекстуальность — это более общее понятие, которое подразумевает отнесенность текстов к какому-либо жанру и перевод из] одной знаковой системы в другую (например, экранизация литературного произведения) [3, с. 213].

Более подробно остановимся на цитатах и аллюзиях. В «Литературном энциклопедическом словаре» цитата определяется следующим образом: «В художественной речи и публицистике цитата — стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты — крылатые слова» [4, с. 333].

Аллюзия — более сложный вариант интертекстуальности. «Большая советская энциклопедия» предоставляет нам такое определение: «Аллюзия (от лат. *allusio* — шутка, намек), в художественной литерату-

ре, ораторской и разговорной речи одна из стилистических фигур: намек на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [5, с. 115]. Все литературоведы выделяют главную отличительную черту аллюзий — это способность давать косвенную ссылку на другие тексты, задействуя при этом память читателя.

Н. Ю. Новохачёва разрабатывает лингвистическую классификацию литературных аллюзий, называя такой подход «семиотическим». Она выделяет два вида аллюзий: аллюзии, претерпевшие изменения в результате перенесения в интертекст, и те, которые не деформировались. Затем исследователь подразделяет их на классы: «1) лексико-семантические аллюзии; 2) стилистические экспрессемы; 3) морфологические аллюзии; 4) словообразовательные экспрессивные единицы» [6, с. 87].

Таким образом, интертекстуальность понимается как способность текстов явно или неявно ссылаться друг на друга. К основным формам интертекстуальности относятся цитата, аллюзия и реминисценция. Цитата — это всегда ясность, точность, достоверность. Аллюзия — отсылка к реальным, в нашем случае, литературным фактам. Реминисценция — абстрактный образ или воспоминание, нашедшее свое отражение в литературном тексте. Но все они связаны одной целью — благодаря процессу преемственности внести в произведение новые дополнительные оттенки смысла.

В данной статье проанализирован именно интертекст повести Виктора Пелевина «Желтая стрела», который выстраивается из системы цитат и аллюзий из произведений различных авторов. Так, например, в главе «9» в текст встраивается первая интертекстуальная отсылка к Б. Л. Пастернаку:

«—...сказал Андрей и посмотрел на книгу, которую читал Петр Сергеевич. Это был Пастернак, «На ранних поездах».

[...]

— Про что книжка? — спросил он.

— Так, — ответил Петр Сергеевич. — Про жизнь» [7, С. 246—247].

Автор отсылает нас к сборнику стихов Пастернака «На ранних поездах». Как и в «Желтой стреле», внутреннее пространство поезда реализует жизнь, только если у Пелевина это жизнь в более широком смысле, от рождения и до смерти, поезд и есть жизнь, то у Пастернака — это скорее лица, люди, запечатленные в определенный момент, когда едут в вагоне, представляющие всю Россию:

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя,
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа [8, с. 319].

В главе «8» Пелевин использует в тексте повести отсылку к американской музыкальной индустрии: «В ресторане играла музыка, та самая вечная кассета, где в конце был записан обрывающийся на середине «Bridge over troubled waters» [7, с. 249]. Это песня, написанная американским рок-музыкантом и поэтом Полом Саймоном, на русский язык переводится как «Мост над бурлящим морем». Тематика песни любовная и ничем не схожа с повестью Виктора Пелевина «Желтая стрела», но название композиции полностью вписывается в концепцию обреченности поезда, который неминуемо идет к разрушенному мосту и существование которого прервется так же, как и обрывается вышеупомянутая песня. Данной отсылкой в тексте подкрепляется атмосфера апокалиптичности пелевинской повести.

В главе «7» в одном из вагонов главный герой, Андрей, слышит, как сразу несколько компаний поют песню Бориса Гребенщикова «Поезд в огне», но видоизмененный отрывок: «...а третья пережевывала припев, только как-то неправильно — пели «этот поезд в огне, и нам некуда больше жить» вместо «некуда больше бежать». Такая замена проведена не случайно. Динамичному глаголу «бежать» совершенно не место в статичной и цикличной жизни в поезде «Желтая стрела», а глагол «жить» как раз акцентирует внимание на том, что для пассажиров поезда — это весь мир, вся жизнь.

А контекст этой видоизмененной цитаты «нам некуда больше жить» [Пелевин: 254 с.] отражает отрицательные коннотации мотива поезда, который неизбежно идет к крушению, и неизбежность однообразной жизни, из которой нет выхода.

В главе «4» по радио звучит поэтический текст. Это трансформированная цитата А.А. Блока из стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем...»:

«Петроградское небо мутилось дождем,
В никуда уходил эшелон.
Без конца взвод за взводом и вождь за вождем
Наполнял за вагоном вагон...» [7, с. 254].

Тогда как в оригинальном тексте:

Петроградские небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон [9].

Пелевин меняет стихотворение на свой лад и использует местоимение с предлогом «в никуда», придавая тем самым мотиву поезда оттенки неизбежности и обреченности.

В этой же главе Андрей слышит по радио рекламу фирмы «Голубой вагон» с соответствующим слоганом: « «Каждому, каждому в лучшее верится, — пропел детский хор, — катиться, катиться голубой вагон». — «Фирма «Голубой вагон», — сказала взволнованное контрольно. — Наш поезд — действительно скорый»[7, С. 271—272]. Детская песня Эдуарда Успенского, услышанная миром впервые в 1974 году, выбрана автором неслучайно. Она тоже непосредственно формирует образ поезда. Продублированный глагол «катиться, катиться» по своему лексическому значению добавляет мотиву поезда однообразия и цикличности, голубой вагон все катиться и катиться с лучшими надеждами на будущее, как и «Желтая стрела», вечно идущая к разрушенному мосту. Если обратиться к тексту песни, а именно к первому четверостишию, можно найти еще сходства с поездом «Желтая стрела»:

Медленно минуты уплывают вдаль,
Встречи с ними ты уже не жди.
И хотя нам прошлого немного жаль,
Лучшее, конечно, впереди![10]

С этими строчками песни совпадает и хоронотоп повести. Медленные минуты не раз упоминаются в отношении поезда и героями повести, в нем тоже время тянется медленно: «Торопиться было некуда...», «куда делись последние пять лет?», «помню себя пять лет назад точно таким же, как сейчас». Помимо этого, отмеченная в куплете подробность о том, что минуты тянутся, а затем становятся прошлым, подтверждается и в тексте повести, из письма Хана Андрею: «Ты едешь спиной вперед и видишь только то, что уже исчезло».

Далее Пелевин отсылает нас в киноиндустрию. По радио звучит передача «Утренний кинозал», в которой ведущий рассказывает о фильме режиссера Акиры Куросавы «Додескаден», название которого имитирует стук колес на японском языке. Это реально существующий фильм 1970-го года, название которого на русский переводится как «Под стук трамвайных колес», снят он по рассказам японского писателя Сюдоро Ямамото, несмотря на это Пелевин приписывает их другому японскому писателю — Рюноске Акутогава, тем самым формирую отсылку в отсылке и придавая интертекстуальности многоуровневость. Возможно, Пелевин, выбирает Акутогаву потому, что у него есть новелла «Мандарины», действие которой происходит в вагоне поезда.

В фильме рассказывается о мальчике, «трамвайном сумасшедшем», который управлял невидимым трамваем и мечтал стать водителем настоящего. В «Желтой стреле» действие этого фильма ожидаемо переносится в реалии поезда: «Дело в том, что этот молодой человек воображает себя водителем невидимого маленького поезда — по-японски «трамвая», — который ездит взад-вперед по реальному вагону» [7, с. 272]. И снова мотив поезда реализует не функцию движения, а представляет собой всю человеческую жизнь, и данным контекстом автор хочет сказать, что у каждого пассажира «Желтой стрелы», наряду с движением жизни в общечеловеческом историческом смысле протекает своя собственная: «...каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своем собственном маленьком иллюзорном «трамвае» [7, с. 273].

Виктор Пелевин использует множество отсылок к другим авторам и их произведениям с целью расширить семантическое поле мотива, наделить его новыми оттенками и смыслами, придать ему глубину и объем.

Список литературы:

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Кристева Ю. // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва: ИГ Прогресс, 2000. 27 с.
2. Солодуб Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема / Солодуб Ю. П. // Филологические науки. 2000. № 2. 51 с.
3. Жанетт Ж. Палимпсесты / Жанетт Ж. Москва: Наука, 1982. 213 с.
4. Гришунин А. Л. Литературный энциклопедический словарь / Гришунин А. Л. Москва: Просвещение, 1987. 333 с.
5. Прохоров А. М. Большая советская энциклопедия / Прохоров А. М. Москва: Советская энциклопедия, 1960. 115 с.

6. Новохачёва Н. Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX—XXI веков /Новохачёва Н. Ю. //Ставропольский государственный университет. Ставрополь: 2005. 87 с.
7. Пелевин В. О. Все повести и эссе / Пелевин В. О. Москва: Эксмо, 2005. С. 246. 247.
8. Пастернак Б. Л. Избранное / Пастернак Б.Л. Москва: Эксмо, 2009. 319 с.
9. Гребенщиков Б. Б. Поезд в огне [Электронный ресурс] // Гребенщиков Б.Б. URL : <https://reproduktor.net/gruppa-akvarium/poezd-v-ogne/> (Дата обращения: 25. 02. 2020).
10. Успенский Э. Голубой вагон [Электронный ресурс] //Успенский Э. URL : <https://drinking-songs.ru/slova-pesen/goluboj-vagon.html> (Дата обращения: 21. 05. 2020).

СИМВОЛЫ ТВОРЧЕСТВА В СТИХОТВОРЕНИИ А. КУШНЕРА «АПОЛЛОН В СНЕГУ»

Е.Д. Шмелёва, студентка 3 курса направления «Филология».

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

***Аннотация:** В статье рассмотрены символы творчества в произведении А.С. Кушнера. Речь идет о таких образах и мотивах, которые имеют повышенную смысловую емкость в тексте. Ими являются образы бога Аполлона, синицы, лавровой/пальмовой ветви, лири и мирового древа (в данном случае ели).*

***Ключевые слова:** поэзия, символ, творчество, автор, мотив, Аполлон, стихотворение.*

А.С. Кушнер — поэт-филолог, эссеист, лауреат многочисленных литературных премий, его перу принадлежит более 50 книг стихов. Неслучайно Д.М. Лихачев подчеркнул, что «Кушнер — поэт жизни, во всех ее проявлениях. И в этом одно из самых притягательных свойств его поэзии» [4]. Об этом же писал И.А. Бродский: «Александр Кушнер — один из лучших лирических поэтов XX века, и его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу всякого, чей родной язык русский...» [4].

Однако при попытке определить особенности творчества поэта мнения исследователей разнятся, так как могут быть взяты за основу разные критерии при классификации: его могут относить к «тихой» лирике (по мысли А. Македонова, это стремление «к углублению в душу и в свои соотношения с бытием, к беседе наедине с собой, с близким человеком...» [2, с. 83]), к философскому направлению русской поэзии (А.Арьев акцентирует внимание на философских истоках творчества А.Кушнера [2, с. 56] (пантеистические мотивы его стихотворений, отражение некоторых идей Спинозы, Паскаля, Лейбница и др. мыслителей в лирике поэта)), наконец, к «петербургской» школе (на его эстетическую позицию оказала воздействие «петербургская» школа, восходящая к направлению, основателями которого являлись И.Анненский, позже — М.Кузмин, Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам. Не случайно в одном из интервью А.Кушнер говорит о Петербурге: «Я думаю, что я начал стихи писать, потому что родился в этом городе. Потому что Растрелли, Росси... все это меня окружало с детства, и город входил в стихи незаметно для меня сам собой» [4]).

Соответственно, мотив творчества, творения для поэта является одним из основных, определяющих его самобытность. О символизации этих мотивов и пойдет речь в докладе.

Сначала обратимся к тому, что такое символ. Согласно изданию «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», символ — тип образа, который, в отличие от тропа, имеет прямой предметный смысл, разворачивающийся в бесконечный спектр значений (по определению А.Ф. Лосева, «символ функция бесконечности» [1]). Символ не только связан с нерасчленимым мировым целым, но он — способ выражения «невыразимой» другими средствами целостности мира — в этом смысл и внесмысловая активность его неисчерпаемой многозначности. Внутри себя символ тоже являет единораздельную цельность конкретного и всеобщего. В нем предметный план имеет самостоятельное значение, а не является лишь служебным моментом по отношению к универсальному. «Несмотря на скрытый смысл того или иного символического произведения, непосредственное, конкретное содержание его всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование» [1]. Ю.М. Лотман в статье «Символ в системе культуры» отмечает, что «наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания. Символ обладает некоторым единым

замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста» [5, с. 192].

Таким образом, под символом мы будем понимать устойчивый образ, обладающий в разных контекстах единым значением. Обратимся к символике в стихотворении Кушнера «Аполлон в снегу», написанном в 1975 году.

Аполлон, упомянутый в заглавии стихотворения, — один из самых почитаемых античных богов, бог искусства и художественного вдохновения, покровитель и предводитель муз. В стихотворении описывается статуя Аполлона, запорошенная снегом, такой «русифицированный» вариант творчества. Голову и ноги статуи запорошило снегом, сам же Бог, как пишет А. Кушнер, «желтоватой синицей пленен»: Кушнеровская синица восходит к пушкинской («Спой мне песню, как синица / тихо за морем жила...»). Одновременно синица связана с контекстами фольклора («Журавль в небе, синица в руке»). Образ этой птицы в фольклоре тесно связан с морем, о чем пишет С.А. Фомичев в статье «Метаморфозы пословицы о синице» [5]: есть множество бытующих в народе изречений, зафиксированных с XVIII в: «Летала синица море зажигать, море не зажгла, а славы наделала», «Синица хотела море выпить — не выпила, только славу наделала», «Хвалилась синица море зажечь; море не зажгла, а славы наделала». Синица на статуе Аполлона становится символом творчества, поэтического кропотливого труда, невеликой доли и ее принятия.

Этот же мотив принятия происходящего звучит и в авторском предисловии одноименной книги: «Не здесь ли, у нас, в России, последний, крайний предел его влияния, не отсюда ли заглядывает он в метафизическую тьму? Не снятся ли ему среди этого зимнего безмолвия «иные берега, иные волны?») Сходный мотив звучит и в стихах:

Здесь, под сенью покинутых гнезд,
Где и снег словно гипс или мел,
Его самый продвинутый пост
И влиянья последний предел. [3]

В стихотворении выстраивается противопоставление снега и мороза теплomu климату, пейзажам Греции:

Неподвижность застывших ветвей
И не снилась прилипшим к холмам,
Средь олив, у лазурных морей
Средиземным его двойникам.

Греция здесь — центр творчества, сакральное место. Оливковая ветвь перекликается и с лавровым венком в награду поэту, и с ветвью мира, который несет творчество. Оливковая ветвь противопоставлена «застывшим ветвям» русского пейзажа, именно такая ветвь у Кушнера есть труд писателя, жизненная сила, энергия.

Далее в стихотворении упоминается лира, еще один символ творчества. Однако и он обретает свою национальную идентичность:

Здесь, на фоне огромной страны,
На затянутом льдом берегу
Замерзают, почти не слышны,
Стоны лиры и гаснут в снегу,
И как будто они ничему
Не послужат ни нынче, ни впредь...

Лира — символ поэтического творчества, вдохновения. В северных реалиях это все как бы тормозится и затухает, однако Аполлон решает уступить, ведь владения его заканчиваются здесь:

...Небожитель, морозом дыша,
Пальму первенства нам отдает.

И даже живописное выражение, означающее главенствующее положение в чем-либо, «руссеет» на глазах:

Эта пальма, наверное, ель,
Обметенная инеем сплошь.
Это — мужество, это — метель,
Это — песня, одетая в дрожь.

Символика ели сложна: это и отсылка к антитезе «сосна-пальма» в поэзии Лермонтова, и обращение к образу святочного дерева как воплощению жизненной силы, благополучия, всего, что сохраняется (в противовес тому, что обречено на смерть или изменения: временам года, живым существам и т.д.). Лирический субъект таким образом роднит места, настроения, ранее выведенные в противовес друг другу:

Замерзают, почти не слышны,
Стоны лиры и гаснут в снегу,
И как будто они ничему
Не послужат ни нынче, ни впредь,
Но, должно быть, и нам, и ему,
Чем больше, тем сладостней петь.

Происходит возрождение того, что иссякло, наполнение жизненной энергией того, что ее утратило. Источник вдохновения здесь — боль, печаль, бесприютность, стоицизм.

В других стихотворениях Кушнера мотивы творчества также многократно упоминаются. В целом Аполлон в снегу — символ творчества в России, ведь, по словам Евтушенко, «поэт в России — больше, чем поэт».

Список литературы

1. Грeфенштейн А.К. Краткая энциклопедия символов «Симбoларий» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.symbolarium.ru/index.php/Краткая_энциклопедия_символов (Дата обращения: 28.04.2022).
2. Кудрявцева И.А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А.Кушнера: дисс... канд.филол.наук. Череповец, 2004. 184 с.
3. Кушнер А.С. Аполлон в снегу: заметки на полях. Ленинград: Советский писатель, 1991. 512 с.
4. Кушнер А.С. Персональный сайт [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://kushner.poet-premium.ru> (Дата обращения: 28.04.2022).
5. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 191—199.
6. Фомичев С. А. Метаморфозы пословицы о синице // Историко-литературный журнал. 2013. № 4. С. 139—145.

Новейшая русская литература

АМБИВАЛЕНТНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ТЕКСТАХ ПЕСЕН ГРУППЫ «КОРОЛЬ И ШУТ»

*А. Агапова, 2 курс направления «Филология»,
профиль «Преподавание филологических дисциплин».*

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова, д. филол. наук, доцент кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** В статье рассматривается амбивалентный женский образ в рок-поэзии группы «Король и шут». Тексты отбираются в зависимости от наличия в них женского персонажа и группируются в два мотивных лирических комплекса, что позволяет охватить все основные альбомы коллектива, рассмотреть амбивалентность женского образа и способы его реализации.*

***Ключевые слова:** литературные мотивы, мифология, фольклор, рок-группы, поэтические образы, женский образ.*

Творчество группы «Король и Шут» не обойдено вниманием исследователей, анализируются сюжеты [8], жанры и мотивы [9]. Но некоторые вопросы до сих пор остаются неисследованными. Особенно интересно изучить двойственные женские образы в творчестве группы.

В песнях «Короля и шута» женский образ неоднозначен, многие группы придерживаются единых образов, которые формируют определённую линию. Женщина в творчестве этой группы и ведьма, и жертва, и фанатичный убийца. Мы рассматриваем эту тему на примере всего творчества группы «Король и шут». Песен о женщинах оказывается не так много. Причем все они делятся на два типа: тексты о сильных женщинах и тексты о романтических барышнях. Начнем с первой группы.

Например, в песне «Дочка вурдалака» лирический субъект встречает девушку, но первая её характеристика — это «там её и встретил — участь свою» [1]. Описание героини подобным образом уже говорит

о том, что она отрицательный персонаж, а учитывая, что дальше идёт строка «и теперь мы вместе с ней на краю» [1], можно предположить, что она существует на грани жизни и смерти, и герой, испытавший к ней влечение, оказывается там же.

Во втором куплете девушка, казалось бы, нежно шёпотом зовёт героя, но происходит это «отныне каждой ночью тёмной» [1]. Эпитет «тёмной» превращает лёгкость атмосферы в участь, которой нельзя избежать, от «дочки вурдалака» [1] не спрятаться. Героиня не пытается быть кем-то другим, её душа изначально «в облике тёмной силы» [1], а вот герой пытается сопротивляться, хотя его жизнь от него уже не зависит. Всё происходящее с героем буквально описывается двумя строками «страсть сильнее страха, смерть или грех» [1] (она невероятно привлекательна, настолько, что герой забывает о страхе, но он либо грешит вместе с ней, либо идёт против её воли и жизнь его обрывается). Контекстуальные антонимы показывают, насколько хороша, но в то же время жестока девушка-вампир. Она не жалеет о своей сущности и просто живёт так же, как и всегда, не испытывая смятения, в отличие от героя, который до последнего старается сохранить верность богу.

В песне «Ведьма и осёл» создаётся ощущение, что девушка не желает зла любимому, но строки в самом начале говорят об обратном: «не специально, но со зла» [2]. Всего лишь предсказание становится правдой и вот уже любимый — осёл. Героиня не говорит молодому человеку, что он превратится в животное в случае измены, она будто предполагает, что это проверка на верность, а если уж он её не пройдёт, девушка и об измене узнает, и наказание он своё получит. Она сетует на судьбу: «Ведьма я, эх, ведьма я, / такая вот нелёгкая судьба моя» [2], но никак не пытается огородить от своей силы избранника, испытывая жалость к его плачевному состоянию она лишь водит ослика пастись на луг. Она говорит, что «старалась как могла» [2], но судя по её помощи, шансов у любимого не было, очевидно, что в таком состоянии и при таком отношении личность его постепенно разрушалась.

Итогом становятся не счастливо закончившиеся ослиные дни, а осознание того, что герой «обречён до заката своих дней быть страдающим ослом под опекою моей» [2]. Напрашивается вывод, что быть ослом не настолько плохо, насколько находиться под опекой этой девушки, и единственное, что герою оставалось, это умереть: «что-то выпил, что-то съел, и бедняга окошел» [2].

Безумная женщина в песне «Валет и дама» с самого начала описана как представитель оккультной профессии: «у тихого пруда повстречал гадалку» [3], благодаря такому описанию создаётся жуткая, пугающая атмосфера. Её «хриплый смех» [3] перед предсказанием дополняет образ жуткого персонажа, а само предсказание с «ужасной дамой» означает только одно — Валет неминуемо умрёт. Герой, распалившись, восклицает: «что ты хочешь мне сказать я не понимаю» [3], и за свою глупость платит. Валет с самого начала описан как «шёл с улыбкой здоровяк» [3], но смеющаяся старуха с ножом не оставляет шанса на сопротивление даже такому крупному противнику, что говорит нам о её нечеловеческой природе. Её смех упоминается несколько раз, что подчёркивает безумие ведьмы, в то же время и Валет не воспринимается как положительный персонаж.

В песне «Верная жена» снова появляется старуха, да ещё и «дряхлая», что уже намекает на отрицательный образ, сложившийся в песнях «Короля и шута». Судя по тому, что она «не спросила ничего» [4], со скитальцем они и не говорили вовсе, пока он не задал ей вопрос, и тут (как с «иди и не оборачивайся») обыгрывается типичный мифологический сюжет: если герой не выполнит предполагаемое условие, он потеряет всё. «Скажи мне бабушка, что за шум? — Вдруг обратился к старухе он» [4]. Герой нарушает невербальный договор и обрекает себя на смерть. Женщина говорит, что дед «получил сполна», явно не сожалея ни о чём. Из фрагмента текста «сколько вас таких, / ходит по лесам, / каждый норовит / нос сунуть в мой подвал» [4] мы понимаем, что герой не единственная жертва этой сумасшедшей женщины. Она «сама его сгубила и на муки обрекла» [4], но в то же время считает, что такими убийствами показывает, что «жена ему по-прежнему верна» [4], она сумасшедшая женщина, которая для себя самой обосновала убийства и делала это с чистой душой, выставляя виновниками своих жертв.

Таким образом, отрицательный женский образ в творчестве группы характеризуется такими чертами как неоправданная жестокость и определённый возраст, в котором они совершают преступления и обретают связь с тёмными силами (как правило, это взрослая женщина или старушка).

Говоря о положительном женском образе, начать стоит с песни «Девушка и граф», в отличие от песен с отрицательным образом, здесь девушка сразу описывается «прекрасной дамой». Юная леди нежно говорит графу о своей любви и о том, что «навекі вашей стать

мечтаю я» [5], ничего не подозревая, а герой говорит ей, что подарит вечность, и «утро станет сном, и будет вечно длиться ночь» [5]. Героиня настолько чиста и невинна, что не понимает, о чём говорит возлюбленный, и в порыве чувств отдаёт ему всю себя: «и в вашей власти кровь и плоть моя» [5], даже не догадываясь, кто он на самом деле. Граф решает, что она такая же, как и остальные девушки, готовые «кровь отдать за наслажденье» [5], и вот он уже не обещает ей вечность, а говорит, что «граф всегда один под леденящим сводом тьмы» [5]. У девушки не самая завидная судьба — быть преданной и умереть от рук вампира.

В песне «Тяни» героиня снова описана как «красавица одна» [6], то есть её образ уже очевидно положителен по аналогии с другими описаниями и характерами. Она пытается спасти героя, который хочет умереть, так как мечтает о любви с ним. Молодой человек явно не желает её спасения, несмотря на то, что она прикладывает к этому все усилия: «всё равно не уцеплюсь за сброшенную вниз верёвку я» [6], а на признание девушки говорит: «а я-то тут при чём» [6]. Причиняя ей боль, он отказывается от спасения, хотя бросившись в колодец, всё равно не умер. Даже несмотря на неудачную попытку самоубийства, он не принимает шанс, данный судьбой. Девушка остаётся с пониманием, что любимый медленно умирает в колодце.

В песне «Кукла колдуна» мы узнаем, что героиня «меняет нелюдиная облик свой» [7]. Но исходя из заглавия ясно, что она лишь жертва — «чьих невольница ты идей» [7]. Первая строка — это «тёмный мрачный коридор» [7], эпитет «мрачный» говорит об атмосфере места, где происходит что-то жуткое, таинственное, скрытое от посторонних глаз. В последнем куплете мы узнаём, что девушка не поверила, что «приятель не такой как все» [7], и поплатилась за это своей человеческой сущностью. Герой пытался предупредить девушку, но тщетно, «что для всех опасен он, наплевать тебе» [7], и очевидно, что героиня не виновата в таком исходе, поскольку не предполагала, что такое в принципе возможно.

Подводя итоги, следует сказать, что в творчестве группы «Король и шут» мистический женский образ отрицателен, за редким исключением. Даже если жизнь девушки вечна, она становится убийцей или соблазнительницей, которая рушит мир героя, а фольклорные мотивы придают образу мистический колорит. Есть в альбоме и другие героини, которые чисты и невинны, они не достигли того переломного периода жизни, после которого станут отрицательными персонажами.

Таким образом, женщина в «Акустическом альбоме» группы «Король и шут» не двойственна, а просто описывается на разных этапах своей жизни: сначала она чиста и невинна, затем готова ко всему и способна за себя постоять.

Список литературы

1. «Дочка вурдалака» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/dochka-vurdalaka.html> (Дата обращения: 10.05.2022)
2. «Ведьма и осёл» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/vedma-i-osel.html> (Дата обращения: 10.05.2022).
3. «Валет и дама» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/valet-i-dama.html> (Дата обращения: 11.05.2022).
4. «Верная жена» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/vernaya-zhena.html> (Дата обращения: 15.05.2022).
5. «Девушка и граф» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/devushka-i-graf.html> (Дата обращения: 17.05.2022)
6. «Тяни» [Электронный ресурс] . URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/tyani.html> (Дата обращения: 17.05.2022).
7. «Кукла колдуна» [Электронный ресурс]. URL: <http://korol-i-shut.su/songs/text/kukla-kolduna.html> (Дата обращения: 17.05.2022).
8. Михалева Т.М. Тема безумия в творчестве группы «Король и шут» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-bezumiya-v-tvorchestve-gruppy-korol-i-shut> (Дата обращения: 10.05.2022).
9. Кузнецова С.А. Категория жанра в поэтических текстах рок-группы «Король и шут» [Электронный ресурс]. URL: <https://apni.ru/article/288-kategoriya-zhanra-v-poeticheskikh-tekstakh> (Дата обращения: 10.05.2022).

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА К. РУБАЛЬСКОЙ

*Ю.И. Агафонова, 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 данной статье рассматриваются особенности изображения темы любви в творчестве Ларисы Рубальской

на основе анализа стихотворений из сборника «Переведи часы назад».

Ключевые слова: *Л. Рубальская, поэзия, любовная тема, мотив, несчастная любовь, измена, расставание, временная любовь, судьба.*

Тема любви — одна из вечных тем поэзии. Множество поэтов посвящали свою жизнь тому, чтобы воспеть это прекрасное чувство, другие же обращались к этой теме лишь в моменты угасания или подъема страсти к своей возлюбленной. У каждого автора свое видение любви, пропущенное через призму собственного «я», поэтому темы лирических произведений и образы героев многочисленны и многогранны. Основным отличием любовной лирики является то, что она отражает пристрастное или субъективное суждение автора. Чувство любви предстает в лирических текстах в разных ипостасях: взаимная и безответная, давно ушедшая и только зарождающаяся. Основной функцией любовной лирики становится передача многообразия человеческих чувств и любовных переживаний, она наполнена романтическими образами.

Большое значение тема любви имела и в лирике Ларисы Рубальской. Поэтесса раскрывает тему любви в своем творчестве с абсолютно разных сторон, и через ее стихотворения проходит множество мотивов.

Так, в ряде стихотворений Л. Рубальской о несчастной любви встречается мотив измены, причем как со стороны лирической героини, так и со стороны ее возлюбленного. Например, в стихотворении «Предатель» Рубальская пишет об измене мужчины женщине. Лирическая героиня замечает на встречном эскалаторе своего возлюбленного с другой девушкой и называет его предателем: «Ты предатель, ты предатель, / Поняла я лишь сейчас» [1, с. 351]. У нее возникают чувства ненависти, разочарования, она хочет отомстить: «Отомщу тебе, предатель, отомщу!» [1, с. 351]. Но несмотря на весь спектр эмоций, который в этот момент испытывает лирическая героиня, она не показывает свою слабость и боль, а гордо и достойно ведет себя: «Я отведу глаза старательно, / Ты не увидишь слез моих» [1, с. 351]. В стихотворении «Ты полюбил другую женщину» описана такая же ситуация: муж лирической героини влюбляется в другую. Однако сама героиня ведет себя иначе, не как в первом стихотворении. Ей больно, но она не желает зла своему любимому и его избраннице, а принимает всю ситуацию и даже радуется за

них: «Я даже рада, что вы счастливы» [1, с. 30]. Но наравне с этим все же надеется на то, что ее любимый вернется, ждет его и прощает за измену: «Помогут годы или месяцы», «Видала я в коротком сне, <...> / Ты возвращаешься ко мне» [1, с. 30].

Рубальская описывает и обратную ситуацию, когда сама лирическая героиня изменяет своему возлюбленному. В стихотворении «Так и быть» героиня не ушла домой, а осталась со своим новым избранником. Ее терзают мысли, она понимает, что должна уйти, но не может: «Все понимает голова, / А сердце бьется бешено» [1, с. 56]. Возлюбленный уговаривает ее остаться, и она больше не сопротивляется («Так и быть, я останусь с тобой» [1, с. 56]), но все же чувствует угрызения совести и сожалеет о своем грехе («И я молила небеса простить мне душу грешную» [1, с. 56]). А вот в стихотворении «Западня» лирическая героиня уже не мучается от того, что изменяет мужу. Она хочет провалиться сквозь землю, когда попадает в «западню» (муж застает ее с любовником), но в этот момент ей просто становится неловко, она не понимает, что делать, и полностью оправдывает свою измену: «Что искать во мне причины? / Я жила, судьбу дразня» [1, с. 76]. В этом произведении героиня хочет обыкновенной счастливой жизни, любви и внимания, которые не дает ей муж, поэтому она не жалеет о том, что сделала.

С мотивом измены у Рубальской связаны и стихотворения, в которых лирическая героиня сама является любовницей. В произведении «Мне все равно» героиня бездумно влюблена в несвободного мужчину. Ей безразличны обстоятельства и то, что происходит в жизни ее возлюбленного; она просто наслаждается каждым моментом, проведенным с ним, ждет, когда тот снова к ней придет. Ее чувства нельзя даже назвать любовью — это страсть, которая затмила разум лирической героини: «Мне все равно, кем для меня ты станешь / И сколько раз и с кем меня обманешь» [1, с. 54]. А в стихотворении «Ты изменяешь мне с женой» героине уже не хватает тайных встреч и свиданий, она хочет быть единственной у своего возлюбленного («А я хочу, чтоб все на свете / Узнали, что я тоже есть» [1, с. 82]) и поэтому испытывает чувства тоски и одиночества от своей любви («А вот не плакать не проси» [1, с. 82]).

Кроме того, в стихотворениях Рубальской о несчастной любви встречается мотив расставания. В частности, в стихотворении «Ровно год» поэтесса изображает страдающую от разлуки с любимым человеком лирическую героиню, которая пытается забыть прошлое,

жить счастливо, но у нее не получается. Оксюморонами Рубальская подчеркивает терзания героини, которая отмечает «праздник грусти и печали» [1, с. 88], живет в одиночестве отлично, но плачет «только по субботам. / И еще по воскресеньям. / И еще, когда одна» [1, с. 88]. В стихотворении «Пропадаю» лирическая героиня испытывает такие же чувства, что и героиня в «Ровно год». Она хочет вернуть все назад, снова обрести счастье, которого лишилась, не видит другой жизни без своего любимого («От тебя не уйти мне, мой милый, / Сколько б ни было в мире дорог» [1, с. 115]), однако понимает, что сама виновата в расставании («Я сама эту жизнь натворила» [1, с. 115]), но все же надеется на прощение.

Рубальская показывает и обратную ситуацию — когда женщина гордо идет вперед, не оглядываясь на прошлое. В стихотворении «Бывший» лирическая героиня отвергает мужчину, с которым она рассталась, и отказывается начинать все сначала. Ее любовь давно остыла, сердце больше не горит огнем, в жизни началась новая страница, и бывший приходит «в страну погашенного света» [1, с. 75]. Героиня не готова вспоминать то, что было, и решает строить будущее без него: «Прошу, о будущем забудь, / Ты бывший мой, ты только бывший» [1, с. 75].

Поэтесса пишет и о вынужденном расставании, когда человек понимает, что любовь прошла и для своего счастья нужно двигаться дальше. В произведении «Мой золотой» лирическая героиня понимает, что ошиблась в любви, выбрала не того мужчину, разлюбила. Она сожалеет о случившемся, извиняется перед бывшим возлюбленным, но выбирает себя и идет дальше: «Я проведу черту под жизнью прежнюю, / И ты останешься за той чертой» [1, с. 350]. Героиня благодарна за все время и моменты, проведенные с этим человеком, с теплотой и добром относится к нему, называет его «мой золотой» [1, с. 350], но с простотой и легкостью говорит ему «...счастье было, да сплыло» [1, с. 350], подчеркивая, что это жизнь и в ней может случиться все, что угодно. В стихотворении «Моя душа настроена на осень» Л. Рубальская снова показывает идентичную ситуацию. Лирическая героиня также в один момент понимает, что не любит своего избранника: «Я поняла, что вы мне не нужны» [1, с. 43]. Она, как и героиня из стихотворения «Мой золотой», благодарна этому человеку за время, проведенное вместе («А я, мой друг, нисколько не жалею, / Что прошлым летом вам была верна» [1, с. 43]), и открыто говорит ему о своих новых чувствах («Мне хорошо, но я вас не люблю» [1, с. 43]), выбирая свое счастье, а не его.

У поэтессы также есть множество стихотворений, где любовь приносит в жизнь только радость и положительные моменты. Это отлично прослеживается в стихотворении «Кто сказал?». Лирическая героиня находится в здоровых отношениях, ее любовь к избраннику взаимна, им хорошо вдвоем: «Тот, как мы, не любил никогда» [1, с. 15]. Люди в стороне говорят, что они не пара, не подходят друг другу, но героям безразлично чье-то мнение, они лучше знают о своих чувствах и остаются вместе несмотря ни на что: «Но как сладко нам вместе ночами, / Только мы понимаем с тобой», «Холода наши души не тронут» [1, с. 15].

С этой темой у Рубальской связан и мотив временной любви. Герои случайно встречаются и влюбляются друг в друга, однако их любовь не сулит продолжения. Так, в стихотворении «Курортный роман» лирическая героиня, вероятно, во время отдыха на курорте повстречала мужчину и полюбила его. Она счастлива, хочет продлить эти сладкие мгновения («Сидеть в тени за чашкой кофе / Хоть вечность с вами я хочу» [1, с. 32]), однако понимает, что все это время рано или поздно закончится, отдых подойдет к концу, и придется оставить на курорте все, что было, и возвращаться назад домой («Страницы наших биографий / Зальет недолгий солнца свет» [1, с. 32]). В стихотворении «Эпизод» показана уже другая ситуация. Лирическая героиня вспоминает свой курортный роман, но отмечает, что не любила того мужчину. Это было прекрасное время, ей было хорошо с избранником, однако сильных чувств она к нему не испытывала, это был обычный эпизод в ее жизни: «Ты не герой из моего романа, / Ты не герой, ты просто эпизод» [1, с. 52]. Но несмотря на это, она с добром и дружеской любовью относится к тому мужчине, не прерывает с ним связь: «Ты, конечно, звони, я тебя рада слышать всегда. / Как-нибудь заходи, мне с тобой рядом очень тепло» [1, с. 52].

Характерной чертой творчества поэтессы является мотив судьбы, который появляется у нее в очень многих стихотворениях. Произведения любовной тематики не исключение. Куда приведет любовь? Как распорядится судьба? Чем все закончится? Над этими вопросами задумывается Рубальская в ряде своих стихотворений. Например, в произведении «По воле волн» лирическая героиня встретила свою любовь, с которой к ней вернулась радость и упоение. Она не знает, получится ли что-то из этих отношений, куда приведет ее река новых чувств, поэтому героиня решает плыть по течению этой реки, не сопротивляясь («По воле волн, по воле волн / У жизни новая глава» [1, с. 98]) и доверяя

судьбе и жизни («К какой нам пристани причалить, / За нас любовь сама решит» [1, с. 98]). В стихотворении «Случайная связь» лирическая героиня после веселой ночи в случайной компании проснулась на утро с мужчиной. Она замечает, что обычно подобные случайные связи оказываются непрочными и быстро распадаются, однако ее случай иной: «А нас этой ночью / Случайною ночью / Связала навечно / Случайная связь» [1, с. 74]. Как и в прошлом стихотворении, героиня не знает, куда приведет ее эта любовь («А что будет дальше, / Знал лишь ангел пролетевший» [1, с. 74]), но ее не тревожит неизвестность, сейчас она счастлива, и для нее это самое важное. В стихотворении «Первый мужчина» лирическая героиня тоже делится своими чувствами после ночи с ее первым молодым человеком. Она запомнила буквально каждую минуту, все до последней мелочи, это особенная ночь для нее, но «одна из тысячи ночей» [1, с. 353] для него. Опять-таки неизвестно, что же будет дальше («Кем ты обозначишься в моей судьбе?» [1, с. 353]), но героиня убеждена, что ее жизнь после встречи с этим мужчиной точно не станет прежней, это новый для нее этап, который лирическая героиня принимает с благодарностью.

Таким образом, любовная тематика лирики Рубальской очень обширная и разносторонняя, включающая в себя множество мотивов. В сотнях стихотворениях, которые поэтесса посвятила данной теме, показаны самые разные лирические героини, отличающиеся друг от друга поведением, взглядами на жизнь и отношения, глубиной. Каждое произведение Л. Рубальской — маленькая история, в которой узнаешь как себя, так и знакомых. Стихотворения написаны доступным, простым языком, благодаря чему понятны каждому человеку, взявшему в руки сборник, и поэтому творчество поэтессы популярно в России.

Список литературы:

1. Рубальская, Л. А. Переведи часы назад : стихотворения / Л.А. Рубальская. Москва : Эксмо, 2006. 384 с.

«ПУСТОЕ МЕСТО» КАК ЗНАЧИМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ ВОДЕННИКОВА)

*Я.А.Белякова, студентка 3 курса направления
«Отечественная филология».*

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

Аннотация: *в статье рассматривается применимость концепции «пустых мест» И.М.Фоменко к стихотворениям «Лагуз» и «Небесная лиса улетает в небеса» Дм. Воденникова.*

Ключевые слова: *«пустые места», «значимое умолчание», значимый элемент текста, Дм. Воденников, И.В. Фоменко*

Утверждение о том, что каждый элемент художественного текста по-своему важен [1, с. 20], стало тем общим местом литературоведения, которое, кажется, не нужно доказывать. Одним из таких элементов текста является, как сформулировал Ю.М. Лотман, «минус-прием», знаковое отсутствие какого-либо элемента в тексте.

О «пустотных местах» в текстах говорил еще Ю.Н. Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка». Он вводит понятие «эквивалент поэтического текста», то есть «вне-словесные элементы текста» (зачастую его пропуски) с их заменой на графические эквиваленты. Эти «умолчания» непередаваемы, передаваема только пауза [2, с. 21].

Такое отсутствие может никак не маркироваться, а быть воплощенным в тексте визуально в виде, по выражению И.В. Фоменко, «пустого места» [3, с. 20]. Под пустым местом подразумевается лексически и синтаксически амбивалентное, но графически выделенное и потому семантически значимое место в тексте. Фоменко выделил четыре типа пустых мест: пауза маркирует параллелизм, пауза маркирует части, пауза — мгновение понимания, пауза — воплощенное состояние.

Концепцию смыслообразующего пустого места мы исследуем на материале стихотворений современного поэта Дмитрия Воденникова, в текстах которого множество пустот, пробелов, многоточий, разделительных линий и других «внесловесных элементов». В стихах Воденникова пустые места видны визуально: это и пропуски с многоточиями (в «Небесной лисе...» — 14, в «Книге Рун» — 32), и строфы, отчеркнутые от других частей текста линией (в «Книге рун» — 17, в «Лагузе» — 1), и переносы-анжамбеманы (в «Небесной лисе» — 10, в «Лагузе» — 2).

Начнем со стихотворения «Лагуз (вода)» [4]. Читатель сразу обращает внимание на долгое нижнее подчеркивание, которое отделяет разные виды «воденниковского верлибра». Именно этой чертой обозначается деление текста на структурные части.

Лагуз

Не по этой ли причине вчера (на том тонком перешейке между сном и реальностью) — я вдруг увидел себя и нескольких людей в молочно-сером киселе. Людей было немного, но было понятно, что это *все*. (Просто видение не хотело тратиться на показ сразу всех 14 миллиардов, бывших и небывших, решило обойтись символической кучкой.)

Мы все стояли в каком-то огромном ковше, кисель был нам по пояс, а кому — и по плечи, но, видимо, нам всем было этого мало, мало... Так что мы еще черпали ручными ковшиками этот кисель — и пили.

Кисель тек в рот и мимо (по подбородкам, по груди, по «усам», по шее) — благо недалеко было течь: мы уже почти все в этом бесконечном киселе не стояли, а плыли... Но мы все равно черпали и черпали.

И кисель был безвкусный, но чистый.

Сквозь сон услышишь: визг детей, и лай собак, и скрип качелей —

проснешься: а на краешке земли

твои стихи как улицы в апреле

так чисто вымыли, так сухо подмели.

Но дело в том, что мы уже повисли

как яблоки, и видно наперед:

один из вас — живой и белобрысый,

другой из вас — нездешний и умрет.

Первую часть формирует высказывание о переходном состоянии между сном и реальностью, в которое попадает лирический субъект. Оно имеет особую ритмику, напоминающую построение верлибра. Герой находится на границе между «здесь» и «там», в таинственном киселе, и является одним из 14 миллиардов.

Вторая часть, отделенная чертой-паузой, структурно совсем другая. Она обретает форму лаконичного стихотворения, но все так же лишена рифмы. В ней лирический субъект словно вырывается из своего сонного состояния в реальный мир *визгом детей, лаем собак и скрипом качелей*. Он говорит о предопределенности судьбы.

При этом обе части логически связаны. Пустое место акцентирует внимание читателя на логическом параллелизме. Сначала рассказывается о погружении в сон, а потом о выходе из дремоты. Кроме этого, пустое место разделяет рассказ лирического субъекта на два мира: «свой» и «твой». В первой части изобилует форма личного местоимения 1 лица: «я *вдруг увидел*», «мы *все стояли*», «мы *еще черпали*... — и

пли), «мы ... все в этом бесконечном киселе не стояли, а плыли», «мы все равно черпали и черпали». Подчеркивается сопричастность героя к ситуации. Субъект повествования — один из немногих, из тех 14 миллиардов. Второй мир максимально отстранен от субъекта. Это подтверждается личными местоимениями 2 лица: «Сквозь сон услышишь», «проснешься», «твои стихи», «один из вас», «другой из вас».

Таким образом, пустое место в стихотворении и отделяет две части графически, и отвечает за маркировку двух логических частей — двух миров.

Еще одним текстом Дмитрия Воденникова, интересным в плане «пустого места», стала неоконченная поэма «Небесная лиса улетает в небеса» [5, с. 204]. В ее структуру включен интересный элемент — многоточие в начале предложения. Если рассматривать эти многоточия как «пустое место», то их значение будет напрямую связано с одной из пунктуационных функций многоточия: маркировки недосказанности. Речь субъекта грамматически последовательна, но логически она представляет собой «оборванные», высказанные не с начала размышления. Такой вид многоточия будет играть вспомогательную роль в формировании структуры.

Безусловно, маркировка частей текста происходит делением на строфы. Но дополнительно, вместе с переносом мысли в отдельную строфу, Воденников добавляет многоточие в начало предложения. По Фоменко, уже сама структура (пространство между строфами) является пустым местом. Но мы не можем оставить без внимания знак препинания, усиливающий длительность и значимость междустрофной паузы.

«Небесная лиса улетает в небеса...»(отрывок).

Как мы станем умирать, умирать,
мы пойдем друг друга на небе искать,
голубками толстенькими по небу лететь
(у меня в зобу — веселая жизнь, у тебя во рту —
веселая смерть),
а в масштабе — как Россия и Польша:
ты поменьше голубком, я — побольше.
...Вдруг я вижу: это что — за ремешок?
Это Чуня, мой прозрачный дружок.
Ты теперь как целлофановый мешок,
вся видна от кровотока до кишок.

Первая строфа фрагмента содержит размышления лирического субъекта о том, что он будет делать в процессе: «*пойдем друг друга на небе искать*», «*голубками толстенькими по небу лететь*». А следующая строфа переносит субъекта в другую реальность, рассказчик «*вдруг*» видит «мир» иначе. Уже нет полета и сопоставления, мечтаний, есть данность — «*ремешок*», «*Чуня*», «*мой прозрачный дружок*», «*мешок*». Субъект из состояния полета и расширенного пространства оказывается в более локализованной точке, стремится понять сущность пса Чуни. Эта разница фрагментов показывает, что пустое место между строфами формирует логическую структуру повествования.

Таким образом, многоточие в начале строфы вкупе со строфическим делением указывает на «маркер частей», который отвечает за логический разрыв между строфами поэмы. Этот разрыв дополняется и на других структурных уровнях: на лексическом уровне разрыв обусловлен употреблением наречия «вдруг» в значении «неожиданно, внезапно». Эту «обрывочность» читатель способен не только понять, но и увидеть на уровне пунктуации и синтаксиса стихотворения. В этом фрагменте поэмы есть сочетание пустого места, которое отвечает за формирование логических частей, и пустого места, которое подчеркивает сложное психологическое состояние (воплощенное) лирического субъекта.

Итак, в стихотворении «Лагуз» пустое место играет роль структурообразующего элемента. В поэме «Небесная лиса улетает в небеса» появляется особый вид пустого места — многоточие в начале предложения для усиления эффекта обрывочности высказывания. Также оно усиливает значение другого пустого места — пространства между строками, которое формирует структуру стихотворения.

Таким образом, в стихотворениях Дм. Воденникова «пустые места» не просто формируют визуальный облик текста, они становятся значимыми, получают разные функции. Разновидности «пустых мест» сосуществуют у Воденникова друг с другом и составляют текст, построенный на пустотах и недосказанностях.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 383 с.
2. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Ленинград: Академия, 1924. 139 с.
3. Фоменко И.В. Три статьи о поэтике: Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 40 с.

4. Воденников Д.Б. Книга рун. [Электронный ресурс] URL: http://vodennikov.ru/poem/kniga_run.htm (Дата обращения: 8.11.2021).
5. Воденников Д. Небесная лиса: стихотворения и поэмы/Дмитрий Воденников. Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Агтикус, 2018 224 с.

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В АЛЬБОМЕ «ДОРОГА СНА» ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»

***В.Е. Бочарникова**, 2 курс, бакалавриат филологии, профиль «Преподавание филологических дисциплин».*

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

***Аннотация:** В данной статье рассматривается образ женщины в альбоме фолк-группы Мельница «Дорога сна». Особое внимание уделяется трансформации образа в сюжетной части альбома, а также его мифологическим и фольклорным первоисточникам. Далее представлен анализ текстов песен альбома, на материале которого рассматривается динамика образа.*

***Ключевые слова:** образ женщины, поэтические образы, «Мельница», русский рок, фолк-рок, мифология, фольклор.*

«Дорога сна» — это классический образец фолк-рока с солисткой Хелависой. Тут и сплав нескольких мифологических и исторических пластов, и игра с классическими фольклорными паттернами, и использование чужих текстов для создания своей, новой вселенной. Использование именно скандинавского и славянского фольклора обусловлено общими темами (поиск образа воина и воительницы, мотивов зимы и смерти) и схожим жестоким, северным отношением к реальности.

Разговор сегодня пойдет о женских образах в альбоме. По мере повествования происходит профанация образа — из волевой воительницы она превращается в героиню романтического эпоса, полностью зависимую от воли своего мужчины. Даже в тексте песни «Мора», где представлена могущественная богиня, имеющей больше сил и власти, чем среднестатистическая девушка (она логически противопоставлена

Ольге по уровню власти), она не выступает отдельной самостоятельной героиней, она сестра и дочь в первую очередь, а потом уже разрушительная сила («Стрибога сестра, Перуна пряха, Даждьбога дочь и моя Мора» [5]).

Оппозиция между «Дорогой сна» и «На север» — если рассматривать их как сильные позиции (начало и конец альбома) — показывает, что путь начинается без конкретной цели, без осознания, куда именно ведет «дорога сна», а заканчивается стремительным движением «на север» — к смерти [1, с. 434] (здесь можно усмотреть аллюзию на фольклорную классику «направо пойдешь... налево пойдешь...»).

Изменение образа происходит по нарастающей. В «Дороге сна» представлены равноправные герои («Ты мой бессмертный брат, а я тебе сестра» [5]). Героиня обращается к нему «брат», ставит себя с героем наравне. Здесь возникают некоторые коннотации с Артураиной, в которой Моргана так же стояла на одном уровне с Артуром [3, с. 90]. Есть прямые указания на различие между героями — они движимы одной целью — у них одна дорога (неизвестность), «два клинка для тех что стали призраками» [5], что как бы указывает на сражение плечом к плечу, а так же сам путь «нами выбран», то есть герои равнозначно принимали решение в том, куда и зачем двигаться, однако же используется уточнение «для тебя и для меня», то есть они намеренно отмечены разными местоимениями, чтобы обозначить две отдельные, целостные личности.

Так же в самом начале текстов обозначаются сквозные образы — образ нити, связующей героев, и образ полета. В «Дороге сна» возникает строка «Стали мы с тобою легче, чем перо у сокола в крыле» [5]. Во-первых, это отсылает слушателя к тому, что оба героя свободны и независимы [4, с. 166], а во-вторых, появляется образ сокола, который далее встретится в песне «Зима» и будет иметь уже иное значение.

В песнях «Горец» и «Змей» сюжеты зеркально перекликаются. В «Горце» лирическая героиня собирается мстить за возлюбленного, а в «Змее» наоборот, за умерщвленных девушек мстит Вольга. Герои этих песен все еще в состоянии бороться с жестокой действительностью, противопоставить ей физическую силу и характер. Так в «Горце» героиня напрямую высказывается, что нужно сделать с теми, кто обрек ее возлюбленного на верную смерть (спойлер: повесить на сосне), а в «Змее» Вольга расправляется со змеем, который обрекает девушек, не способных разделить с ним бытие на смерть. Однако же их протест не показан с такой силой, как в следующей песне альбома.

«Ольга» логически связана с предыдущей композицией темой мести — в отличие от героини «Горца» Ольга может и жестоко расправляется с недругами за мужа. Это самый сильный женский образ, звучащий на альбоме. Это буквально ода, воспевание женщины. Имя ее появляется на поле брани и звучит на языках всех сражающихся.

Стоит сказать о том, что в этой песне происходит смешение двух культурных пластов — образа славянской царицы (которая не мать и не дочь, а именно отдельная женщина, с именем которой люди идут воевать, ради которой готовы остаться на поле брани) и образа скандинавской Валькирии. Валькирия — тоже не вспомогательный персонаж в фольклоре, с ней нужно сразиться и победить, чтобы попасть за стол к Одину [3, с. 625]. Здесь снова появляется образ полета, что опять-таки акцентирует внимание на свободе и независимости героини.

В последующих композициях постепенно происходит профанация, разрушение личности под давлением обстоятельств и, чаще всего, взаимодействия с возлюбленным. «Лорд Грегори», «Зима», «Рапунцель» и «Воин вереска» рассказывают истории о потерянных, разбитых и отвергнутых женщинах. Героиня постепенно становится слабой и зависимой от любви («Я вечным сном усну// у двери лорда Грегори// простив его вину!», Или: «И сама уже, словно снег, бела// но я буду ждать тебя все равно», Далее: «И зачем мне право моя душа// если ей у тебя мой гость хорошо», И наконец: «Боль поднимется из глубины// Неужели ты ждёшь воплощенье беды... Чтобы снова дать мне напиться воды// этой пьяной хрустальной воды» [5]).

В «Лорде Грегори» гроза только зарождается. Героиня приходит к порогу возлюбленного, и несмотря на то, что клятву небу нарушил он, умереть все равно предстоит ей. Однако, несмотря на предательство, героиня все равно готова простить — любовь становится сильнее, чем гордость, что уже снижает и существенно упрощает образ.

В тексте «Зима» появляется героиня, которая ждала сокола. В оригинальной сказке героиня пошла за возлюбленным и несмотря на все преграды смогла быть с ним вместе. В варианте «Мельницы» девушка медленно умирает в ожидании сокола [4, с. 166]. В тексте появляется мотив зимы. Зима ассоциируется в культуре со смертью, старостью и прочими отрицательными коннотациями [1, с. 434]. Все окружающие героиню предметы и события связываются с зимой, что наталкивает на мысль о ее скорой кончине, потому что сокол уже никогда не вернется.

Кроме того, в этом тексте снова возникает мотив нити-веретена, которую прядет уже не сама героиня, а метель [4, с. 118]. Девушка давно

мертва внутри, и все что связывает ее с реальностью — это нить любви к соколу.

Продолжает раскручиваться образ нити в песне «Рапунцель», он используется не только для того, чтобы обозначить связь между героями, но и для того, чтобы подчеркнуть, как меняется образ. В начале героиня прядет грубую шерсть, а в конце «мягкий шелк». После троекратного повтора (возможно, третьей встречи) личность героини перестает существовать, она переходит в полную зависимость от возлюбленного.

В «Воине вереска» появляется все та же ждущая девушка, которая будет страдать, ждать, но однажды почувствует, что возлюбленный умер и уже ничего не сможет изменить. «И не ищи в морозной мгле следов» [5] — снова возникает образ зимы — смерть пришла и у нее будут его глаза.

На последние два текста стоит особенно обратить внимание.

Если мы посмотрим на развитие (а вернее снижение) женского образа, то в «Море» должен происходить кризис, должен быть самый слабый и обезличенный вариант. В «Море» (как и в «На север») завершается смысловая линия смерти, так как Мора — богиня зимы и смерти. В канонических текстах у нее нет семьи, она странствует в снегах, чтобы исполнять свое темное дело.

Этот образ должен стоять на одной ступени с Ольгой, поскольку по уровню силы эти героини равнозначны. Однако в тексте появляется формула «Стрибога сестра, Перуна пряха» [5]. Грамматика дополнения здесь объясняет героиню. Она становится принадлежностью, но не отдельной богиней. Так же, герой обращается к ней, прося сплести свою нить (буквально убить его), что тоже лишает ее самостоятельности, лишает ее выбора даже в деле, для которого она рождена. Снова возникает мотив пути и мотив нити, которую должна сплести Мора. Получается, что все нити, которые возникали в остальных песнях альбома и все дороги вели к одной цели — забвение.

Завершает альбом композиция «На север». Становится понятно, что с самого начала герои двигались к одной общей цели — умереть в борьбе за свободу и друг за друга. В этом тексте герои становятся единым целым — теряется определенное местоимение, остается только «мы». («Мы дети богов — наша участь известна», «Вы в сером, вы звери», «Встречайте нас, верные, мы вернулись домой» [5])

Герои, обретают силу, становясь целостным образом, теперь они способны что-то противопоставить судьбе. Этот гомункул составлен из

всех важных образов, которые встречались до этого — крылья, валькирии, зима, лед — они пережили все, справились со всем, но только став единым целым, став воинами, которые сражаются плечом к плечу, которые восклицают «Встречай своих воинов, Один!» [5]. Альбом завершается смертью как героев, так и традиционных представлений о женщине, которая должна ждать и надеяться.

Итак, что происходит с женским образом в альбоме «Дорога сна»? Женщина движется от самодостаточной силы к полной потере личности и зависимости и находит свою силу вновь, только став единым целым с возлюбленным. Только сражение с жизнью объединяет этих двоих, только борьба может выстроить настоящую связь, которую не сможет разрушить ни порвавшаяся нить, ни сама Мора. Сражаясь плечом к плечу, герои обретают свободу, но обычная, растворенная в повседневности любовь для них неестественна. Женщина не должна ждать, когда ее человек вернется с войны — любую войну они должны проходить плечом к плечу. Вместе двигаться на север.

Подводя итоги, следует сказать, что в альбоме «Дорога сна» не просто акцентируется внимание на героине-женщине, но и дается динамика образа., подчеркивается невозможность спокойной жизни, но величие героини в минуту опасности.

Список литературы

1. Левкиевская Е. Мифы русского народа [Текст] / Е. Левкиевская. Москва: АСТ, 2010. 526с.
2. Мифологический словарь [Текст] / Под ред. Е.М. Мелетинского. Москва: Советская энциклопедия, 1991. 672с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. [Текст] / Гл. ред. С.А. Токарев. Москва: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. с. 719
4. Трессидер Дж. Словарь символов. [Текст] / Дж. Трессидер; пер. с англ. С. Палько. Москва: Издательство ФАИР-ПРЕСС. 448 с.
5. Тексты песен группы «Мельница» [Электронный ресурс]. URL: <https://nashestviefest.ru/melenica/> (Дата обращения: 8.11.2021).

«ПУТЕШЕСТВИЕ В БРЯНСК» О. СЕДАКОВОЙ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ

*Я.О. Гусева, 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 данной статье рассматривается жанровое своеобразие прозаического произведения О. Седаковой «Путешествие в Брянск».*

Ключевые слова: *О. Седакова, «Путешествие в Брянск», жанровое своеобразие, травелог, репортаж, автор-повествователь, путевые заметки, эссе.*

«Путешествие в Брянск» О. Седаковой содержит в названии авторское жанровое определение — путешествие, или травелог. Жанр литературного путешествия в отечественном литературоведении исследуется интенсивно, так как путешествие занимает важное место в художественной словесности. Отечественные исследователи жанра путешествия наиболее точным называют определение В. Гуминского: «Путешествие — жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, незнакомых читателю или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров. Помимо собственно познавательных, путешествие может ставить дополнительные — эстетические, политические, публицистические, философские и другие задачи; особый вид литературных путешествий — повествования о вымышленных, воображаемых странствиях <...> с доминирующим идейно-художественным элементом, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия» [1, с. 314].

В жанре путешествия можно определить общие структурные закономерности, особенности построения текста. Во-первых, к ним относится наличие маршрута, который формирует сюжет путешествия. Вместе с тем маршрут может нарушаться и дополняться спонтанными поездками, отклонениями от намеченного плана передвижения и встречами. Во-вторых, фабула произведения основана на событиях маршрута. В-третьих, герой-повествователь не является литературно-художественным персонажем, это не протагонист автора, а сам автор в биографическом смысле этого слова. Все это свойственно «Путешествию в Брянск». Вместе с тем произведение О. Седаковой имеет и

иные особенности, которые позволяют поставить вопрос о жанровом своеобразии данного текста.

В «Путешествии в Брянск» Седакова изображает картины из жизни провинции застойных лет. События, описанные в повести, относятся к 1981 году (дата создания текста — 1984 год). Это время социального и идеологического кризиса, нуждающегося в обширном критическом осмыслении. О. Седакова пишет об этих годах так: «Эпоха “Путешествия в Брянск” — поздний застой. Естественно, этот репортаж мог бытовать только в самиздате, но даже от такой публикации (то есть от чтения в кругу знакомых) многие знакомые меня отговаривали. Это путешествие в “загробное молчание провинций”» [2, с. 7]. То есть, «Путешествие в Брянск» задумывалось и создавалось как острое, полемичное публицистическое высказывание. Не случайно в авторской характеристике текста возникает второе жанровое определение — репортаж. Репортаж – жанр публицистического стиля, пишется с места события и содержит подробное описание происходящего глазами автора, создавая «эффект путешествия» для читателя. Авторская позиция определялась фактом столкновения с реалиями советской действительности в русской провинции и глубокой рефлексией над современной культурой родной страны.

Путешествие посвящено «Путешествию из Петербурга в Москву» А. Радищева, Вен. Ерофееву («Москва — Петушки»), Л. Стерну («Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»). Ориентируясь на имена этих писателей, можно говорить, что «Путешествие...» Седаковой не только классический травелог, т.е. описание земли, обычаев местных жителей, географических особенностей, но и продолжение традиции сентиментальных лирических путешествий. Писательница совершает путешествие по своей родине. Повествовательным центром является русский провинциальный мир. Позиция автора проявляется в отборе персонажей, событий и реалий провинциальной жизни, в изображении того, как характер советской действительности проявляется в типичных формах жизни. Так, героиня описывает обстановку квартиры музыканта, квартиру советского человека, которая много может сказать о хозяине: «Мы готовились к вечеру уже в пустой квартире, обладающей замечательной планировкой: единственная ее комната была одновременно коридором в кухню». Эта деталь разворачивается в рефлексию об условиях жизни советского интеллигента. Ирония: «Все для блага человека, все во имя человека» с городских плакатов не совпадает с реальными, даже бытовыми условиями, которые выражают неуважение к человеку. «Кто ходит в малогабаритной квартирке ... При-

зрак — вот кто» [2, с. 20]. Эта деталь раскрывает незаинтересованность государства в человеке; строительство дворцов культуры, фонтанов, аллей славы, даже многоквартирных домов делается не для человека, а для того, чтобы доказать Врагу, что здесь лучше. В итоге «негде словом перекинуться». Квартира музыканта лишена элементарного комфорта. Героиня описывает скудность быта, окружающего советского творческого человека. Этот фактор влияет на возможности человека, в том числе моральные. Такая обстановка угнетает личность и лишает ее творческого потенциала.

Для прозы Седаковой важна социальная составляющая. Проза пишется для точного и определённого осмысления реальности, давая без компромиссов оценку современной жизни. При этом интересно отметить, что «Путешествие в Брянск» Седаковой — это путешествие не в народную жизнь (как у А. Радищева, Н. Некрасова, А. Чехова), а в среду советской провинциальной интеллигенции, оказавшейся между организованной государственной культурой и культурой исторической, национальной. Автора интересует проявление национальной жизни в советском городе, отдаленном от столицы. «Путешествие...» Седаковой основано на реальных событиях частной жизни, но каждое из них направлено на культурно-историческое прошлое. Это происходит в форме лирических философских отступлений, постоянного цитирования, реминисценций и аллюзий.

Вместе с тем «Путешествие в Брянск» — это проза не только о Брянске и о людях Брянска. Седакова создает обобщенный образ провинциального советского города и советской власти. Эти художественное обобщение позволяет говорить о том, что в «Путешествии в Брянск» есть черты повести. Как известно, в художественной литературе образ города часто представляет собой модель всей действительности, мира — как, например, в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского. В модели мира «Путешествия в Брянск» город и человек разделены, мир расколот, человек не находится в гармонии с этим миром. Образ действительности дан через призму негативно-иронического, произведение написано в социально-философском, сатирическом пафосе. Седакова находит, что истоки национального и культурного в жизни города замещается псевдокультурным, универсальным и советским. Вместе с тем автор проявляет мудрость и гибкость и проходит путь от осуждения к частичному принятию настоящего в этом искусственном советизированном мире.

В текстах Седаковой проявляется тенденция взаимопроникновения прозаического и поэтического. Писательница не уделяет пристального внимания памятникам и другим достопримечательностям города, она больше описывает свои чувства, эмоции, которые вызывает у нее то или иное сооружение, человек или животное. Поэтому иногда повествование становится отрывочным, приближенным к жанру путевой заметки или литературного фрагмента.

Наконец, в «Путешествии в Брянск» можно проследить и черты эссе. Автор делится своими наблюдениями, стремится передать свои впечатления, раздумья и ассоциации.

Таким образом, «Путешествие в Брянск» представляет собой сложное в жанровом отношении произведение, включающее в себя элементы разных жанров: репортажа, повести, эссе, путевых заметок и литературного фрагмента. Это свидетельствует об эволюции жанра путешествия в современной русской литературе.

Список литературы:

1. Гуминский, В. М. Путешествие / В. М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1987.
2. Седакова, О. Путешествие в Брянск // Седакова, О. Три путешествия / О. Седакова. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.

ЛЮБОВНАЯ ТЕМА В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА (ГРУППА «СПЛИН»)

***Я.В. Новоселецкая**, студентка 2 курса, специ-
альность «Литературное творчество»
Научный руководитель: П.С. Громова, к. филол.
н., доцент кафедры филологических основ
издательского дела и литературного творче-
ства*

***Аннотация:** в данной статье рассматривается эволюция любовной темы в песенной лирике Александра Васильева; посредством анализа отдельных произведений в ней выделены основные мотивы и образы.*

***Ключевые слова:** Александр Васильев, «Сплин», рок-поэзия, песенная лирика, любовная тема, образ лирического героя, мотив.*

Тема любви в искусстве очень стара. Она существует с тех пор, как человек осознал себя человеком и никогда не устареет. Большое значение тема любви имеет и в лирике Александра Васильева — российского исполнителя и поэта, лидера рок-группы «Сплин». Рок-поэзия — синтетическое искусство: сама поэзия напрямую зависит от музыки, и музыка также зависит от поэзии. Но так же, как музыканты могут различать конкретно музыкальную составляющую песен, не рассматривая текст, так и мы можем рассматривать тексты рок-песен отдельно от музыки. Поэтому мы, несомненно, можем рассматривать рок-поэзию как часть литературы.

Так как рок-поэзия — явление достаточно молодое, то можно утверждать, что она идёт в ногу со временем и откликается на изменения в мире. Поэтому в произведениях рок-поэтов интересно отслеживать эволюцию разнообразных тем. Так, в данной статье будет рассмотрена эволюция любовной темы в произведениях Александра Васильева. Для удобства изучения мы разделили всё творчество поэта на три периода. Раннее творчество — с 1994 по 1997 год, следующий период — с 1998 по 2018 гг. и зрелое творчество — с 2018 г. по настоящее время.

Лирика раннего периода характеризуется огромным числом мистических и мифических образов. Поэт рисовал сюжеты волшебных сказок, жил рыцарским кодексом чести, а его герои выходили из бардовских напевов.

Образ лирического героя этого периода весьма интересен. Его путь — это долгая история обретения своей духовной избранницы. Любовная лирика этого времени — это поиск мечты, любви и надежда на то, что эта любовь не покинет очарованного героя: «Ты — моя любовь. / И я хочу надеяться на то, что ты останешься / Со мной» («Моя любовь») [1]. Любовь повсюду, важно лишь суметь её встретить. Иначе нет смысла жить в здравом уме в этом мире: «Если я не полюблю, то, вероятно, я двинусь» («Любовь идёт по проводам») [1]. И если лирический герой всё же нашёл свою избранницу, то он не хочет и не может просто так с ней расстаться: «Я не хочу расставаться с тобой без боя» («Будь моей тенью») [1].

Чувство любви зачастую вспыхивает неожиданно и очень ярко, помутняя рассудок героя: «Но тут вошла она, / Я спутал имена / И стал блее мела» [1]. Мотив любви-сумасшествия типичен для всего творчества Александра Васильева, однако наиболее силён именно в ранних текстах. Это объясняется событиями, происходящими в личной жизни автора: он ещё не женат, молод и неопытен. Влюблённости накрывают

его как волны, с головой. Поэтому любовная лирика зачастую болезненная и насыщена мотивами смерти: «Я люблю тебя, и я хочу, я хочу, / Я хочу тебя убить» («Прирождённый убийца») [1], «Мы похоронены на Невском проспекте» («Невский проспект») [1].

Интересен образ лирической героини, в которой влюблённый находит безумие или приют. В раннем периоде поэзии Васильева героине присуща роковая противоречивость и черты идеала: «И яблоневоый цвет в кудрявых волосах, / Ногами на земле, главою в небесах» («Самовар») [1]. Внутренний мир героини тоже достаточно противоречив: «А в ней сошлись змея и волк, / И между ними то любовь, а то измена» («Что ты будешь делать?») [1]. Героине близок образ волшебницы, колдуньи, которая способна расширить рамки бытия героя до понимания мистики, оживить и спасти его: «Он не нашел себе другую, он влюбился в ведьму» («Моя любовь») [1]. Сравнивается героиня и с разнообразными явлениями природы, чем-то естественным, но при этом имеющим свою силу: «Будь моей тенью, скрипучей ступенью, / Цветным воскресеньем, грибным дождём, / Будь моим богом, берёзовым соком» («Будь моей тенью») [1]. С помощью таких сравнений рисуется портрет героини, хотя в этих строках нет ни одной детали, указывающей на внешность или характер.

Также следует отметить, что в ранней лирике появляется мотив, проходящий через всё творчество Васильева. Это мотив побега от реальности в мир любви, желание скрыться с избранницей от внешних забот и переживаний: «И я хотел бы улететь с тобою на луну, / Чтобы больше никогда / Не вернуться на Землю, никогда не вернуться» («Иди через лес») [1].

Ранняя лирика Васильева во многом депрессивна. Устойчив мотив смерти возлюбленных, мы видим это и в «Невском проспекте» («Мы похоронены на Невском проспекте» [1]), и в песне «Бонни и Клайд»: «Мы лежим на облаках, / А внизу бежит река, / Нам вернули наши пули все сполна» [1]. Пессимистичность ранней лирики обуславливается личной жизнью автора: он не смог ещё найти спокойное счастье в любви, не познал радости отцовства и семейной жизни.

В 1998 году вышел «Гранатовый альбом». Это событие можно считать началом второго периода творческой биографии Александра Васильева. В этом периоде бытийная тематика в любовной лирике становится основной. Так, в произведении «Весь этот бред» мы видим портрет обычной девушки: «Ты так хороша! Длинные пальцы, узкие джинсы,

шея и плечи...» [1]. Героиня может даже раздражать героя: «Я умираю со скуки, когда меня кто-то лечит!» [1]. Подобный портрет мы видим и в песне «Орбит без сахара»: «Она жует свой “Орбит без сахара” и ненавидит тех, о ком плакала. / Автоответчик пишет послания, CD поставлен на паузу» [1]. Это девушка из того же 1998 года, страдающая от трагичной любви. Драматическая составляющая в произведении смешивается с бытовой, вызывая комический эффект: «Она хотела даже повеситься, но институт, экзамены, сессия» [1].

Отражается бытийная тематика и в произведениях «Новые люди» и «Мы сидели и курили». Эти тексты наполнены надеждой на будущее и некой светлой тоской: «Но ничего-ничего — погрузит и забудет / Через время появятся новые люди» («Новые люди») [1]; «Все ушли, остались двое в мире самых чокнутых людей» («Мы сидели и курили») [1]. Ярчайшим отражением бытовой жизни является текст песни «Окраины», обращённой к типичному жителю новостроек с неутешительным будущим, если тот не свернёт с шаблонного пути: «Тебя покинет Амур со стрелой и луком, / Твоя невеста сбежит в день свадьбы, сука» [1]. Самым страшным в «нехорошем» варианте будущего автор считает именно отсутствие любви и всего, связанного с ней: «Не имея жены — не услышишь, что она шепчет в ухо» [1].

В обычной жизни есть место и сумасшедшей любви. Так, мотив любви болезненной, безумной, всепоглощающей встречается во всём творчестве Васильева: «Любовь — это что-то сродни лихорадке» («Ай лов ю») [1], «Идет волна, когда ты просто улыбаешься. / Идет волна, и ты не думая бросаешься» («Волна») [1]. Любовь всё так же нужно искать до безумия, ведь без неё ничто не имеет смысла: «Я разломаю всю мебель,^[1] Я найду тебя, Мамма Миа...» («Мама мия») [1].

В любовных отношениях героев этого периода зачастую идёт разлад: «Между ними секунду назад было жарко, / А теперь между ними лежат снега Килиманджаро» [1]. Герои испытывают большое количество внутренних противоречий и потому не могут разобраться в чувствах друг к другу. Они испытывают сожаление за то, что чувства угасли, и спасение от этой боли — лишь смерть: «Убей меня / За то, что я давно к тебе остыл» («Пластмассовая жизнь») [1]. Героиня нередко становится роковой, невыносимой изменницей, подобной Лиличке Маяковского («Маяк»), переписанной на современный лад [2]: «Прочь из моей головы. / Над Москвой на метле, / <...> / Разбивая шлагбаумы на полном ходу, / Оставляя разрушенными города» («Прочь из моей головы») [1].

Несмотря на все противоречия, Васильев уверен: герой и героиня способны обрести вечную любовь и космическую гармонию, пережив мрак земного бытия и штормы: «Ты навсегда останешься со мной» («Дыши легко») [1]. Но найти счастье можно, лишь не допустив внутренних разногласий, не потеряв друг друга, как случилось в жизни героев из песни «Письмо»: «Мне жаль, что мы снова не сядем на поезд, / <...> / И мы не проснёмся наутро в обнимку» [1].

События личной жизни оказывают огромное влияние на творчество поэта. В 2006 году, после рождения сына, Васильев посвящает ему песню «Сын». Впервые в лирике поэта появляется мотив любви как обретения спокойного дома.

Первый брак поэта не был удачным, в 2014 году у него родился сын от второй жены [3], а в декабре 2018 на свет появилась дочь [3]. В эти годы ярче становится мотив спокойной семейной жизни, побега от реальности в мир домашнего уюта. Рождение второго сына также нашло своё воплощение в песне «Храм»: «Привет тебе! Тебе — и малышу!» [1] и в песне «Два плюс один»: «Раньше нас было двое, теперь у нас есть сын» [1]. Поэт рефлексировал о том, что время идёт, дети растут и уходят из дома («Мы не заметили, / Как выросли дети / И ушли на рассвете» («Лестница») [1], а лирические герои обретают покой и радость в любви где-то у больших бредящих волн: «Нас как магнитом притянуло / Друг к другу и теперь на берег / Волна бежит и что-то бредит» («Ковш») [1]. Герои наконец обретают счастье в любви. Они уверены, что вместе переживут все тяготы жизни, главное — быть вместе: «Мы вдвоем. Мы с тобой вдвоем / Все переживем» («Солнце взойдёт») [1].

Мы наглядно можем видеть эволюцию любовной тематики в творчестве Васильева: в альбомах, вышедших до 2012 года, поэт всё больше искал любовь, сейчас же он нашёл её и наслаждается спокойствием семейного счастья. Поэта прельщает идея о мире «Без площадей, вокзалов, станций, / Без этих всех цивилизаций» [1]. Он мечтает вернуться к реальности, в которой кроме него и любимой не будет больше никого: «Во Вселенной только мы одни» («Линия жизни») [1], «Хочу уснуть и не проснуться, / Уйти в моря и не вернуться» [1]. В этом периоде возникают весьма устойчивые образы океана и корабля, на котором лирический герой может сбежать от реальности: «Мы позовем из океана корабли / И будем праздновать!» [1]. Мотив морского путешествия как путешествия по граням любовного чувства также упоминается в тексте «Дыши легко» [1].

С 2016 года образы начинают переключаться с ранним творчеством. Становится сильнее мотив поиска любви: сумасшедшей, пронзающей, как «смертельный ток». Это видно и в альбоме 2018 года «Встречная полоса»: «Я так и знал, что ты моя / Инквизиция испанская» («Испанская инквизиция») [1]. Показательно и то, что в произведении Васильев вновь обращается к теме средневековья, отходя от изображения современных реалий. Тема любви из изображения любви как сумасшествия (в современных реалиях) превращается в уютный, тёплый родной дом, оторванный от социума. Ближе к концу периода возвращаются черты ранней лирики: сказочность и обращение к эпохе средневековья.

Зрелый период творчества — с 2018 года по настоящее время. В 2018 году вышел печатный сборник «Весь этот бред» [1], который богат разнообразными интересными мотивами и образами в любовной лирике. Особенно сильной становится связь лирического героя с семьёй: «Я узнал очень важную вещь и пока я живой, / Я хочу провести этот вечер с детьми и женой» («Тайком») [1]. Возникает мотив приближения смерти, и чувство любви становится особенно важным и трогательным. Присутствует и излюбленный Васильевым мотив побега от реальности, желание спрятаться от «всего, от чего мы бежим» в спокойствие, которое лирический герой обретает в любви и семейной жизни.

Не исчезает в этом периоде и еще одно основное понимание любви в лирике Васильева — любовь как сумасшествие, как «сдвиг по фазе»: «Что я сдвинут по фазе / Из-за тебя» [1]. В тексте «Я был влюблён в вас» лирический герой говорит о влюблённости, как о болезни, проявляющейся от одного лишь взгляда избранницы: «Я задыхался от сердцебиения» («Я был влюблён в вас») [1]. Внезапно вспыхнувшая, любовь для героя дороже всего в мире. Как и в раннем произведении «Будь моей тенью» (1996), герой не готов расставаться с возлюбленной. По крайней мере, пока не признается ей в чувствах.

Отличительной особенностью зрелого периода творчества Васильева является то, что любовь редко заканчивается семейным счастьем. Чаще — драмой или даже смертью героя или героини. Так, герой произведения «Я был влюблен в вас» умер на дуэли, в «Кошмарах» поэт раскрывает любовь в пограничных состояниях разума, которая также всегда кончается трагедией: «Из-за сотни доз / Наступит коматоз», «Ты убежишь и потеряешь жизнь», а в произведении «Фильм ужасов» [1] есть такие строки: «Не находя себе места / Белая ходит невеста, / Слово в романе прочтенном, / Видит себя только в черном» [1].

Встречается тут и образ корабля, типичный для лирики Васильева: «Корабль мой покоится на дне, / Я в лодке, мне не справиться с течением» («Я был влюблён в вас») [1], «Мы будем греться, вспоминать и грезить планами / В какую даль нам корабли отправить в плавание» («Джин») [1]. Зарождаясь в произведениях предыдущего периода, этот образ появляется во многих текстах, являясь одним из наиболее ярких.

Итак, поздняя лирика Васильева во многом перекликается с ранней. Образ тени встречается и в песне «Будь моей тенью» (1996), и в песне «Я был влюблён в вас» (2021): «Я незаметно превращаюсь в тень / Идущую по солнечной дороге» [1]. Образы средневековья и мистическая атмосфера текстов доказывают, что поздняя лирика тяготеет к ранней — загадочной и сказочной.

Любовная тематика в творчестве Васильева изменяется и эволюционирует. Его любовную лирику можно разделить на две основные категории: любовь как сумасшествие и любовь как побег от реальности в счастье жизни с возлюбленной. В ранней лирике поэта поиск любви становится целью, которую очень важно достичь; в зрелом творчестве любовь становится неотъемлемой частью жизни, выступая в разных ипостасях: «Любовь — это шок от костей до печёнок»; «Любовь — это ведьма, любовь — это фея»; «Любви предписаны стоны и визги» («Ай лов ю») [1]. В поздней лирике, как и в ранней, любовь уже не является одной из самых важных тем, но также присутствует и делится на категории «любовь-сумасшествие» и «любовь-спокойствие». Образ героини-возлюбленной меняется от сказочной, мистической дамы до обычной девушки из современного мира. В позднем периоде автор изображает разных героинь: это и сказочная прекрасная дама из прошлого, и любимая женщина, находящаяся рядом в настоящем. Таким образом, любовная тематика в творчестве Васильева изменяется с течением времени под воздействием событий в жизни поэта и внешних факторов.

Список литературы:

1. Сплин. Весь этот бред / А. Васильев. Москва: Эксмо, 2018. 272 с.
2. Ворошилова, М. Б., Смирнова, А. В., Полная и текстовая реинтерпретация в творчестве А. Васильева / М. Б. Ворошилова, А.В. Смирнова. Москва, 2014.
3. Певчев, А. «Лучше жить, чем писать о жизни». Лидер группы «Сплин» Александр Васильев — о словах, рифмах, образах и размерах «Всего этого бреда» / А Певчев. // Известия. 2018.

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА МАРИИ АРБАТОВОЙ

А.Д. Филясова, 5 курс «Литературного творчества»

Научный руководитель: С.Ю. Николаева, д.ф.н., профессор, зав. кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества.

***Аннотация:** в данной статье представлен анализ творчества Марии Арбатовой, на примере произведений, входящих в прозаический сборник «Меня зовут женщина», в смелых работах Арбатовой наблюдаются попытки осмыслить женскую действительность, она пытается привлечь внимание к женским проблемам и наметить пути их решения.*

***Ключевые слова:** женская проза, Арбатова, беременность, роды, насилие, аборт, мужчины, феминизм.*

В конце XX века в русской литературе наступает новый важный этап. Женский голос, переживший много травматичных обстоятельств, наконец слышим и обретает силу. Теперь женщины могут громко и свободно говорить о себе и своих проблемах. И главной темой этого периода стала женская телесность. Соответственно этот период, который также многие называют периодом «новой женской прозы», это и некоторый эксперимент, и воплощение потребности женщин выразить себя и заявить о своей биологической составляющей, которая долгое время замалчивалась, попытка определить свое место в обществе.

Как раз феминистки советского и постсоветского периода, занимающиеся этим вопросом, не претендовали и не претендуют занимать мужские места в обществе, они хотят отвоевать место себе и заявить о его существовании, в которое, считается, «мужское» внедряется на всех уровнях.

Из-за таких обстоятельств контраст мужского и женского становится важным художественным элементом в «новой женской прозе» середины 90-х годов XX века. Этот период ознаменован выходом большого числа женских сборников. Например, «Женская логика» (1989), «Не помнящие зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1990), знаменитые «Новые амазонки» (1991), «Абстинентки» (1991), «Чего хочет женщина» (1993), «Жена, которая умела летать» (1993), и другие. В них пи-

сательницы открыто и прямо показывают свою творческую позицию, изъявляют желание показать свою значимость, как представительниц женского пола. И это содержится в виде манифестов в самом начале многих упомянутых сборников.

Художественные работы писательницы Марии Арбатовой можно отнести к категории новой женской прозы. Отнести произведения писательницы к данной ветви литературы позволяет не только самоопределение Арбатовой как феминистки, но и мотивы, сюжеты, типология персонажей и темы, которые прослеживаются в работах писательницы. Стоит отметить, что стиль Арбатовой, весьма узнаваем, и именно стиль отличает её произведения от бесконечного числа произведений аналогичной женской прозы. Таким образом вырисовывается закономерный вопрос — что позволяет нам отнести прозу Арбатовой к женской прозе? Так или иначе мы относим произведения писательницы именно к этому типу, поскольку в работах прослеживается «женская» проблематика, пафос и авторская самоидентификация, позволяющая нам это сделать.

С развитием женской прозы как таковой, и в особенности феминистской её ветви, сложились признаки, по которым мы можем отнести ту или иную литературу к женской прозе. Считается, что авторами таких произведений должны быть женщины, и как водится главный герой таких работ — тоже женского пола. В основе часто лежат автобиографические сюжеты и рассматриваются, так называемые «женские» вопросы. Также используются приемы, повышающие экспрессивность текста, что в совокупности с используемыми темами, выглядит достаточно сильно. Всё это есть в текстах Марии Арбатовой.

Наиболее известный рассказ писательницы это «Меня зовут женщина». Сама Арбатова называет его политическим памфлетом, чем на первый взгляд это произведение не является. В рассказе за редким исключением политика не упоминается от слова совсем, но что есть феминизм, как не политическая повестка? Жанр произведения определяет его адресат — мужчины, имеющие власть в патриархальном обществе и не обращающие внимания на все происходящее. Именно к ним обращается Арбатова, а совсем не к женщинам, вновь и вновь переживающим всё описанное: «Все это произошло со мной только по той причине, что я — женщина. И пока будут живы люди, не считающие это темой для обсуждения, это будет ежедневно происходить с другими женщинами, потому что быть женщиной в этом мире непочетно даже в тот момент, когда ты делаешь то единственное, на что не способен мужчина» [1, с. 63].

В рассказе рассматривается тема родов. Произведение, как и все работы писательницы, автобиографическое, что лишь усиляет авторские мысли. Главная героиня рассказа, восемнадцатилетняя девушка, рождает двух сыновей. При этом роды не показываются с романтической точки зрения. Героиня сталкивается с равнодушием и некоторой жестокой халатностью медицинского персонала, с отвратительными больничными условиями, в которых ей приходится существовать: «К концу беременности чувство “оскорбленности и униженности” становилось вероисповеданием» [1, с. 54].

Одной из проблем, приведших героиню к такому раскладу, являлось отсутствие полового воспитания, как в семье девушки, так и в целом в стране и культуре, считает Арбатова: «Надо сначала университет закончить, а потом беременеть, — важно заявила маман, как будто ее кто-то когда-то спрашивал, что вслед за чем делать, и как будто она когда-нибудь хоть чуть-чуть позаботилась о моем образовании в области предохранения» [1, с. 45], «Большинство вынесло из культуры и воспитания, что быть носительницей женских половых признаков стыдно» [1, с. 43]. Вопрос родов и беременности в целом как раз является одной из повесток феминизма. Многие годы феминистки борются за повсеместное распространение сексуального образования в странах, в которых этот вопрос должным образом не освещен.

К беременности и родам, в целом к детям, героиня не готова. Ни родители, ни окружение, ни школа, ни государство — никто не помогает молоденькой девушке приспособиться к событиям, в которых она оказалась. Героиня осталась в уязвимом положении совсем одна, она брошена в этот незнакомый мир, и пытается в нем барахтаться сама, чтобы не утонуть. И подобный травматичный опыт, конечно, скажется на молодой маме в будущем: «Культура моей страны не готовила меня к этому» [1, с. 51]. На всех этапах повествования мы видим, что говорить о родах, половых органах и других нормальных явлениях, сопровождающих этот процесс, стыдно. Причем стыдно не только юной героине, но и окружающим, например, молоденькому доктору, который ведет беременность героини. Другим же людям, кому удастся с большей уверенностью говорить о вещах, сопровождающих роды, удастся невероятно опозлить всё ими произносимое. Персонажи вроде гинеколога в начале рассказа ведут себя хамовато и грубо, чего героиня абсолютно не заслуживает.

Арбатова с ужасающими подробностями описывает всю «бытовую» рутину предстоящих родов: хамство медсестер, страшные эксперименты над роженицами ради науки, холодные и неприятные палаты, пре-

ступная халатность врачей — всё это окружает героиню в описываемом советском пространстве. Сейчас подобное как в обществе, так и в феминистском дискурсе называется «пыточной гинекологией», и по сей день эта проблема преследует немалое количество женщин, из-за чего освещаемая тема актуальна и в нынешнее время.

Если затрагивать вопрос названия рассказа и одноименного сборника, куда вошло это произведение и многие другие работы малой прозы Арбатовой, то с первого взгляда может быть неочевидно словосочетание «меня зовут женщина». Дело в том, что слово «женщина», так часто звучащее из уст медперсонала больницы, в которой лежит главная героиня, ощущается как оскорбление, тогда же как сама героиня употребляет его с гордостью, ощущая свою принадлежность к сильным женщинам, сумевшим вытерпеть все больничные издевательства.

Завершается рассказ словами, которые отражают феминистские ценности и саму суть феминизма: «Все это произошло со мной семнадцать лет тому назад только по той причине, что я — женщина. И пока будут живы люди, не считающие это темой для обсуждения, это будет ежедневно происходить с другими женщинами...» [1, с.63]. Пока сильные мира сего будут замалчивать столь значительные проблемы, пока не будут внесены соответствующие поправки в законодательство, пока люди будут стесняться говорить о важных вещах — подобное будет продолжаться с женщинами, и именно поэтому Арбатова направила эти слова именно мужчинам, которые могут изменить положение вещей.

Близко этой теме и другое произведение Арбатовой, которое имеется в сборнике «Меня зовут женщина» — «Аборт от нелюбимого». К проблеме абортов Арбатова обращается довольно часто, эта тема поднимается также в самом рассказе «Меня зовут женщина». Здесь мы видим, что борьба с абортами не приводит к росту демографии, не приводит к улучшению жизни кого бы то ни было, эта борьба приводит к учащению нелегальных абортов. Арбатова описывает весь спектр эмоций, который испытывает женщина, решаясь на такой сложный шаг: страх, горе, отчаяние, беспомощность и многое другое. И куда страшнее этого выглядят картины нелегальных абортов, когда женщина приходит в какую-то темную квартиру на окраине города, и не видит для себя другого решения. «Увы, церковь ещё периодически добивается закона о запрещении абортов. Подобный опыт недавно был в Польше, где, как и в любой стране, ограничившей право женщины на рождение желанного ребёнка, взлетели вверх цифры женской смертности от криминальных абортов, количества детей, сдаваемых в приюты и детоубийств. Запрет

на аборт в сочетании с низкой контрацептивной культурой грубейшим образом нарушает права женщин» [2]. Арбатова считает, что выбор у женщины в отношении её тела быть обязан, пусть этот выбор и подразумевает собой выбор из двух невозможных.

Но не только тема аборта как выбора волнует Арбатову. Здесь же она поднимает проблему участия мужчины в воспитании ребенка и ответственности за него. Мужчина всегда является участником процесса зачатия, но вся тяжесть решения неизменно ложится на женские плечи, и зачастую молодой девушке (как например в рассказе «Меня зовут женщина») приходится самой решать свою участь и участь ребенка. Но не менее трудным этот выбор становится и для 35-летней героини, которая уже воспитала двух сыновей, и которая не видит для себя возможности воспитать еще одного.

В «Аборте от нелюбимого» поднимается важная тема культурного насилия над женщинами в виде калечащих традиций, таких как женское обрезание. Очевидную позицию по данному вопросу от Арбатовой мы здесь не увидим, но по контексту становится очевидно, что одобрять подобное автор не может: «Чтобы она была удобна и управляема, ее можно только изуродовать, лишив возможности получать наслаждение. Это самый простой выход. Многие девочки истекают после этого кровью» [3, с. 269].

Касаемо стиля Арбатовой можно сказать следующее — основным художественным элементом повествования является автобиографичность со всеми из этого вытекающими: текст оформлен в виде воспоминаний, соответственно присутствует обилие диалогов с разговорной и иногда даже жаргонной лексикой, что дает читателю глубже почувствовать атмосферу и реалии описываемого периода, это помогает ощутить все тяготы, которые ощущает главная героиня; работает Арбатова и на визуализацию образов, используя специфические эпитеты, передающие атмосферу: «ободранный коридор», «густой вопль» и т.д.

Художественная история героини Арбатовой, пусть и во многом автобиографическая, перебивается публицистическими вставками, что характерно для многих текстов писательницы: «Мужчина придумал и создал гинекологию как науку и индустрию в мужском государстве. До этого она была искусством. Мужчина начертил и построил кресло, в котором комфортно чувствуешь себя только под наркозом. Мужчина поработил тебя логикой расплаты за твою беременность в одиночестве, его противозачаточные модели привели к тому, что убийцей становишься ты, и только ты. И все это он сделал, потому что он маленький,

слабый и должен держать тебя в своей власти обманом» [3, с. 265]. Это не значит, что Арбатова и её героиня ратуют за дискриминацию мужчин, ее поражает их видимая непричастность к событию.

Еще один рассказ, в котором присутствует феминистская повестка — это «Учителя». Здесь Арбатова рассказывает об учителях и жизненных уроках, которые она от них получила. Так здесь присутствуют как школьные и институтские преподаватели, так и духовные наставники. Нас больше интересуют университетские годы героини. В столь юном возрасте героиня родила двух сыновей, так что большая часть учебы происходила гораздо труднее, нежели у сверстниц. Одному преподавателю, который недвусмысленно дал понять о своих намерениях по отношению к студентке, героиня отказала, вслед за чем навлекла на себя его гнев. Все 4 года обучения мужчина отравлял жизнь девушки, делая её обучение просто невыносимым. Подобный мужской образ у Арбатовой встречается довольно часто, даже в ранее приведенных рассказах. С помощью этого образа Арбатова показывает довлеющий авторитет мужчины в обществе, не только на уровне государства, но и в бытовых сферах жизни. Более того, здесь рассматривается еще одна проблема, которая существует в феминистском дискурсе — использование мужчинами социального статуса и положения для склонения женщин к половому акту.

Остановимся на духовных наставниках героини. Одним из учителей такого профиля стал некоторый Л. По описанию это малоизвестный поэт, стихотворения которого произвели на героиню неизгладимое впечатление, но так как она была замужем, то всяческими способами старалась избегать поэта и собственных чувств к нему. Но однажды, когда жизнь предоставила ей все возможности, чтобы очароваться этим мужчиной, Л. произносит: «Литературе? Но женщина не способна быть творцом, она развивается в диапазоне от музыки до фурии. Зачем вам литература? Высшее назначение женщины — любовь и преданность мужчине! Таков мой первый урок, завтра жду вас для второго»[4, с. 37]. И флёр, который героиня ранее ощущала от этого мужчины, испарился.

Строго говоря, все описанные мужские персонажи данного рассказа излагают похожую мысль — женщина служит объектом удовлетворения мужских потребностей. Феминизм предыдущих поколений и феминизм нынешний также ощущает данную риторику в общественных умах, и борется против таких умозаключений, утверждая, что женщина в первую очередь личность.

Ценности, которая транслирует Арбатова в своих произведениях, феминистского характера. Они могут быть представлены в прозе Арбатовой следующим образом:

- ответственность — важное свойство личности, без которого трудно взаимодействовать с социумом.
- уважение к личности — если быть точнее, то уважение к женщине в первую очередь, так как вся проза Арбатовой исключительно автобиографического характера.
- свобода выбора — единственная возможность человека получить полноценное развитие своей личности
- материнство — безусловная для Арбатовой ценность.
- сексуальное просвещение — важное условие развития современного человека. Именно эта ценность помогает формироваться и другому уже упомянутому выше свойству — ответственности.
- творчество — то, что делает человека живым, а личность интересной.

Благополучие новой женской прозы как стратегии в отечественной литературе в настоящее время очевидно, поскольку «уже к середине 1990-х годов и критика ушла от споров о праве «новой женской прозы» на существование — та утвердила себя явочным порядком настолько, что стала не только привычным и заметным фактом литературного процесса, но вошла и в литературный, и даже в академический контекст»[5].

Арбатовой чуть ли не первой в нашем пространстве удалось привлечь внимание к женским проблемам условного бытового характера и наметить пути выхода из сложившейся ситуации. Она является столпом русского сегмента феминистской литературы, давшей нужный толчок для дальнейшего развития феминистской мысли в русской художественной прозе. Во многом благодаря ей, теперь мы можем видеть таких писательниц, как Евгения Некрасова и Оксана Васякина.

Список литературы:

1. Арбатова М. Меня зовут женщина // Арбатова М. Меня зовут женщина. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 54—75.
2. Арбатова М. Что обещает обществу феминизм? // URL: <http://arbatova.ru/publication/4.html> (дата обращения 14.04.2022)
3. Арбатова М. Аборт от нелюбимого // Арбатова М. Меня зовут женщина. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 76—101.

4. Арбатова М. Учителя // Арбатова М. Меня зовут женщина. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 309—342.
5. Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX—XXI веков: учеб. пособ. по спецкурсу. Пермь: ПОНИЦАА, 2007. 176 с.
6. Лазарева Елена Витальевна. Версия «Женской прозы» Марии Арбатовой: рассказы и романы как «Художественная пропаганда» феминизма // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/versiya-zhenskoj-prozy-marii-arbatovoy-rasskazy-i-romany-kak-hudozhestvennaya-propaganda-feminizma> (дата обращения: 27.04.2022).

**ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО
РОМАННОЙ ПРОЗЫ Г. Ш. ЯХИНОЙ
(на примере романов «Зулейха открывает глаза»
и «Дети мои»)**

*А.В. Шпаченко, студентка 2 курса, специальность «Литературное творчество».
Научный руководитель: П.С. Громова,
к. филол. н., доцент кафедры филологических
основ издательского дела и литературного
творчества.*

***Аннотация:** в статье рассматривается фольклорно-мифологическая основа романной прозы Г.Ш. Яхиной, проводится анализ художественной структуры романов «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои», выявляются ряд особенностей идиостилия автора.*

***Ключевые слова:** фольклор, мифология, сказка, магический реализм, национальный колорит, двукультурные писатели, Г.Ш. Яхина.*

Тема Великой Отечественной войны в литературе всегда была актуальна. Она не потеряла свою значимость и до сих пор. В ряду современных авторов, обращающихся в своих произведениях к этой теме, ярко выделяется фигура Гузель Яхиной. Писательница нашла новую точку зрения на уже ставшую традиционной тему в советской и современной русской литературе.

Несмотря на то, что в произведениях XX-XXI века достаточно часто поднимается тема раскулачивания, сталинского террора и повальной коллективизации страны, освещение данных тем с татарской, исламской точек зрения открывает перед читателями совершенно иной взгляд на общеизвестные исторические события. Тем и уникальна проза Г. Яхиной, включающая в себя сильные сцены, удостоенная множества литературных наград. Тема каторги, которая затрагивается Г. Яхиной в первом романе «Зулейха открывает глаза», соотносится с традицией «лагерной прозы». Впервые она была обозначена в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского, а затем была продолжена такими писателями, как П.Ф. Якубович, А.И. Солженицын, В.Т. Шаламов, Е.А. Гинзбург, О.В. Волков, А. Жигулин, К. Симонов, О. Громова, Г. Владимов, А. М. Скабичевский и др. Среди современных авторов, обращающихся к данной тематике, можно выделить Е.Н. Прилепина, О.В. Васильеву, Е.В. Волкову, М.В. Есипова, Л.В. Жаравину, Ю.В. Малову, А.В. Сафронова и др.

Роману «Зулейха открывает глаза» Л. Улицкая дала высокую оценку: «Мощное произведение, прославляющее любовь и нежность в аду». Важно отметить, что Л. Улицкая отнесла Г. Яхину к двукультурным писателям (как Фазиль Искандер, Юрий Рытхэу, Анатолий Ким, Олжас Сулейменов, Чингиз Айтматов и др.), для которых свойственно «глубокое знание национального материала, любовь к своему народу, исполненное достоинства и уважения отношение к людям других национальностей, деликатное прикосновение к фольклору» [1].

Действие романа «Зулейха открывает глаза» начинается зимой 1930 года в небольшой татарской деревне. За нападение на красноармейцев убивают кулака Муртазу, а его жену Зулейху, главную героиню романа, отправляют в Сибирь в вагоне-теплушке вместе с сотнями таких же переселенцев. Вторая часть романа — история выживания ссыльных в глухой тайге на берегу Ангары без пищи, крова и тёплой одежды. Людям разных национальностей, конфессий и судеб приходится вместе бороться за выживание в условиях суровой природы и новых порядков.

Роман «Дети мои» — история поволжских немцев первой половины XX века. Действие происходит в СССР 1920-1930 годов, в немецкой колонии Гнаденталь. После тяжких испытаний шультмейстер Якоб Иванович Бах навсегда лишился дара речи и оборвал связь с внешним миром. Тем временем вокруг него — Гражданская война, голод 1932-1933 годов, коллективизация. Свою единственную дочь Анче он растит на уединенном хуторе, в степной глуши на берегу Волги. Чтобы прокор-

мить её, Якоб Бах начинает писать сказки, продавая их за козье молоко. Но волшебные сказки шульмейстера странным образом воплощаются в реальности — «и немой отшельник против воли становится демиургом, способным изменить окружающую действительность силой воображения» [2].

Оба произведения Г. Яхиной объединяет национальный колорит. Начало действия первого романа — глухая татарская деревня, поэтому описание места действия, героев, завязки событий связывается с татарским бытом, образом жизни и народными традициями. Во втором романе повествование практически не выходит за пределы колонии и хутора напротив неё, на другом берегу Волги. Все авторские силы направлены на подробное изображение немцев, живущих уже более чем 200 лет на русской земле. Изолированность названных локусов сближает романы и фокусирует внимание читателя на способах воссоздания национального колорита. Важно отметить, что изолированный локус выступает в качестве мифологической основы фольклорного текста, который традиционно является достаточно замкнутым.

Воссоздавая национальный колорит в романе «Дети мои», Г. Яхина внимательно изучает особенности языка своих героев — немецких колонистов. Переселившись на Волгу во времена Екатерины II, они сохранили свой родной язык: «Русскую речь колонисты понимали с трудом: на весь Гнаденталь набралось бы не более сотни известных им русских слов» [3]. Доктор филологических наук Е.Р. Иванова в своей статье «Лексико-семантическое поле “немецкий” в романе Г. Яхиной “Дети мои”» отмечает в тексте произведения более двухсот лексем, относящихся к лексико-семантическому полю «немецкий» [4]. Важно, что частота употребления лексем меняется в разных частях книги.

Германизмы и слова, написанные по-немецки, значимы в тексте романа. Это названия необходимых для понимания смысла художественного текста понятий и предметов: шульмейстер (школьный учитель), шульгауз (школа), кирха (церковь), фройляйн (форма вежливого обращения по отношению к незамужней женщине или к девушке), рейх (ряд земель, подчиненных одной власти). Интересно название самой колонии Гнаденталь (Gnadentau), что в переводе с немецкого — «благодатная долина», «благодатная роса».

Для романа «Зулейха открывает глаза» Г. Яхина составила словарь татарских слов и выражений, включающий 56 единиц. Большинство из них встречается в первой части при описании татарского дома (чаршау — занавеска, разделяющая мужскую и женскую половину избы;

сякэ — большая лавка, табын — стол, место приема пищи и др.), национальной одежды и предметов быта (кульмэк — платье, рубаха, чабы — верхняя одежда, камча — кнут, лэгэн — таз и др.), мусульманских обычаев и праздников (Курбан (Курбан-байрам), Ураза (Ураза-байрам)). 14 слов, четверть от всех в словаре, — это фольклорные названия мифологических существ. Для автора особую ценность представляет главная героиня в единстве внешних событий, повседневной рутины и её внутреннего мира. Поэтому так важно описание дома и семейного быта.

При помощи деталей быта, выверенных до мельчайших подробностей, реализуется одна из характерных особенностей прозы автора — кинематографичность. В качестве примера можно привести эпизод в бане, когда героиня перед мытьём помогает свекрови раздеться. Автор позволяет читателю рассмотреть национальную одежду, богато расшитую яркими рисунками и традиционными украшениями: «Сначала Зулейха снимает с неё белый платок в тяжелых бусинах крупного бисера. Потом просторный бархатный жилет с узорной застёжкой на животе. Бусы — коралловую нить, жемчужную нить, стеклянную нить, потемневшее от времени увесистое монисто. Верхнюю плотную кульмэк. Нижнюю тонкую кульмэк. Валенки. Шаровары — одни, вторые. Пуховые носки. Шерстяные носки. Нитяные носки» [1].

Автор обращает внимание на аутентичные детали: они подчеркивают уникальный колорит немецкой культуры на берегах Волги. «Тильдина кровать была покрыта тонким чёрным покрывалом нитяного кружева, пирамидами высились стопки бессчётных подушек, одетых в расшитые крестом цветные наволочки» [5]. Здесь сразу — и о бережливости, и о достатке, и о типичной для поволжских немцев любви к черному. В каждой такой детали, от кулинарных рецептов до ругательств, автором заложены тайные смыслы. С их помощью изображается жизнь старшего предвоенного поколения, свидетелей старой и новой власти, научившихся прятать свою историю в полутона фраз и молчаливые взгляды. В мире, где речь — маркер жизни, слова вдруг оказываются не нужны. Ведь любовь отца народов не предполагает диалога.

По законам магического реализма Г. Яхина переписывает трагические страницы истории поволжских немцев. В России в эпоху революционную, переломную исчезает привычный уклад жизни целого народа. «О, как изменился за последнее время Гнаденталь! О, как изменились и люди в нем! Печать разрухи и многолетней печали легла на фасады домов, улицы и лица. Стройная геометрия, некогда царившая здесь утратила чистоту линий: прямизна улиц нарушена развалинами,

крыши скривились, створки окон, дверей и ворот покосились уродливо. Дома покрылись морщинами трещин, лица — трещинами морщин» [5].

В изображении Г. Яхиной главное условие существования человеческой жизни — гармония между внешним миром и человеком. Нарушение же этой гармонии, в частности во внешнем мире, ведёт сначала к духовному вымиранию человека и как следствие — целого этноса.

Возможно, поэтому, когда главный герой романа «Дети мои», шультмейстер Якоб Бах, начинает записывать местные пословицы, поговорки, приметы, традиции и обряды, а затем сочинять сказки, он непроизвольно тем самым стремится вернуть прошлое. «Гнаденталь представлял в этих записях пестрый, шумный, полный веселых и ярко одетых людей, колокольного гула, женского пения, криков детей, мычания скота и гогота домашней птицы, плеска весел на Волге, мелькания парусов и блеска волн, запаха свежих вафель и арбузного меда — Гнаденталь прежний, Гнаденталь настоящий» [5].

В итоге анализ двух художественных текстов позволяет сделать вывод, что мифологизация — смыслопорождающая характеристика прозы Г. Яхиной. По В.Н. Топорову, мифологизация — «создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности» [6].

Именно опора на фольклорно-мифологические мотивы выводит художественные тексты Г. Яхиной за пределы жанра исторического или семейного романа. В первом произведении «Зулейха открывает глаза» присутствует множество мифологических существ и духов, которые сопровождают повседневную жизнь человека: бичура (домовой, низший дух), шурале (дух леса), зират иясе (дух кладбища), басу капка иясе (дух околицы). Особое место в художественной структуре текста занимает миф, история (так обозначено в романе) о птице Семург. Зулейха рассказывает своему сыну Юзуфу: «Жила однажды в мире птица. Не простая — волшебная. Персы и узбеки называли её Симуург, казахи — Самурык, татары — Семург» [1].

Симуург — фантастическое существо иранской мифологии, царь всех птиц, позже оно стало упоминаться в мифологии тюркских народов. Чаще всего это вещая птица счастья и справедливости, которая обитает на вершине самой высокой горы, поддерживающей небеса. Симуург описан в поэме Фирдоуси «Шахнаме», где изображена история Ирана от древнейших времен до VII в. В поэме Фаридаддина Атгара «Беседа птиц» (XII в.) тридцать птиц под предводительством мудрого удода отправляются на поиски Симурга и в конце всех испытаний по-

нимают, что они и есть Симуург (слово на фарси и означает «30 птиц») [7]. Миф содержит все необходимые составляющие архаичного текста, который описывает решение задачи (по В. Н. Топорову, сверхзадачи) как поиск ответа на основной вопрос существования: архетипическая символика горы, которая находится в сакральном центре пространства и времени, испытания, которым подвергаются персонажи мифа на пути к решению задачи, и неожиданность решения.

Для Г. Яхиной важен не только сам сюжет мифа, но и содержащаяся в нём смысловая аллегория духовного единения. Так в романе завершается история о волшебной птице: «В этот миг они постигли суть: они все — и есть Семург. И каждая по отдельности, и все вместе» [1]. Юзуф, сын главной героини, повторяет последнюю фразу. Повтор как приём часто встречается в фольклорных текстах и мифах. Он усиливает экспрессию текста, обращает внимание на важные по смыслу фрагменты, тем самым выполняя смыслообразующую функцию. В приведённом случае повтор подчёркивает главную мысль мифа, который определённым образом мифологизирует художественный сюжет. Поэтому неслучайно в пути уцелело только 30 человек. Переселенцы, оказавшиеся на берегу Ангары, среди которых и главная героиня романа Зулейха, должны держаться друг за друга, чтобы выжить.

Во втором романе «Дети мои» Г. Яхина ставит перед собой новые задачи и для их решения также использует миф. Фольклору, в том числе немецким сказкам, отводится в романе центральное место.

В интервью газете «Парафраз» Г. Яхина определяет сказку в качестве главной метафоры своего второго романа: «Главный и основной ключ — это мифология и немецкие сказки, потому что весь роман ими буквально пропитан. Это явные отсылки — образы, которые знает каждый: ведьма с прялками, волшебный король, карлики и великаны, включая самых известных великанов в нашей стране. Есть менее известные образы, но также считающиеся...» [3]. Автор предложила читателю открыть книгу ровно посередине и найти там три центральные главы, где герою кажется, что сказки, созданные им, сбываются.

Главный герой романа, Якоб Бах, на уединённом хуторе, взяв за основу традиционные немецкие сказки и легенды, создает новые сказки, которые фантастическим образом начинают превращаться в трагическую реальность. В созданных им сказках отражается современная жизнь колонии и его маленькой семьи. Одна из сказок называется «Сказание о Деве-Узнице», она рассказывает о судьбе жены главного героя — Клары. Прототипом данной сказки может рассматриваться

сказка, представленная в сборнике братьев Гримм «Детские и домашние сказки» под номером 198 — «Дева Малейн» («Девушка Малеев»). Включение сказок в ткань повествования, с одной стороны, мифологизирует сюжет и описанные события, а с другой — замедляет развитие действия, показывая в некоторых случаях его в двух проекциях — реальной и фантастической.

Мифологизация в романе «Дети мои» — один из способов воздействия на реальность. Революция воспринимается не только как коренное изменение существующего уклада и образа жизни, но и как попытка создать и осуществить новый миф. Эта мысль реализована в образе «главного идеолога революции» Гнаденталя Гофмана, который считает замену фольклорных форм главной идеологической работой в новой революционной колонии. Задумываясь над жанровой природой сказки, её образами и изображаемыми событиями, Якоб Бах обращает внимание на то, что сказки содержат много опасных и трагических моментов, страшных эпизодов и кровавых сцен. Но сами ужасы, мучения и страдания в сказке обязательны для достижения цели. Поэтому бывший шмельмейстер отказывается создавать сказки. Само же использование сказок в романе изменяет фон исторических событий, создаёт условия для художественной рефлексии об общечеловеческих проблемах и ценностях, о жизни человека, семьи, общества в революционную эпоху.

Анализ художественной структуры романов Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и «Дети мои» позволяет сделать выводы о стилистическом своеобразии текстов произведений, о методах реализации авторского замысла. Кинематографичность, яркая образность визуализированной прозы Г. Яхиной, национальный колорит, обращение к фольклору и мифологии свойственны идиостилю автора и актуализируют проблематику романов, повествующих о жизни обычного человека в переломные периоды истории.

Список литературы:

1. Яхина, Г. Ш. Зулейха открывает глаза: роман / Г. Ш. Яхина; предисл. Л. Улицкой. Текст : электронный. // Knigi-online [сайт]. URL: <https://knigi-online.net/prosa/sovremennaya/page,2,102-zuleyha-otkryvaet-glaza.html> (дата обращения : 12.05.2022).
2. Спорная книга: Гузель Яхина «Дети мои». Текст : электронный. // Журнал «ПИТЕРБУК» [сайт]. URL: <https://krupaspb.ru/zhurnal-piterbook/intervyu/spornaya-kniga-guzel-yahina-deti-moi.html> (дата обращения : 12.05.2022).

3. Гузель Яхина о новом романе «Дети мои» и победе над «Зулейхой». Текст : электронный. // Парафраз. [сайт]. URL: <https://www.parafraz.org/post/guzel-yahina> (дата обращения: 12.05.2022).
4. Иванова, Е. Р. Лексико-семантическое поле «немецкий» в романе Г. Яхиной «Дети мои» / Е. Р. Иванова // Baltic Humanitarian Journal. 2019. Том 8. № 1 (26). С. 64-66.
5. Яхина, Г. Ш. Дети мои: роман / Г. Ш. Яхина; предисл. Е. Костюкович. Текст : электронный. // Mognb.ru [сайт]. URL: <https://mognb.ru/books/1423832-deti-moi/read> (дата обращения: 12.05.2022).
6. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ / В. Н. Топоров. Москва : Прогресс : Культура, 1995. 624 с.
7. Симург. Текст : электронный. // Livejournal.com [сайт]. URL: <https://schwarzze.livejournal.com/248282.html> (дата обращения : 12.05.2022).

История зарубежной литературы

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ Н. ХИКМЕТА НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «BENCE ŞİMDİ SENDE HERKES GİBİSİN»

С.А. Аллахвердиева, студентка 4 курса бакалавриата, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

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

***Аннотация:** статья посвящена определению специфики проблемы перевода художественных текстов с турецкого языка на русский, а также выявлению значимости понятия «любовь» в турецкой литературе.*

***Ключевые слова:** перевод, лексема, подстрочник, любовь, поэзия дивана, суфийская литература.*

История возникновения перевода начинается в далеком прошлом: первые попытки осмысления перевода были изложены в трактатах Марка Туллия Цицерона. Однако в качестве самостоятельной науки теория перевода сформировалась лишь в XX веке.

Перевод — вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста оригинала передается на другой язык путем создания на этом языке коммуникативно равноценного текста [1, с. 248]. Перевод играет большую роль в распространении мировой культуры. Термин «перевод», с одной стороны, обозначает деятельность, заключающуюся в передаче содержания текста на одном языке средствами другого языка. С другой стороны, определяет сами результаты этой деятельности [2, с. 138].

В данной работе речь пойдет о переводе с языка на язык. Среди межъязыковых различий мы рассмотрим семантические различия, ко-

торые основаны на содержании, информации, передаваемых какой-либо единицей языка, а именно словом [3, 153 с.]. Обратимся к проблеме перевода с турецкого языка на русский на примере любовной лирики Назыма Хикмета.

Понятие «любовь» занимает центральное место в турецкой литературе, так как этой теме посвящены жанры народного творчества, а также поэзия дивана, которая стала развиваться среди тюркоязычных народов во время правления Османской империи, и суфийская литература, направленная на духовное воспитание и развитие личности.

Назым Хикмет Ран — турецкий поэт, основоположник турецкой революционной поэзии. Особенность его творчества заключается в том, что элементы османской стихотворной традиции сочетаются в его поэзии с новейшими формами стихосложения. Связано данное явление с именами, которые оказали влияние на становление творческой личности Н. Хикмета: его учитель Яхья Кемаль, придерживавшийся классических принципов в турецкой литературе, и советские футуристы, особенно В. В. Маяковский.

Любовь для Назыма Хикмета имеет большое значение: это целый мир с подвигами, предательствами и своими беспощадными законами. Умеющий любить, он посвящал свои стихотворения женщинам, которые были в его жизни.

Для анализа особенностей перевода любовной лирики Н. Хикмета обратимся к стихотворению «*Bence şimdi sende herkes gibisin*», или «По-моему, теперь ты такая, как все». Для того, чтобы понять смысл стихотворения, попробуем его перевести:

Мои глаза в твоих любви не различают,
И чувства в мое сердце не проникают.
Утомил я свою душу, утоми и ты свою,
Потому что теперь ты, по-моему, как все.

Ожидая тебя еще вчерашней ночью,
Я сегодня тайно убегаю.
Заглянув в свою душу поглубже,
Я вдруг понял, ты такая, как все.

Совершенно забыл, я уверен,
И все клятвы потеряны в прошлом.
Не осталось к тебе и обиды,
Ведь теперь ты, по-моему, как все.

В этом стихотворении мы наблюдаем традиционный мотив разочарованности влюбленного. Лирический субъект рассказывает, как утонула его безответная любовь той, что оказалась не особенной, а такой же, как все. Однако специфика этого стихотворения и чувств, испытываемых героем, заключается в первой строфе оригинального текста, где мы встречаем слова *aşk* и *sevda*, которые активно используются в турецком языке по сей день.

Обратимся к первой строке стихотворения и рассмотрим подстрочник:

Gözlerim gözünde aşkı seçmiyor [4, с 108]

Мои глаза в твоих любви не различают

Слово *aşk*, переведенное на русский язык как любовь, обозначает высшую стадию любви, то есть состояние полной наполненности человеческой души этим чувством, которое влечет за собой печаль и тоску. В поэзии дивана *aşk* определяется как чувство, которое из обычного желания превращается в сильную и болезненную привязанность [5, с. 48].

Далее обратимся ко второй строке стихотворения:

Onlardan kalbime sevda geçmiyor [4, с 108]

Из них любовь не проникает в сердце

В этом отрывке мы встречаем лексему *sevda*. Если обратиться к суфийской литературе, мы встретим описание явления «*habbetü'l-kalp*», или «*sevdaü'l-kalp*». Отмечается, что в сердце человека есть черная точка, которая является самым ценным звеном в организме. В этой точке хранится *sevda*, то есть любовь. По мере мощности и величественности чувств человек начинает терять рассудок, логическое мышление, так как черная точка в сердце распадается на куски и распространяется по всему телу. Затем человек становится «безумно влюбленным», или, как принято в русской традиции, «отравленным любовью» [6, с. 310].

В поэзии дивана турецкой литературы отмечают, что сема *sevda* имеет коннотацию печали. Люди, пережившие это чувство, в большинстве случаев разлучены либо смертью, либо судьбой, поэтому они несчастны [5, с. 378]. Образовалось это значение, потому что в турецком языке есть фразеологизм «*kara sevda*», что дословно переводится как «черная любовь». Влюбленные, отношения которых определены этим выражением, обречены на разлуку, потерю возлюбленного.

Также стоит отметить, что любовную связь между мужчиной и женщиной можно обозначить лексемой *sevda* при условии, что их чувства достигли стадии *aşk*, которая определяется самой высшей в отношениях.

Таким образом, о состоянии лирического субъекта мы можем сказать следующее: герой не ощущает взаимности, не видит в глазах возлюбленной блеск любви-aşk, той сильной привязанности, которую испытывает. Из-за этого герой теряет сердечную связь с возлюбленной, и его сердце не ощущает любовь-sevda. Употребление лексемы sevda отсылает нас к явлению, описанному в суфийской литературе как «sevdaü'l-kalp». Далее герой говорит о своей разочарованности и желании забыть чувства и клятвы. Обращаем внимание, что в поэзии дивана герой никогда не перестает любить. Взаимность чувств не имеет никакого значения для него, так как муки и страдания любви приносят удовольствие романтику дивана. Из всего вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что Назым Хикмет данное стихотворение написал в традициях суфийской литературы.

В классической турецкой литературе любовь представлена в качестве специфической эмоционально-чувственной сферы, включающей особые этапы развития и характеристики. Данное явление вызывает сложности при переводе поэтических и прозаических текстов, так как эквивалентов, способных точно передать значения лексем, в русском языке нет. Смысл употребляемых в оригинальных текстах слов передается либо при помощи контекста, либо сводится переводчиком до русской традиции.

Однако сложности при переводе поэтического текста с турецкого языка на русский возникают не только из-за особенности понятия любви, но и по причине структурных различий языков, их отнесенности к разным языковым семьям. Далее обратимся ко второй строфе оригинального текста и рассмотрим подстрочник:

Yolunu beklerken daha dün gece
 Ожидая твой путь еще вчера ночью,
 Kaçıyorum bugün senden gizlice.
 Убегаю сегодня тайно от тебя.
 Kalbime baktım da işte iyice
 Посмотрел на свое сердце хорошенько
 Anladım ki sen de herkes gibisin.
 Понял, что ты такая же, как все.

В данном отрывке наше внимание привлекает выражение «kalbime baktım», иначе «kalbe bakmak», которое часто встречается в турецком языке. Дословно это выражение можно перевести, как «посмотреть в сердце», то есть обратить внимание на свои чувства и переживания. При переводе на русский язык выражение «посмотреть в сердце» за-

меняется на «заглянуть в свою душу», то есть попытаться понять свои мысли и чувства.

В последней строфе интересным кажется слово «büsbütün» и выражение «maziye karıştı şimdi yeminim»:

Büsbütün unuttum seni eminim

Я полностью забыл тебя, уверен

Maziye karıştı şimdi yeminim

В прошлое перемешалась теперь моя клятва.

Слово «büsbütün» можно перевести на русский язык как «абсолютно полностью», так как данная лексема образована от «bütün», что переводится как «полностью», а слог «büs» усиливает значение слова. Таким образом, выражение «Büsbütün unuttum seni» означает, что лирический герой полностью забыл или пытается забыть любимую.

Выражение «maziye karıştı şimdi yeminim» означает, что клятва, принесенная героем, осталась в прошлом. Однако слово «karıştı» имеет значение «смешивания», «перемешивания», то есть при дословном переводе мы получаем: «клятва перемешалась в прошлое». На русский язык переводим данную строку, как «клятва осталась в прошлом», так как лирический герой хочет оставить пережитое в прошлом и продолжить путь.

Таким образом, проблема перевода возникает не только из-за литературных традиций, но и языковых различий. Переводчик, создавая художественный текст, старается наиболее точно передать мысли автора, однако переводя текст на другой язык, он поневоле создает собственную интерпретацию и концепцию мироустройства.

Список литературы

1. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: Высшая школа, 1990. 253 с.
2. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 360 с.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология. Москва: Академия, 2001. 208 с.
4. Hikmet N. Bütün şiirleri. İstanbul: YKY, 2008. 2085 s.
5. Pala İ. Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü. İstanbul: Kapı yayınları, 2018. 638 s.
6. Uludağ S. Tasavvuf terimleri sözlüğü. İstanbul: Kabalcı yayınları, 2016. 390 s.

**ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ Ф. НИЦШЕ
И ПРИЧИНЫ ЕГО АКТУАЛЬНОСТИ**

Е.Х. Бондарева, студентка 3 курса, направление «Издательское дело».

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

***Аннотация:** В статье рассматриваются особенности литературного наследия немецкого философа Ф. Ницше и обосновываются причины актуальности его философских концепций.*

***Ключевые слова:** философия, Ф. Ницше, сверхчеловек, западная философия XIX века, философия духа, немецкая литература, афоризм, стиль изложения, культура.*

В настоящее время во многом Интернет определяет наше сознание: у людей развивается клиповое мышление, пропадает способность к глубокому осознанию происходящего. Люди разучились мыслить, перестали думать о чём-то большем, чем о личных насущных проблемах. Можно предположить, что актуальность философского познания падает с развитием цивилизации, однако интерес к философии Ницше остаётся, его творчество актуально для наших дней.

Фридрих Вильгельм Ницше — это философ, который не нуждается в представлении. Он во многом стал лицом философии. Платон, Кант, Гегель и Ницше стоят в одном ряду и олицетворяют собой философию в её становлении.

Каждый образованный человек, хоть немного интересующийся философией, имеет представление о таких понятиях, как «сверхчеловек», «смерть Бога», «вечное возвращение» и пр., которые берут начало от Ницше.

Не стоит приводить множество аргументов, чтобы доказать популярность философских трудов Ницше в наше время. Каждый любитель чтения, в книжном магазине заходя в отдел философии, сталкивался с тем, что в этом отделе, до которого редко кто доходит, практически 4/5 книг одного автора — Ницше.

В чём причина такой популярности? Дело в том, что Ницше был философом, который уделял большое внимание форме изложения своих мыслей. Есть такое утверждение, что в Ницше философ дик-

товал содержание, а художник и поэт диктовал форму высказывания [1, с. 196].

Изложение Ницше афористично, его фразы хочется запоминать и цитировать. Справедливо отметить его огромное влияние на философию и культуру XX века. Ницше тот философ, чьи идеи нашли признание и интерпретацию у таких известных деятелей философии XX века, как М. Хайдеггер, А. Камю, Ж. Делёз и др. Это тот философ, чьи концепции-высказывания про смерть Бога, про сверхчеловека, про вечное возвращение, стали не просто достоянием сугубо философских институций. Это теперь то, о чём говорит массовое кино и литература. Это то, о чём можно поговорить в компании друзей. Произнося в окружении собеседников, например, слово «сверхчеловек», всем в общих чертах становится ясно, о чём идет речь. Все это делает философию Ницше популярной.

Размышления о свободе человека, о сильной независимой личности, которая прорывается за рамки оков коллектива — это всё про Ницше. В XX веке, веке тоталитарных режимов, мир буквально кричал о поиске уникальности, о поиске человека, который противостоит системам. А философия Ницше — это философия сильных, как любил говорить сам философ, «аристократов духа» [2, с. 49].

Стоит также отметить, что многие начинают знакомиться с философией Ницше еще в юности. Риторика Ницше мало того, что очень притягательная для подрастающего сознания, она ещё и очень воинственная. Афоризмы из разрядов «война», «бунт», «насилие» читаются бодро, накладываются на юношеский максимализм. Даже беря во внимание тот факт, что Ницше никогда не имел в виду настоящее насилие. У него это всегда метафизическое насилие, бунт собственного духа. Но, например, известная его фраза о том, что настоящий мужчина должен уметь делать только две вещи: говорить правду и стрелять из лука. Как это может не пленять дух молодости, романтизирующий буквально всё?

Ницше, безусловно, самый читаемый философ. Именно с его работ многие переходят к изучению философии в целом. Однако Ницше очень легко понимать неправильно. Дело в том, что он философ чувства, эмоции и афоризма, философ схватывания мгновения, философ, который не оставил нам систематическое учение. Философия Ницше — это разрозненный набор попыток схватить и почувствовать мир.

С 20-ти лет у Ницше были постоянные мигрени, отсюда ключевая для его философии тема страдания. Он физически не мог писать цель-

ный текст. По сути, единственное произведение, которое дошло до нас как единый текст, — это «Рождение трагедии из духа музыки» [3]. Все остальные тексты похожи на набор высказываний, набор афоризмов. И в этом смысле философия Ницше — своеобразный набор, рассыпанная мозаика, которая не собирается в единую картину. Единой картины философии Ницше просто не существует. Она внутри себя противоречива, спорит сама с собой. Если взять две книги Ницше и сопоставить их друг с другом, читая параллельно, то мы обнаружим множество нестыковок и противоречий. Это нормально для Ницше. Это мозаика, у которой нет итоговой картинки.

Отсюда проблема Ницше. Из него можно собрать хоть нациста, хоть либерала, хоть прогрессиста, хоть консерватора и т.д. В этом, безусловно, не только проблема, но и доступность Ницше. Он предлагает нам прочувствовать наработанный опыт. Если подходить к трудам Ницше с правильной стороны, его философия может дать мысль, которая нужна именно вам в определённый момент жизни. В этом сила его поэтического схватывания.

Так о чём же на самом деле философия Ницше? Традиционно мы начнём этот разговор с постепенного изложения основных концепций философа в контексте его «взросления».

У Ницше была очень интересная юность. В его семье были целые поколения священнослужителей. Именно поэтому философ прекрасно знал, что такое религия. Отсюда — его яркая критика Церкви и христианства.

Ницше очень скептически относился к немецкой культуре и даже считал себя потомком польских шляхтичей. Когда в зрелом возрасте он будет формировать представление о культуре, первой нацией, которой он откажет в существовании культуры, будет именно Германия. Для Ницше Германия — это особое место, которое ему совершенно не нравится по многим причинам. Он ненавидел дух прусачества и узкий патриотизм. Ницше не воинственен в плане реальной практики жизни. Ницше — это война духа. Поэтому всё конкретное «бряцание оружием» для него омерзительно. Ницше не хотел солдат, он хотел воинов, воинов духа в первую очередь.

Ницше ненавидел замкнутость немецкой культуры, её «книжную» атмосферу, тотальную силу теорий, отсутствие банальной эрудиции и отсутствие простых примеров из культуры, бесконечную серьёзность. Он считал, что тексты нужно писать красиво. По Ницше, форма высказывания — это часть содержания. Но что же мы видим у класси-

ческой немецкой культуры в лице Канта и Гегеля? Очень сухой, наукообразный язык уровня теоретической физики, но никак не полёта философской мысли. Это очень претило Ницше, и он пытался это преодолеть.

С раннего детства Ницше проявлял невероятные способности. По образованию он был классическим филологом. Первые же цитаты, статьи, лекции и выступления Ницше посвящены античному миру: Гомеру, Софоклу, Эсхиллу, Платону, Сократу. Он всегда понимал античность острее всего, что как раз и требовалось для духа XIX века.

Ницше с юности увлекался музыкой и считал её главным для себя искусством. Здесь он продолжил философию Шопенгауэра. Как известно, Шопенгауэр — один из первых «философов музыки». По Шопенгауэру, музыка есть высшее из искусств. Только она позволяет нам выйти за рамки представлений и почувствовать истину мира воли. Ницше продолжает эту идею музыки и силы красоты всего музыкального. Во многом поэтому Ницше будет дружить и даже жить вместе с Вагнером.

Рихард Вагнер будет принципиальной фигурой для Ницше. Они будут очень «созвучны». Это два сильных человека, два монумента духа. В какой-то момент они начали пересиливать друг друга — и их пути разошлись. Но нечто музыкальное всегда будет идти параллельно Ницше в виде образа [4, с. 66]. Причём Ницше сам был композитором и, естественно, сам умел создавать музыку.

Важно ответить на ещё один вопрос. Как сам Ницше понимал философию? Он всегда четко разделял понимание веры и философии. Что же такое вера? Это спокойствие. Это понимание. Это обладание конкретными ответами на конкретные вопросы. Но, по Ницше, вера — это не путь к истине. Он говорил, что настоящий человек истины — это человек вопрошающий. Истина при этом никак не связана с добром и прекрасным. Суть философии, по Ницше, это вопрос. Суть философии в том, что мы должны бесконечно задавать вопросы этому миру. И не ждать простых конкретных ответов, а бесконечно стремиться к истине. Даже если те вопросы, которые нам необходимо задать, будут вызывать у нас боль, раздражение, страдание. Идеальный образ философа в мировой культуре, по Ницше, это царь Эдип. Истина может быть ужасающей, но такова судьба философии. Философия — это бесконечный вопрос. Философия не обладает ответами, она только стремится их найти. Это всегда путь, процесс и действие. Философ тем самым и отличается от мудреца. Мудрец обладает му-

дростью, а философ лишь к ней стремится. И это стремление выражается в вопросе [5, с. 16].

По Ницше, настоящий философ — это всегда мужество мыслить. Вспомним, как Кант, отвечая на вопрос, что такое просвещение, ответил, что это мужество пользоваться собственным умом. Ницше перенимает этот концепт мужества. Мужества не замалчивать ни один вопрос. Знать даже, что ответы на эти вопросы могут принести тебе страдание, но ты должен идти дальше и продолжать задавать вопросы. В этом Ницше понимает ключевую суть самого философского знания.

Очень интересный концепт Ницше, на котором нам нужно остановиться, — «Смерть Бога». Смерть Бога встречается у Ницше в разных произведениях и всегда с новым оттенком смысла. Но главный смысл этой фразы прослеживается в книге «Так говорил Заратустра» [6]. Кто такой Заратустра? Это пророк зороастризма, иранской веры, которая впервые в европейской культуре привнесла идею о едином Боге. Именно в зороастризме мы впервые найдем понятие монотеизма для европейской культуры. Что же делает Ницше? Именно тот пророк, который привнёс идею о едином Боге, обладает властью и силой, чтобы сказать, что этот Бог умер. Заратустра возникает совершенно не случайно, как образ, который несёт слова Ницше в мир. И это очень важно. Что значит «Бог умер», по Ницше? Ницше, конечно же, не убивает Бога, он этим самым показывает острый кризис великой европейской культуры конца XIX века. Христианство 2000 лет было главной мировоззренческой идеей, но именно в конце XIX века оно перестало быть силой, объединяющей всю Европу, перестало быть главным способом познания и понимания мира. Своей фразой о смерти Бога Ницше подчёркивает именно слабость христианства. Бог ушел, теперь в Него не верят и люди остались заброшенными в мире, который утратил свой смысл.

К зрелости у Ницше окончательно формируется его авторский стиль развёрнутого афоризма. Он не пишет единое повествование, как мы это отметили ранее, он выражается афоризмами. Его задача — схватить в образе смысл. Как и Вагнер, он пытается выразить суть вещей в образе. До нас дошло множество метафор. Вспомнить только «человек — это канат над пропастью» [6]. Это иррациональная, нелогическая фраза, это фраза именно романтического духа.

К середине жизни у Ницше появляются приступы тотального одиночества. Не случайно у него возникает образ Заратустры, великого скитальца, великого одиночки, уходящего в горы. Книги Ницше начи-

нают тесно переплетаться с его жизнью и судьбой. Ницше становится очень автобиографичным писателем. И чем дальше мы идём по его библиографии, тем больше мы замечаем, как у него развиваются умственные расстройства.

Ницше сам по себе был трагическим героем. Вспомним хотя бы эпизод из его жизни, когда он в молодости пытался доказать одноклассникам силу древнегреческого мифа, а они ему не верили. Тогда он достал из камина раскалённый уголь и держал его в руке до тех пор, пока все присутствующие не приняли его точку зрения. После этого у него навсегда остался ожог на руке [7, с. 43]. Ницше всегда доводил всё до конца. Он расходовал сам себя на пути к постижению истины.

Безусловно, в нашем исследовании нельзя не упомянуть об ещё одной концепции Ницше, чтобы доказать его исключительную роль в становлении философии и определить неугасающую, вечную актуальность его идей. Что же такое «вечное возвращение»? Ницше спорит с христианской культурой буквально на всех уровнях, в том числе на уровне понимания времени. В христианстве время линейно. Христианство само по себе — вера эсхатологическая, т.е. вера движения к концу. Христианство говорит, что была точка начала, мир появился, и дальше всё движение мира было направлено к концу этого самого мира. Всё христианство ждёт, когда время закончится и настанет вечность. Ницше спорит с этой концепцией линейного времени. Он возвращает нас к циклическому времени мифологической культуры Древней Греции. Реальный мир дан нам во времени. Реальность всегда меняется. Время бесконечно в прошлом и будущем. Он утверждает, что мир — бесконечная временная длительность, которая не закончится. Но мы не можем утверждать, что число форм в этой реальности бесконечно. Ницше говорит, что варианты форм этого мира конечны, а время бесконечно. Значит, в бесконечном времени точно произойдет момент, когда формы соберутся в том же образе, который есть сейчас. Иными словами, в вечном времени все вечно повторяется и вечно возвращается. Об этом и есть «вечное возвращение» Ницше — весьма туманная концепция о цикличности всего.

Последним пунктом нашего повествования станет освещение понимания Ницше человеческого бытия. По мнению Ницше, человек — это «болезнь Земли», он мимолетен, он в своей основе есть нечто ошибочное [8]. Но нужно создать истинного, нового человека — «сверхчеловека», который смог бы задать цель и ориентир развития.

Сверхчеловек — образ, который Ницше ввёл в произведении «Так говорил Заратустра» для обозначения существа, что по своему могуществу превзойдёт современного человека настолько, насколько последний превзошёл обезьяну. Сверхчеловек — это творец, всемогущая воля которого направляет вектор исторического развития. Такого человека нужно вырастить, а для этого у Ф. Ницше нет каких-либо особенных рекомендаций: он выступает всего лишь как пророк, предвещающий приход нового «вождя», «фюрера», полубога, а может и самого Бога. Да и сам Заратустра — это не сверхчеловек, это «мост» к сверхчеловеку. Обычные люди — это исходный материал, из которого и должен вырасти сверхчеловек.

Нет ничего удивительного в том, что германо-фашистский «миф XX века» основывался на философии Ф. Ницше. Однако ни одна из существующих рас не связывалась с появлением сверхчеловека того времени, сверхчеловек не являлся представителем какого-либо класса по факту рождения. Получается, что антибуржуазная философия Ф. Ницше была полным противоречием идеологии фашизма. Ницше был против любых форм проявления массового сознания, господствовавшего в Германии, его сверхчеловек сочетает в себе физическое совершенство, высокие моральные и интеллектуальные качества.

Таким образом, интерес к идеям Ницше определяет тематика его философии. Ницше поднимает свежие темы, такие как «сверхчеловек», «смерть Бога», «вечное возвращение» и пр., которые до сих пор вызывают горячие споры. Сам Ницше был примером становления сильной личности, он проявлял мужество в стремлении плыть против течения, утверждал романтическое возвышение духа. Философия Ницше устремляет нас к познанию бытия, к желанию и умению задавать вопросы. По сравнению с философами-предшественниками, стиль изложения Ницше не научный. Для восприятия его текстов не нужна профессиональная подготовка. Его стиль — научно-популярный, доступный всем, особенно подросткам. Именно лёгкость его стиля притягивает внимание людей, далёких от философии. Ницше говорит загадками, которые хочется разгадать. Метафоричность и исповедальность также удерживают читателя. Философ говорит вопросами, тем самым располагая к себе читателя и втягивая его в орбиту своих размышлений. Автобиографичность его произведений приводит к проникновенности, погружённости в текст, достоверности написанного, а музыкальность — к звуковой гармонии, которая также положительно влияет на восприятие.

Всё это позволило Ницше оказать огромное влияние на культуру XX века. О его философии можно говорить бесконечно. Фридрих Ницше определённо является частью истории, его идеи живут, а вместе с ними живёт и он сам.

Список литературы:

1. Корнилова Г.И., Ланцова И.В. Фридрих Ницше (или к вопросу о стиле философствования) // Вестник ИрГТУ. 2013. № 3 (74). С. 194—199.
2. Цендровский О.Ю. Аристократический идеал Ницше // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Выпуск 1 (Том 16). С. 46—56.
3. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург: Азбука СПб. 2014. 244 с.
4. Самсонова Т.П. Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше // Вестник ТулГУ № 4 (37) декабрь. 2019. С. 62—72.
5. Ламберов Б.Д. Дефляционные теории истины: проблема общего определения // Онтология, гносеология, логика. 2011. Т. 9. № 3. С. 13—19.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Москва: Азбука. 2016. 352 с.
7. Данто А. Ницше как философ // Дом интеллектуальной книги. Москва: Идея-Пресс. 2001. С. 31—57.
8. Хлопченко И.А. Философия Фридриха Ницше о сверхчеловеке // Материалы X Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». URL: <https://scienceforum.ru/2018/article/2018003230> (дата обращения: 1.05.2022).

СМЕРТЬ В МАНГЕ КИСИМОТО МАСАСИ «НАРУТО» И ТАКЭИ ХИРОЮКИ «КОРОЛЬ ШАМАНОВ»

Н.Н. Иванова, студентка 1 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий».

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

***Аннотация:** в статье рассматриваются два подхода к изображению смерти на примере манги современных авторов.*

***Ключевые слова:** манга, смерть, современная литература, Япония, «Наруто», «Король шаманов», Кисимото Масаси, Такэи Хироюки.*

С течением истории отношение к смерти в человеческой культуре менялось — от нерелексивного убийства ради выживания и осознания трагичной конечности своего бытия до современного отрицания смертности и ее атрибутов (болезней, старения, кладбищ, траура и пр.). В современном мире люди всеми способами игнорируют смерть в бытовом понимании и пытаются с ней бороться. Отсюда популярность омолаживающей косметики, фотошопа и прочих хитростей.

Параллельно с этим тема смерти как экзистенциального опыта и чего-то магического уверенно обжилась в современной культуре, в том числе аниме-культуре. Множество произведений опираются на околосмертные переживания: герои либо умирают сами, либо переживают потерю близких, либо воскресают, либо изначально являются бессмертными.

Рассмотрим два довольно полярных подхода к смертности персонажей на примере двух историй — «Наруто» и «Король шаманов». Манга и одноименные аниме уже получили культовый статус и любовь миллионов поклонников.

Масаси Кисимото, автор манги «Наруто», создавал свой мир по образу феодальной Японии, но привнес в него немного современных технологий (камеры наблюдения, передатчики). В каждом государстве есть скрытые деревни, специальные поселения ниндзя, которые используются в качестве военной силы, но порой выполняют обычные работы (сопровождение в пути, помощь по хозяйству и пр.). Несмотря на специальные техники ниндзя и использование чакры, мир остается довольно реалистичным. Особенно в изображении смерти.

Большинство персонажей, в том числе ниндзя, — обычные смертные люди. Их жизнь может прерваться от болезни, ранений, падений с высоты и прочих неприятностей. И лишь несколько персонажей обладают способностями, дарующими им практически бессмертие.

Единственным полноценно бессмертным персонажем является Хидан, ниндзя-отступник, который физически неспособен умереть из-за своей способности к регенерации. Даже разделение тела на части или взрыв не способны убить Хидана, он сохраняет возможность речи по-

сле отделения головы от тела. Тело Хидана было разделено и спрятано в разных частях мира, но он все еще является живым.

Мадара Учича не настолько бессмертен. Он изначально обладал колоссальным объемом чакры и отлично мог ее контролировать. Мадара подготовил свое тело для особого ритуала, который позволил сымитировать собственную смерть и отлежаться в коме. После пробуждения он доработал свою технику восстановления, и когда умер от старости, то смог переродиться в новом теле.

Орочимару также был одним из сильнейших ниндзя в истории и мог поглощать чужую чакру, таким образом получая новые знания и опыт. Стремясь к бессмертию, Орочимару долгие годы модифицировал свое тело и в итоге освоил способность переносить свою душу в чужие тела. Подобные переселения сделали персонажа практически бессмертным.

Но остальные, даже очень выносливые и живучие герои не обладают такими возможностями. И сама смерть в «Наруто» из-за своей окончательности носит трагический характер. Так одна из самых первых показанных смертей является и одной из самых трагичных.

Деревня Скрытая в Листве готовилась к появлению в ней Орочимару, давнего заклятого врага, которого необходимо остановить. В тот момент он еще не получил максимум своих возможностей, и персонажи надеялись убить злодея, пока это возможно. Такую обязанность взял на себя правитель деревни, Хирузен Сарутоби, который в прошлом был учителем Орочимару. Сарутоби был сильным и опытным ниндзя, но он понимал, что даже его сил может быть недостаточно. С помощью техники Печати бога смерти Сарутоби надеялся убить Орочимару, при этом принеся себя в жертву для оплаты ритуала. К сожалению, Орочимару оказался гораздо сильнее и обряд только лишил его рук, но не жизни. Сам Сарутоби погиб, так и не добившись желаемой цели. Для деревни утрата правителя была вдвойне трагичной из-за этой неудачи, показавшей всем истинные силы Орочимару.

В дальнейшем повествовании умирало множество персонажей, особенно на войне ниндзя. Все их смерти было реалистичными и окончательными, лишь некоторые персонажи были воскрешены, а точнее их души помещались в чужие живые тела. Такое возвращение к жизни не было полноценным, и воскресшие скорее напоминали зомби и подчинялись тем, кто их поднял. При необходимости воскрешатели могли стирать личности умерших, просто используя их в качестве марионеток.

Совсем другой подход к смерти использовал Хироюки Такэи, автор манги «Король шаманов». В центре придуманного им мира находится

Великий дух, с которым сливаются упокоенные души всех умерших и продолжают там свое посмертное существование. Медиумы могут призывать такие души для общения и получения информации, так часто поступала Анна Кёяма. Неупокоенные души остаются на земле, привязанные к местам и людям, пока кто-то не вернет им внутренний покой. Некоторые из таких духов могут стать хранителями для шаманов, таким образом продолжая активное существование в нематериальной форме. Смерть не прерывает общения с близкими, позволяя умершим защищать своих любимых живых, так Элиза становится духом-хранителем своего жениха Фауста.

Главный антагонист истории, Хао, проходит несколько перерождений, обретения все больше сил с каждым рождением. Когда основные герои узнают о возможностях, которые появляются после смерти и воскрешения, смерть перестает восприниматься как утрата или какая-то проблема вообще. Несколько персонажей обладают возможностью воскрешения, решая все проблемы с умирающими. Сам акт смерти дает большой рост духовной энергии, позволяя использовать сложные и сильные техники в бою. Из-за этого герои легко принимают смерть — свою и друзей. В определенный момент смерть перестает быть чем-то значимым и оставляет героев равнодушными к истекающим кровью друзьям. Так после второй смерти Фауста персонажи отреагировали довольно холодно: «Он всего лишь умер. Это перестало быть трагедией».

Несмотря на одинаковый жанр двух историй (сёнен) и общие его условности, вопрос смерти авторы преподнесли почти полярным образом. Разница в восприятии смерти сильнее всего видна на главных героях произведений. Так, Наруто Удзумаки, главный герой манги «Наруто», ни разу не умер в течение истории. Он вырос, сражался, завел семью и дожил до старости. Почти для всех людей мира «Наруто» смерть была финалом жизни, потерей любимых и концом собственного бытия. Она оставалась трагичной и болезненной, но логичной и неизбежной.

Жизнь Йо Асакуры, главного героя «Короля шаманов», напротив, не раз прерывалась смертью. Йо понимал необходимость пройти через смерть, ад и воскрешение, чтобы стать сильнее для битвы с Хао, и спокойно соглашался с таким вариантом. Почти для всех основных персонажей истории смерть стала просто этапом тренировок, для некоторых неоднократным, что и привело к почти равнодушному ее восприятию, убрав страх перед конечностью бытия и одновременно полностью обесценив сам процесс умирания.

Список литературы:

1. Кисимото, Масаси. Наруто / Масаси Кисимото. Изображение (неподвижное ; двухмерное) : электронное // Jut.su : [сайт]. UPL: <https://jut.su/manga/> (дата обращения: 06.05.2022).
2. Такэи, Хироюки. Король Шаманов / Хироюки Такэи. Изображение (неподвижное ; двухмерное) : электронное // Readmanga : [сайт]. UPL: https://readmanga.io/korol_shamanov (дата обращения: 06.05.2022).

**ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
ТЕМЫ ВОСТОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГЕССЕ
(на примере романа «Сиддхартха»)**

К. Д. Клычкова, студентка 1 курса, направление «Издательское дело».

Научный руководитель: Т.Н. Хриптулова, д. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

Аннотация: *в статье рассматривается влияние восточной философии, индийских и китайских мотивов на творчество Германа Гессе, исследуются особенности создания романа «Сиддхартха», его художественные черты.*

Ключевые слова: *Г. Гессе, «Сиддхартха», восточная философия, Индия, Китай, буддизм, индуизм.*

Герман Гессе, немецкий писатель и художник, лауреат Нобелевской премии (1946), рос в семье пиетистов-миссионеров, однако с самого детства он был окружён не только христианской (западной), но и восточной культурой. Его дедушка с материнской стороны Герман Гундерт был теологом и ученым-востоковедом, долгое время пробыл в Индии, работая протестантским миссионером. Мария Гундерт, мать писателя, родилась в Индии, занималась общественной деятельностью, обладала литературными и музыкальными талантами. С детства Гессе слушал истории об экзотических странах, что сформировало в нём интерес к восточной философии. В ней писатель видел не только древнюю мудрость другой культуры, но и способ мировосприятия и мышления, по-

влиывший на формирование его собственных взглядов. Г. Бауман, анализируя влияние Индии на творчество Гессе, высказать такую мысль: «Весь Восток дышит религией, а Запад дышит разумом и технологией. Духовный мир Запада кажется примитивным и брошенным на произвол, по сравнению с духовностью Азии, которая защищает, придает уверенность и дает надежду» [1].

В 1911 году Герман Гессе совершает путешествие на родину матери — в Индию. Также он посещает Пинанг, Сингапур, Бирму и острова Суматра и Борнео. Однако поездка не принесла писателю ничего, кроме усталости и разочарования. Идеализированный образ Индии, который сложился у него по рассказам деда, был разрушен. Вместо мудрости и просветления писателя встретили колониализм, ужасные социальные условия, покорные и униженные люди. Только практичные китайцы вызвали у него уважение.

Впоследствии Гессе приходит к выводу, что китайская философия ему ближе индийской. Равнодушие и аскеза, монашеское отречение от мирского, выдвигаемые индийской философией на первый план, не могли удовлетворить духовных поисков писателя. В то время как практическая, основанная на жизненном опыте китайская философия импонировала ему. В ней Гессе видел пути к гуманности, самопознанию и самосовершенствованию. В отличие от индийской, китайская философия понимает духовное развитие не только как религиозное служение и аскетизм, она представляет собой синтез материального и чувственного опыта, религии и повседневности, природы и духа.

Истинным плодом путешествия Гессе в Индию стал роман «Сиддхартха» (1922). В его основе лежит древнеиндийская легенда о Гаутаме Будде, основателе философии и религии буддизма (Сиддхартха — имя, данное при рождении Будде.) Произведение композиционно разделено на две части. Первые четыре главы — Четыре Благородные Истины Готама Будды: 1. В мире существуют страдания; 2. Известна причина страданий — пагубные желания; 3. Каждый способен покончить со страданиями; 4. Для этого есть Восьмеричный Святой Путь. Вторая часть романа состоит из восьми глав, соотносящихся с Восьмеричным Путём Будды: (Правильное воззрение (*samyagdṛṣṭi*), правильное намерение (*samyaksamkalpa*), правильная речь (*samyagvāca*), правильное поведение (*samyakkarmānta*), правильный образ жизни (*samyagājīva*), правильное усилие (*samyagvyāyāma*),

правильное памятование (*samyaksmṛti*), правильное сосредоточение (*samyaksamādhī*).

Жанр первой части Гессе обозначил как «индийская поэма». В ней прослеживается большое влияние индуизма. Герой медитирует, выполняет религиозные обряды индуизма, становится аскетом, встречается с Буддой. Эта часть посвящена духовным исканиям Сиддхартхи, его отстранению от материального мира. Однако ни в служении брахманов, ни в аскетизме, ни даже в учении Будды герой не может найти ответы на свои вопросы. Ничто не способно привести его к просветлению. По мнению Гессе, нельзя научить человека познанию без обращения к чувственному опыту: «Знание можно передать, мудрость же — никогда. Её можно найти, ею можно жить, ее можно сделать своим парусом, ею можно творить чудеса, но облечь ее в слова, научить ей кого-либо невозможно» [2]. Поэтому, в следующей части Сиддхартхе предстоит самостоятельно пройти путь к просветлению.

Во второй части романа находит отражение китайская философия. После нравственного падения и пробуждения герой становится помощником перевозчика Васудевы (второе имя Кришны), находит путь к познанию через наблюдения за рекой, учится слушать её: «...Эта река бежала и бежала, бежала, не останавливаясь, и все-таки оставалась тут, на месте, всегда и во все времена была та же и все-таки каждую секунду другая, новая!» [2]. Наблюдение за природой, слияние с ней — характерная черта китайской философии, которая строится на гармонии и созерцании. Теперь Сиддхартха учится не у людей, а у сил природы. Он работает вместе с лодочником, воспитывает сына. Герой находит правильное соотношение мирского бытия и аскезы, природы и духа. Сиддхартха приходит к выводу, что путь, а не цель составляет смысл жизни. Этому учит и «Книга пути и достоинства» (Дао дэ цзин), составляющая основу даосизма [3]. Сам Гессе в письме к Стефану Цвейгу отмечал: «Мой святой облачен в индийские одежды, но его мудрость ближе к Лао-Цзы, чем к Готаме» [4].

Несмотря на многие сходства, история о Сиддхартхе сильно отличается от её прототипа. Прежде всего тем, что Гессе показал не только просветленную сущность Будды, но и его человеческую природу. Писатель старался рассказать о восточной философии так, чтобы она стала понятна западному читателю. «Сиддхартха» объединяет в себе буддизм, индуизм, даосизм, конфуцианство и христианство, отражая философские взгляды самого Гессе [5].

Важнейшими мотивами романа, подтверждающими влияние на него восточной философии, являются мотивы пробуждения и паломничества. Мотив пробуждения повторяется в произведении несколько раз. Первый раз герой «пробуждается» после встречи с Буддой Гаутамой. Он понимает, что зря отрицал многообразие мира, познавая только мир идей, духовную сторону жизни, не уделяя должного внимания чувственному восприятию. Он отрекается от аскетизма и отправляется в город, чтобы присоединиться к обычным людям, больше узнать об их жизни. Тогда он в первый раз переправляется через реку. Второе пробуждение героя случается уже после жизни в городе, разочарования в ней и в себе. С мыслями о самоубийстве он возвращается к той же реке, через которую он переправлялся в город. Там герой осознает, что должен был пройти через отчаяние, чтобы прийти к перерождению. Мотив пробуждения в «Сиддхартхе» трактуется как переход с одной ступени духовного развития на другую. Мотив связан с духовными поисками героя, его жизненными открытиями на пути к просветлению, истинному «я».

Мотив паломничества в романе «Сиддхартха» раскрывается своеобразно. В отличие от «Паломничества в страну Востока» (1932) в «Сиддхартхе» паломничество — не путешествие героя в определённое место, а скорее путешествие в глубины собственного внутреннего мира. Сиддхартха проходит долгий и трудный путь, на котором изучает окружающий мир, природу, религию, философию. Это приводит его к созданию собственного пути к просветлению, собственного учения. Мотивы паломничества и пробуждения пересекаются. Оба они направлены на раскрытие внутреннего мира героя, на его перерождение. Эти два мотива можно назвать традиционно восточными, в меньшей степени свойственными западной культуре.

Таким образом, в романе Г. Гессе «Сиддхартха» восточная тема нашла своё отражение. В произведении присутствуют восточные мотивы (паломничества и пробуждения), идеи индийских и китайских философов (Будды, Конфуция, Лао-цзы), религиозные учения буддизма и индуизма. Герман Гессе сравнивает индийскую и китайскую философию и культуру, рассуждает на традиционные восточные темы о смысле жизни и поисках истинного «я».

Список литературы:

1. Бауманн, Г. Герман Гессен и Индия / Г. Бауманн // НРЖ. 2002. Том. III. №15.

2. Гессе, Г. Сиддхартха = Siddhartatha: роман / [перевод с немецкого Н.Н. Федоровой]; Путешествие к земле Востока = Die Morgenlandfahrt : повесть / Герман Гессе ; [перевод с немецкого Е.В. Шукшиной]. Москва : АСТ, 2021. 221 с.
3. Лао-цзыбайхуацзиньши (Лао-цзы с комментариями и переводом на современный язык) / сост. Чжан И. Пекин, 1993.
4. Гессе, Г. Письма по кругу / Г. Гессе ; [пер. с нем.]; сост., предисл. и коммент. В.Д. Седельник. Москва : Прогресс, 1987. 400 с.
5. Рожкова, Н. В. Творчество Германа Гессе в диалоге Востока и Запада // Культура и искусство. 2017. № 3. С. 17—30.

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АВТОРОВ

*А.С. Лапиин, студент 1 курса магистратуры,
программа «Редакционная подготовка изданий».
Научный руководитель: Н. В. Волкова, к. филол.
н., доцент кафедры филологических основ изда-
тельского дела и литературного творчества.*

***Аннотация:** В статье кратко рассматривается «как, на кого и в силу каких обстоятельств» французский математик, философ и теолог-публицист Блез Паскаль (1623—1662) влиял на русскую культуру. Рассматривается роль и восприятие философа в ней. Особое внимание уделено восприятию личности и философских идей Блеза Паскаля в русской критике.*

***Ключевые слова:** паскалеведение; религиозная полемика; «Мысли»; переводная литература.*

Блез Паскаль — французский мыслитель, математик, инженер и теолог. Ещё при жизни признанный классиком французской литературы и, оказавшийся одним из отцов-основателей математического анализа и проективной геометрии, после неё, он был создателем первых образцов счётной техники и автором основного закона гидростатики. Его философские изыскания парадоксальны настойчивым желанием соединить в единую амальгаму научный метод и фанатичную веру в Христа, которую он хотел разделить со всеми людьми в мире, чтобы спасти их от, по его мнению, ужасов атеизма. Его литературные рабо-

ты полны эмоции, обжигающей страсти и личных откровений, но при этом опираются на рациональные суждения и стройную внутреннюю логику. Школу его «Мыслей» прошли почти все образованные люди из всех слоев русского общества XVIII—XIX века. Его трактаты и эпистолярные работы на языке оригинала занимали почетное место в домашних библиотеках многих классиков отечественной литературы, а его идеи всегда находили отклик, не всегда, естественно, положительный, у совершенно непохожих друг на друга представителей, пропитанной христианскими традициями, русской культуры. К сожалению, долгие годы его влияние на русскую литературу игнорировалось гуманитарной наукой в пользу идей Вольтера и других энциклопедистов XVIII века, нещадно критиковавших Паскаля за некоторые его спорные убеждения. Эта статья отклик на необходимость в восстановлении некоей исторической справедливости по отношению к, условной, «паскалевской линии мысли».

Важно понимать, что попытки осмыслить литературное наследие Паскаля проводились задолго до того, как это самое наследие было переведено на русский язык. С 1777 по 1780 год Н. И. Новиков, одна из крупнейших фигур русского просвещения, издавал журнал «Утренний свет» — первый в России журнал философской тематики. В нём печатались детальные афористичные статьи под общим названием «Мнения Паскаля». Строго говоря, это была первая попытка осмыслить творчество в широкой отечественной печати. Также в качестве иллюстрации своеобразной дискриминации «паскалевской линии мысли» в высших кругах российского общества можно привести тот факт, что Екатерина II лично приказала арестовать весь тираж издаваемого Новиковым «Прибавления к Московским ведомостям» за 1784 год, из-за размещённых там работ Паскаля с критикой ордена иезуитов. Не секрет также и то, кому императрица отдавала предпочтение в битве авторитетов между Паскалем и Вольтером.

Говоря о Паскале в творческом сознании образованной аудитории, стоит упомянуть как в 1790 году в «Письмах русского путешественника» многообещающий юный автор Н. М. Карамзин во время визита в Париж отмечал, что среди людей его круга «Письма к провинциалу» считаются образцом хорошего французского слога и глубины философской мысли. В декабре 1818 года Карамзин, уже забронзовев как живой классик русской литературы, в своей речи по случаю присуждения ему звания академика так отозвался о Паскале: «Великие тени Паскалей, Боссюэтов, Фенелонов, Расинов спасали славу их отечества и в самые

ужасные времена...» [1]. Ещё одним свидетельством довлеющего авторитета Паскаля у свободомыслящей публики является оценка его И.А. Крыловым как «самый высочайший разум последних веков» в «Почте Духов» [2].

В. А. Жуковский, оценивая полёт мысли Паскаля, говорил, что его слово имеет необъятное значение и не раз возвращался в своих набросках 1840-х годов к мысли философа о том, что вселенная подобная бесконечной сфере, центр которой находится в каждой, отдельно взятой точке, а окружности нет нигде. В рамках философии Паскаля эти слова служили иллюстрацией того, что весь изведанный человеком мир, является лишь крошечным фотоном по сравнению с настоящим величием и многообразием природы. Вызывает восхищение и то, что Жуковский не только развивает эту мысль, но и настолько свободно владеет философией Паскаля, что, подобно французскому мыслителю, добивается в своих трудах комплексного синтеза философии и математике. В статье «Две сцены из “Фауста”» Жуковский рассуждает о незримом центре жизненного круга, по отношению к которому все человеческие дела становятся радиусами, теряют хаотичный характер и приобретают некую высшую осмысленность. Далее Жуковский озадачивается вопросом: если центр, о котором идет речь, находится в каждой точке мысленного пространство одновременно, то, значит, откуда бы ни начиналась цепь наших размышлений, она будет исходить из центра, следовательно заблуждение невозможно? К счастью, вопрос не остаётся без ответа, и Жуковский в интересной переключке с кантианской этимологией приходит к выводу, что такая логика может быть применима лишь к божественному абсолюту, для человека же эта начальная точка отчёта может существовать лишь там, где откровение укажет его вере и где вследствие этого указания разум прикрепит к нему первое звено своих размышлений. Более того, в философии Жуковского это «прикрепление» непременно должно было быть актом свободной человеческой воли, искренне принимающей откровение. Само это движение по определенной линии к неопределенной границе Жуковский характеризует как жизнь во времени. Интересно также и то, что Жуковский определял время как невидимую математическую линию между двумя безднами, пользуясь мыслью Паскаля о двух бесконечностях. Соответственно, когда эта линия стирается мы можем говорить о божественном существовании.

Из мемуаров фрейлины русского императорского двора А. О. Смирновы-Россет мы узнаём, что и сам Пушкин не был чужд дифирамбов

Паскалю: «Пушкин говорил со мной о Паскале и сказал мне, что я еще слишком молода для того, чтобы читать его; но что через год или два он советует мне хорошенько познакомиться с его «Мыслями». Он говорил, что это величайший французский мыслитель со времени Абельяра, и ее величайший гений во всех отношениях» [3].

Более того из «Выбранных мест из переписки с друзьями» узнаём, что именно Александр Сергеевич предложил Н.В. Гоголю обратить внимание на творчество Паскаля. Авторитетный советский и израильский литературовед, педагог и специалист по истории русской литературы XVIII—XIX веков И. З. Серман предложил теорию, что именно Паскаль повлиял на разработку Гоголем концепции смеха как особой формы борьбы с человеческими заблуждениями, проявления любви и заботы по отношению к духовному миру ближнего, смеха как просветляющего и просвещающего (от «свет», а не от «просвещение»!) самого глубокого понимания человека. Стоит отметить правдоподобность этой теории, ведь взгляды Паскаля на смех были весьма неортодоксальны для классической христианской мысли и такое количество перекличек с позицией Гоголя, очевидно знакомого с его работами, не может быть случайно [4].

Личность Паскаля как корифея точных наук, обратившегося к религиозно-философской проблематике, не могла не привлечь и внимания В. Ф. Одоевского, упоминающего его имя в «Пестрых сказках». Главный герой этого цикла, собирательный сатирический образ на различных научных деятелей, современных автору, Ириной Модестович Гомозейко называется пустым и сравнивается с теми учеными, «о которых говорил Паскаль, что они ничего не читают, пишут мало и ползают много». Сохранилась и карандашная заметка Одоевского 1830-х годов к «Мыслям» Паскаля, в которых он приходит к выводу, что любое рассуждение в итоге уступает чувствам и служит соединяющей нитью между ними. Также из дневников писателя мы узнаём, что Одоевскому были близки размышления философа о чрезмерном преувеличении мудрости древних, о математическом уме, об инстинкте и опыте как основных источниках познания и эфемерности мирской славы.

Имя Блеза Паскаля пользовалось определённым пиететом и в среде революционных демократов, однако, стоит отметить, что из всего внушительного объёма творческого наследия учёного, эти граждане брали только те пласты, что согласовывалось с их собственными философскими изысканиями. Так Н. А. Добролюбов в одной из своих рецензий упоминает женский журнал «Лучи» А. О. Ишимовой, отмечая,

что в нём публиковался достаточно спорный рассказ «Паскаль и его сестры». Другой видный критик разночинного лагеря, Д. И. Писарев, в статье «Образованная толпа» сравнивает своих оппонентов с баранами, которые в отсутствие готовых решений обращаются к «Опытам» Монтеня, «Размышлениям» Паскаля и «Максимами» Ларошфуко. Иронично, учитывая, что сам Паскаль в своих работах предостерегал от бездумного следования авторитетам и важности знаний, полученных эмпирическим путём [5].

Последователи антропологического материализма высоко оценивали научные и литературные заслуги Паскаля, но скептически относились к его религиозным взглядам скептическое начало и даже элементы безумия, как медицинского состояния. Сам Чернышевский называл Паскаля «гениальным простаком», но полагал, что «одна устарелая, до смешного элементарная страница гениального мыслителя вроде Паскаля ценнее целых кварталов обыкновенного почтенного ученого, набитого ученейшими формулами». Занимательно, что Чернышевский считал предполагаемое безумие Паскаля следствием его гениальности и в одной из своих последних статей писал: «...погибать от избытка умственных сил — какая славная смерть! Это судьба Пико-де-Мирандолы и Паскаля»

Интересно складывались отношения с творчеством Паскаля и у А.И. Герцена, причина этому крылась в том, что как и французский мыслитель в начале своего творческого пути Герцен стремился скрестить социально-философские научные дисциплины с духовным откровением, но уже в вятской ссылке переосмыслил свою позицию и отказался от «содомизма религии с философией». В рассказе «Первая встреча», написанном во время вынужденного «путешествия» Герцена, он, устами одного из персонажей, характеризует своё время как век посредственностей, который похож на Паскаля «но не на Паскаля обычно (слишком много чести)», а на Паскаля в те моменты, когда он принимал веру потому, что не отказывался от неё. Однако, абстрагируясь от религиозных изысканий французского мыслителя, Герцен никогда не переставал ценить его рассуждения об устройстве общества и глубину, мощь и гибкость его слова, в своей статье «Прививка от конституционной оспы» он пишет: «Паскаль говорит, что царь, спящий полсуток и видящий во сне, что он пастух, и такой же сонливый пастух, видящий во сне, что он царь, — равны. К нашему меньшинству это совершенно идет, тем больше, что сны наши не были просты». Особенно Герцен любил возвращаться в своих произведениях

он к мысли Паскаля о эскапистской сущности человеческой жизни, к примеру в книге «С того берега», отражающей переживания автора по поводу революционных событий 1848 года в Европе, есть такие строки: «Паскаль говорил, что люди играют в карты для того, чтоб не оставаться с собой наедине. Мы постоянно ищем таких или других карт, соглашаемся даже проигрывать, лишь бы забыть дело. Наша жизнь — постоянное бегство от себя, точно угрызания совести преследуют, пугают нас» [6, с. 20]. Стоит обратить внимание, что и А.А. Блок в своей речи «Крушение гуманизма» цитирует профессора Цюрихского университета Иоганн Гоннегера: «Мы имеем право сказать о себе словами Паскаля, что бежим от самих себя. Таков недуг нашей эпохи, и симптомы его так же очевидны для человека разумного, как и физическое ощущение приближения грозы» [7].

Несмотря на всё вышеизложенное, ближе всего к сердцу среди классиков русской литературы принял проблематику Блеза Паскаля, вероятно, Фёдор Михайлович Достоевский. Их роднит и апология христианства, и суровая критика атеизма и фарисейства, и интерес к границам познания и роли в нём движений сердца и даже дихотомия гордыни и смирения как диаметрально противоположных духовных сил человеческой личности. Неслучайно впервые Достоевский упоминает имя Паскаля в письме к брату от 9 августа 1838 года, размышляя о травме духовного мира человека и смешении в нём непримиримых начал. По мнению Достоевского (и Паскаля) научный метод не помогает познанию этого внутреннего мира, а лишь усиливает конфуз и отвлекает от вопроса. Роднит их Достоевского и сходное понимание иерархии ума и сердца в духовной жизни человека. Сердце понимается ими как стержень внутреннего мира человека, источник его творческих способностей и исток добрых и злых мыслей, которое незаметно и органично «нагибает» его волю в направление тех или иных идей и теорий. Вот, как комментирует этот вопрос Достоевский: «Познать природу, душу, Бога, любовь, — это познается сердцем, а не умом... Ежели цель познания будет любовь и Бог, тут оказывается чистое поле сердцу», а вот слова Паскаля: «Сердце чувствует Бога, а не разум. Вся суть веры в том, что Бог постигается сердцем, а не разумом...». Совершенно в духе Паскаля и как будто демонстрируя его учение о трех порядках бытия, Достоевский утверждает высшую ценность нравственного порядка, порядка любви и милосердия, и несводимость его ни к физическому, ни к интеллектуальному порядкам. В черновых записях к «Бесам», под заголовком «Вообще словечки», Достоевский напрямую цитирует

XXV главу «Мыслей» Паскаля: «Наука имеет две соприкасающиеся крайности: первая есть то чистое естественное неведение, в котором находятся все люди при рождении. В другую крайность впадают души великие, которые, пройдя всё, что могут познать люди, видят, что они ничего не знают, и находятся в том же неведении, с которого начали. Но это неведение ученое, которое сознает себя. Вышедшие из неведения естественного, и не достигнувшие другого, принимают некоторый оттенок самодовольного знания и выказывают себя знатоками. Они-то смущают мир и судят обо всем превратнее других» [8, С. 145—146]. Интересно, что и Паскаль, и Достоевский избрали своими любимыми слова из пятидесятого псалма: «Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей» (Пс. 50:12).

Разумеется Паскаль находил отклик и в сердцах многих других представителей отечественной литературы и философии, будь то Ф.И. Тютчев, Андрей Белый, И. В. Киреевский, С.С. Глаголев, А. С. Хомяков, В. В. Розанов и даже Лев Николаевич Толстой. Речь идет, разумеется, не просто о прямом влиянии и рефлексии по творчеству Паскаля, но и о выявлении типологической общности между его духовными поисками и работами выдающихся деятелей русской культуры. Попытки раскрыть тайну человеческой души, выяснение принципиальных условий человеческого существования, различение первичного и вторичного знания, идеала и идолов, искренности и фарисейства — эти и многие другие важные проблемы творчества Паскаля находили на русской почве благосклонный отклик. Они могут и станут предметом многих и многих новых, самостоятельных научных исследований.

Список литературы:

1. Карамзин Николай Михайлович. Речь, произнесенная на торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=281310&p=2> (дата обращения 01.06.2022).
2. Тарасов Б.Н. «Мыслящий тростник»: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М.: Языки славянской культуры, 2004. 896 с.
3. Тарасов Б. Н. Русский Паскаль// Б.Тарасов. Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение», 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1/Tarasov_BN/ (дата обращения 01.06.2022).

4. Серман И.З. Гоголь и Блез Паскаль // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. Дата обновления: 19 февраля 2008. URL: <http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1203424433&archive=1203491495> (дата обращения 01.06.2022).
5. Бутовский И.Г. О жизни Паскаля и его сочинениях. XLIX стр. В кн.: «Мысли Паскаля». СПб., 1843.
6. Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. 6: С того берега. Долг прежде всего. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955. 563 с.
7. Кляус Е.М., Погребысский И.Б., Франкфурт У.И. Паскаль (1623—1662). Москва; Наука, 1971. URL: <https://knigogid.ru/books/1114247-paskal/toread>.
8. Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. Москва: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. 480 с.

ПСИХОАКТИВНЫЕ ВЕЩЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

Н.С. Лосевской, студент 3 курса, специальность «Литературное творчество».

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

Аннотация: В статье рассматривается литература, которая содержит в себе описания тех или иных психоактивных веществ, а также литература, которую создавали писатели, употреблявшие психоактивные вещества.

Ключевые слова: битники, наркотические вещества, психоактивные вещества, литература и наркотики, клуб гашишистов, Бодлер, Дюма, Буковски, Берроуз.

На сегодняшний день тема зависимости, к сожалению, не перестаёт быть актуальной. Именно наркотики являются теми веществами, которые могут нанести огромный урон не только по физической составляющей человека, но и по духовной. Эта та тема, которая должна оглашаться, а главное правильно преподноситься школьникам и студентам, которые в большей мере подвергнуты этому искушению. И мы все, как люди причастные к гуманитарной науке, которые стараются объяснить

все процессы в жизни общества словом, которые могут направить человека на правильный путь, мы обязаны говорить об этом достоверно, и наша цель — минимизировать искушение, все слова должны быть подкреплены примерами из жизни, а примеры показательны.

Существует много литературы, которая описывает употребление тех или иных психоактивных веществ. Первые примеры можно найти еще в древнем эпосе. «Эпос о Гильгамеше» датируется XXII веком до нашей эры. В нем имеются строки, которые свидетельствуют о том, что ещё в те времена шумеры владели рецептом пьянящего напитка, и пить его было делом богоугодным.

В древнем Египте люди тоже употребляли алкогольные напитки. В мифологии древней Греции существует бог Дионис, который является богом виноделия. В буддизме же есть «Джатака о чаше», которая гласит: «Употребление опьяняющих напитков есть ужасное зло, влекущее за собою много грехов. Помня об этом, добрые должны поэтому и других удерживать от их употребления, а тем более воздерживаться от них сами». В буддизме также есть текст под названием «Вера Сутта. Проступок», в котором говорится, что «того, кто не воздерживается от пяти опасных проступков, называют безнравственным. И поступая так, он перевоплощается в аду». Эти пять проступков: убийство, воровство, прелюбодеяние, ложь, употребление опьяняющих напитков и снадобий (возможно наркотиков), приводящее к бездумному ошибочному поведению.

Об употреблении вина говорит и Библия — один из древнейших письменных источников человечества. Под вином в ней подразумевается безалкогольный или слабоалкогольный напиток, который пили даже дети. В исламском мире до момента признания Мухаммада посланником Божиим вино воспевали и оно прочно вошло в быт. В суре «Ан-Нахаль» («Пчёллы»), относящейся к мекканскому периоду (то есть когда Мухаммад только начал проповедовать ислам), приводится следующий аят: «67. Из плодов пальм и виноградников вы получаете опьяняющий напиток и добрый удел. Воистину, в этом — знамение для людей размышляющих». По этому высказыванию видно, как на алкоголь постепенно накладывается запрет. Однако через некоторое время, уже в меддинский период, пророку был ниспослан следующий аят, включённый в суру «Аль-Бакара» («Корова»): «219. Они спрашивают тебя о вине и азартных играх. Скажи: “В них есть большой грех, но есть и польза для людей, хотя греха в них больше, чем пользы”». В этом аяте прослеживается мысль, что алкоголь имеет дуалистическую

природу, то есть человек знающий меру может подчерпнуть благо из напитка, а тот, кто глуп и жаден, алкоголем может навредить себе.

В литературе Нового времени были писатели, которые для стимулирования творческих способностей принимали различного вида психоактивные вещества.

Начнём с так называемого «клуба гашишистов» (или как его ещё называли «Клуба ассасинов»). Это парижский литературно-художественный салон 1840-х годов. Он был организован по инициативе психиатра Ж.Ж. Моро де Тура, проводившего опыты по воздействию гашиша на психику. В этот салон входили такие знаменитые писатели как Ш. Бодлер, А. Дюма (отец), Теофиль Готье и другие.

Бодлер называл вино и гашиш теми инструментами, которые могли переносить употребляющего в искусственный рай. Это был его образ жизни, который соответственно повлиял на эстетический аспект его литературы: «Ненасытимый разум мой \ Давно лишь мрак благословляет...». Бодлер описывает уродство, вертепы и прочий ужас, за которым он не просто наблюдает, а в котором он участвует: «Беззубых челюстей и ртов, подобных ранам...»; «Порой вино притон разврата \ В чертог волшебный превратит...». Поэт описывает как влияет на него опиум и как это влияние проявляется внешне: «Порою опий властью чар \ Раздвинет мир пространств безбрежный, / Удержит мигнов бег мятежный...»[1]. Бодлер создаёт стихотворение «Разрушеньё», где описывает свою зависимость от психоактивных веществ и, соответственно, как эти вещества разрушали его самого.

Роман «Граф Монте-Кристо», который написал Александр Дюма, содержит сведения о воздействии гашиша. Главный герой романа является знатоком и любителем этого редкого в те годы препарата. В тексте упоминается, что он употребляет египетский давамек и самодельные пилюли из гашиша с опиумом, смешанных в равных долях (как снотворное). Действие давамеска подробно описано в X главе II части I тома («Синдбад-Мореход»). Здесь граф Монте-Кристо угощает им молодого барона Франца д'Эпине, через которого рассчитывает войти в высший свет Парижа. Через некоторое время Франц чувствует, «что с ним происходит странное превращение. Вся усталость, накопившаяся за день, вся тревога, вызванная событиями вечера, улетучивались, как в ту первую минуту отдыха, когда ещё настолько бодрствуешь, что чувствуешь приближение сна. Его тело приобрело бесплотную легкость, мысли невыразимо просветлели, чувства вдвойне обострились». Вскоре он впадает в онейроидный галлюциноз романтико-эротического со-

держания, в ходе которого постепенно засыпает. В этом отрывке явная романтизация психоактивного вещества.

Второй том романа написан Александром Дюма в 1844 году. В нём отразились личные впечатления автора от посещений «Клуба Ассасинов», где он имел возможность попробовать давамекс. По свидетельствам современников, Дюма ел это снадобье очень охотно, а после употребления становился чрезвычайно болтлив. За период существования «Клуба» им были написаны многие знаменитые произведения — в частности, все три романа о мушкетёрах.

Стоит упомянуть и работу З. Фрейда — «Статья о кокаине», изданную в 1884 году. В ней Фрейд делится с читателем огромным количеством информации о кокаине и о его воздействии как на животных, так и на человека. Фрейд лестно отзываясь об этом веществе, но под конец жизни осознаёт, что это оно разрушало его всё то время, пока он его употреблял. Кокаин дарил высокую концентрацию, повышенную работоспособность, убирал усталость и чувство голода. В итоге такие эффекты сказывались на покалеченной нервной системе, возникли завысимость, тревожность и прочие неприятные ощущения.[2]

Битники — это субкультура, появившаяся в Америке в 1940-50 гг. Само понятие «бит-поколение» принадлежит известному автору Джеку Керуаку. Люди, которые принадлежали этой субкультуре, одевались по-своему (чёрные брюки и чёрная водолазка), не хотели работать, вели разгульный, бездумный образ жизни и, конечно, употребляли наркотики. В СССР битники появились позже, примерно в 60—70-х годах [3]. Среди битников в США было немало писателей, музыкантов и художников, которых сейчас многие знают.

Один из них — Джек Керуак, написавший известный роман «На дороге». В этом рассказе Дин — «стройный, голубоглазый, с подлинным оклахомским выговором, герой снежного Запада, отравивший баки» — ищет наставника в писательстве. Этим наставником становится Сал, его приятель: «Слушай, чувак, я очень хорошо знаю, что ты ко мне приехал не только затем, чтобы стать писателем, да и, в конце концов, что я сам об этом знаю, кроме того, что на этом надо заикнуться с такой же страшной силой, как на амфетаминах». Молодые ребята — яркие представители «разбитого поколения». Керуак описывает их жизнь очень романтизированно. Они свободны, легкомысленны: «загонял себе в кровь столько наркотиков, что большую часть дня мог продержаться лишь в своём кресле под зажжённой с полудня лампой».

В произведениях Кена Кизи внимание на наркотических веществах не заострено. Они мелькают в рассказах, но с некой положительной окраской: «И тут нас накрыло, этого человека и двух его взрослых сыновей, всех разом — ну, знаете, бывает так. Не сказать чтобы сильно, но приход — как от лучшей травы...» [4].

А вот в «Голом завтраке» Ульям Берроуз описывает наркоманскую зависимость грязно, правдиво. Его рассказы показывают истинный конечный результат употребления наркотиков: «...Он свернулся калачиком и вонзил иглу себе в позвоночник. Вытащив иглу с лёгким вздохом наслаждения <...> Из правого глаза Ли, извиваясь, выполз длинный слизень...». Берроуз в рассказах часто делал примечания, вставлял ссылки на медицинские источники: «[См. статью доктора медицины Нильса Ларсена «Мужчины и их смертельные сны...»]»; «Примечание: ...в периоды нехватки или отсутствия наркоты<...> предьявляется непомерно раздутый, растущий в геометрической прогрессии счёт» [5]. Эстетическая особенность произведений Берроуза состоит в том, чтобы показать скрытую, но настоящую грязь, которая ежедневно окружает употребляющих наркотики людей

Поэт Ален Гинзберг в знаменитой поэме «Вопль» пишет об опустившихся на самое дно наркоманах с любовью, он видит в них нечто божественное, он пишет о них так, будто они лишь потерялись, но ещё могут вернуться: «Я видел лучшие умы моего поколения, разрушенные безумием, \ умирающие от голода истерически обнажённые, \ волочащие свои тела по улицам чёрным кварталов \ ищущие болезненную дозу на рассвете...». В поэме мелькают «ангелоголовые хиппи», «безумные бродяги и ангелы битники во времени, безвестные, но оставляющие слова что могут быть сказаны после их смерти». Эстетика Гинзберга довольна необычна: она сочетает в единое целое грязь опустившихся людей с божественной чистотой.

Чарльз Буковски известен своими алкогольными злоупотреблениями, а также тем, что его персонажи делают то же самое. Сам Буковски говорил, что «алкоголь, возможно, одна из величайших вещей на земле, и мы неплохо ладим. Он разрушителен для большинства людей, но не для меня. Все то, что я создаю, я делаю пока пьян». Он и его произведения являются прямой пропагандой алкоголизма. Его герои заливают алкоголем «бездарно промотанную жизнь», бьют детей и жён. В своём известном произведении «Хлеб с ветчиной» Буковски с большой точностью описывает жизнь людей из низкого социального слоя:

«—Я слышал, легавые имеют ещё кое-что на Джона, — невозмутимо продолжал отец.

— Что?

— Изнасилование.»

<...>

И тут моя мать резко взмахнула рукой. Одно быстрое движение, и её рука со сжатым кулаком уже снова лежала на столе.

— Я поймала её, — сказала она.

— Кого? — спросил отец.

— Муху.

Мама сидела и улыбалась.

— Не может быть, — отмахнулся отец.

— Ну посмотри, где ты видишь муху? Ее нет.

— Она улетела.

— Нет, она у меня в кулаке.

— Слишком ловко для человека.

— Тем не менее она здесь, в кулаке.

— Вранье.

— Не веришь?

— Нет.

— Тогда открой рот.

— Пожалуйста, — сказал отец и распахнул пасть.

Мама накрыла её рукой. Отец схватился за горло и вскочил:

— Тьфу!»

Эстетическая особенность произведений Буковски состоит в том, что он оголяет и показывает истинную жизнь таких простых людей, у которых в семье встречается и домашнее насилие, и алкоголизм, и даже какие-то шутки в трудных ситуациях. Автор не пытается романтизировать алкоголь и различного рода преступления, он лишь показывает, как всё есть на самом деле внутри среднестатистических семей.

Стоит упомянуть и о тех авторах, которые не пишут лишь о психоактивных веществах, но в творчестве которых они иногда упоминаются.

В рассказе М.А. Булгакова «Морфий» врач Поляков пробует морфий, чтобы не чувствовать боль в животе, но постепенно понимает, что не может обходиться без дозы. Булгаков отрешённо и непредвзято показывает ужасный и скоротечный путь наркомана-морфиниста. В маленьком рассказе показывается вся жизнь зависимого: начало, увеличение дозировки, падение и самоубийство.

В повести «Странники» у В.Я. Шишкова беспризорники употребляют кокаин: «Сознание Амельки от понюшки кокаина стало застилаться миролюбивым, одурающим туманом». Кокаин делает их жестокими и импульсивными. Главные действующие лица очень жестоки, но, конечно, дело не только в наркотическом веществе. Один из персонажей под воздействием кокаина режет икроножную мышцу для того, чтоб поесть. Под «марофетой» (так беспризорники называют кокаин) они становятся наиболее жестокими, и само вещество является неким катализатором, который раскрывает дикое, звериное в человеке.

Обзор закончим на современном писателе, которого читают или читали многие. Виктор Пелевин в одном из своих интервью сказал: «Действительно, я довольно часто пишу о наркотиках, но это происходит потому, что они, к сожалению, стали важным элементом культуры» [6]. Увы, но мы вынуждены с этим согласиться. Эта грязь сейчас видна каждому в том или ином виде. Пелевин пишет в своих произведениях о самых различных наркотиках. В его повести «Чапаев и пустота» очень ярко и романтично описан так называемый «Балтийский чай»: «Они подняли стаканы, залпом выпили их содержимое, и мне ничего не оставалось, кроме как последовать их примеру. <...> Я вдруг заметил, что на душе у меня легко и спокойно, и чем дальше я иду, тем делается спокойнее и легче...» [7] Далее сказано, что никаких способностей к размышлению герой не потерял, а потом ещё раз употребил наркотик. Возможно, автор смеётся над употребляющими персонажами, так как всё это либо сон, либо бред.

Нами был представлен далеко не полный список авторов, которые касались темы алко\наркозависимости, но уже по имеющейся литературе можно сказать, что эта тема беспокоит человечество очень давно. Пишут об этой теме и признанные классики и малоизвестные писатели, пишут совершенно по-разному, и каждое произведение обладает своей эстетической особенностью. Литературой низшего порядка или литературой третьего сорта такие произведения считать нельзя, ибо они касаются людей в целом. Однако необходима жесточайшая цензура для произведений такого рода. О вреде наркотиков и алкоголя необходимо говорить, но надо говорить, как говорит Берроуз, например, но не как Керуак.

Список литературы:

1. Бодлер, Ш. Цветы зла. / Ш. Бодлер. Москва: АСТ, 2020.
2. Фрейд, З. Статьи о кокаине / З. Фрейд; пер. Ю. Донец. Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011.

3. Антология поэзии битников / Г. Андреева. 1-е изд. [Б.м.]: Ультра. Культура, 2004. 784 с.
4. Кизи, К. Когда явились ангелы / К. Кизи. Текст : электронный. // Литмир [сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=147980&p=8> (дата обращения: 17.05. 2022).
5. Берроуз, В. Голый завтрак / В. Берроуз. Москва: АСТ, 2019.
6. Пелевин, В. Продолжатели русской литературной традиции не представляют ничего, кроме своей изжоги // Вечерний клуб. 1997. 9 января.
7. Пелевин, В. Чапаев и пустота: роман / В. Пелевин. Москва: АСТ, 2019.

СТРАШНАЯ СКАЗКА КАК ЖАНР ПОДРОСТКОВОЙ ПРОЗЫ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «КОРАЛИНА» НИЛА ГЕЙМАНА

***В.В. Соловьева,** студентка 3 курса,
специальность «Литературное творчество»
Научный руководитель: В.А. Редькин, д. филол.
н., проф. кафедры филологических основ изда-
тельского дела и литературного творчества*

***Аннотация:** в статье рассматривается страшная сказка
Нила Геймана «Коралина» как жанр подростковой прозы и под-
нимается вопрос о роли «книг-ужастиков» в жизни ребенка.*

***Ключевые слова:** подростковая проза, Нил Гейман, страш-
ная сказка, «Коралина», зарубежная литература XX века, дет-
ская литература, психология детства.*

Повесть «Коралина» английского писателя Нила Геймана кардинально отличается от типичной подростковой прозы. Он опубликовал ее в 2002 г., в переводе на русский она появилась в 2005 г. Книга удостоилась нескольких наград: премия «Небьюла» за лучшую повесть, премия «Хьюго» за лучшую повесть, премия Брэма Стокера для молодых писателей, премия «Локус» за лучшую повесть для подростков.

«Коралина» Нила Геймана — история о храброй девочке-подростке, которая попала в мир «другой мамы». Несмотря на то что уже несколько человек стали жертвами ведьмы, Коралина не клюнула на ее уловки, слова о лживой любви и смогла противостоять сильному врагу. Харак-

терно, что в этой повести присутствуют черты готической литературы: дети-призраки, взаимодействие с гротескными существами, пребывание в темном мире. Но, несмотря на все ужасы, произведение предназначено для подрастающего поколения: героиня — девочка-подросток, которая проходит путь самопознания, становится храброй: «Обычно перед первым учебным днем Коралина тревожилась и нервничала. Теперь же она осознала, что ничего такого в школе не осталось, что могло напугать ее» [1, с. 187]. Так же повесть можно отнести и к волшебной сказке: в ней есть вредительство злодея, битва со злодеем, побег и победа над темным миром.

Нил Гейман признавался, что специально написал страшную сказку для своих детей, потому что ему нравилось, когда его самого пугали в детстве. Но на любые ужасы он смотрит с оптимистической точки зрения. Там, где есть тьма, всегда найдется место для света. Автор отмечал: «Мир, в котором есть чудовища, и привидения, и существа, которые хотят украсть твое сердце, — это мир, в котором есть ангелы, и мечты, и, более всего, это мир, в котором есть надежда».

В повести присутствует очевидное двоемирие. Один мир — реальный, а второй — выдуманный. Безусловно, между двумя мирами должен быть проход. О нем говорится в первом предложении повести: «Коралина нашла дверь почти сразу после того, как они переехали» [1, с. 1]. Особое место уделяется глубокому колодцу в саду: «...подходить близко к этому колодцу опасно и лучше держаться от него подальше» [1, с. 11]. Также колодец окружен «ведьминым кольцом», а так как «другая мама» — ведьма, колодец является еще одним порталом в темный мир. Несмотря на предупреждения соседок, цирковых мышек соседа, «домашний арест», Коралина все равно уходит в другой мир. Чтобы спастись, ей нужно было пройти тяжелые испытания, где она столкнулась со страхами — своеобразный обряд инициации. Героиня смогла побороть слабости и стала храбро биться за детей-призраков и украденных родителей: «“Мне совсем не страшно”, — сказала она себе. И едва она так и подумала, страх прошел. Ничего ее здесь не пугало. Все эти ужасы — даже те, что она видела в подвале, — были лишь иллюзией, миражом, созданным другой мамой, уродливой пародией на настоящий мир и настоящих людей, живущих по другую сторону коридора» [1, с. 127]. А это является важнейшей чертой подростковой прозы.

Победа над ведьмой в потустороннем мире — первая часть испытания, опасность поджидала Коралину и в реальном мире. Рука «другой мамы» пробралась через щель в двери, чтобы украсть ключ и отпереть

портал в мир девочки. Автор говорит нам, что присутствие потустороннего в реальном мире намного ощутимее, чем кажется. Коралина обманула ведьму, скинув ее руку и ключ в колодец: «Коралина положила на место тяжелые доски и постаралась сдвинуть их как можно плотнее. Она не хотела, чтобы кто-нибудь по неосторожности упал в колодец. И очень не хотела, чтобы из него кто-нибудь выбрался» [1, с. 185]. Таким образом, рука вместе с ключом упала еще в один портал, а значит, ведьма сможет убивать снова.

Очень важную роль в повести «Коралина» Нила Геймана играет черный кот. Во-первых, у него нет имени: «Это у вас, людей, есть имена. И все потому, что вы сами не знаете, кто вы такие. Мы знаем, кто мы, и поэтому имена нам не нужны» [1, с. 47]. Во-вторых, он не имеет «другой облик», у него нет пуговиц вместо глаз, значит, кот существует в единственном экземпляре: «Вы, люди, вечно разбросаны во всех местах сразу. Коты, наоборот, всегда в себе. Если ты, конечно, понимаешь, о чем я говорю» [1, с. 46]. Кот может перемещаться между мирами, когда захочет, он очень мудрый и немного высокомерный: «Звать кошек, — поделился он, — бесполезное занятие. Примерно как звать ураган» [1, с. 64]. Кот становится другом Коралины, она помогает ему сбежать из другого мира. Он же дает девочке важные советы, благодаря которым они смогли победить ведьму: «Брось ей вызов. Конечно, нет никакой гарантии, что она будет играть честно, но такие создания любят играть и соревноваться» [1, с. 130]. «Другая мама» не может терпеть кота, потому что ее слугами являются крысы, которых кот убивает.

Примечательно, что сил ведьмы на создание идеального мира и чудес ушло очень много. Если дети-призраки не увидели настоящего облика «другой мамы», значит, они быстро клюнули на ее лживую любовь и развлечения. Но Коралина сразу же раскусила коварные планы ведьмы, поэтому увидела ее настоящий облик: «Другая мама была огромной — ее голова почти касалась потолка — и очень бледной, такого же цвета, как живот у паука. Волосы ее шевелились и закручивались вокруг головы, а зубы были острыми, как ножи» [1, с. 156]. Созданные ведьмой люди превратились в страшных умирающих существ: «Существо было бледным и распухшим, с тонкими, похожими на ветки, руками и ногами. Его лицо было лишено черт, оно вздувалось и опускалось, как дрожжевое тесто» [1, с. 134]. Коралина обладала боевым характером, внимательностью и проницательностью, поэтому смогла противостоять этим ужасам.

Можно сделать вывод, что подростковая проза имеет множество разновидностей как в жанре, так и в направлении. Страшные сказки для подрастающего поколения имеют место быть, потому что кто в детстве не рассказывал страшилки, придумывал жуткие истории о заброшенных домах или странных соседях? Детскому воображению нужно дать огромное пространство для развития, в том числе и в жанре ужастиков. Конечно, дети со слабой психикой могут начать пугаться, заикаться, поэтому необходимо осторожно подбирать книги для своего ребенка, дабы не травмировать неокрепшую психику.

Список литературы:

1. Гейман, Н. Коралина: [повесть] / Н. Гейман; ил. К. Ридделл; пер. с англ. Е. Кононенко. Москва : АСТ, 2021. 192 с.

Теория литературы

ЛИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д.В. Белов, студент 3 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 лирической прозы и рассмотрению основных черт и характеристик данной разновидности прозы. В статье также рассматривается творческий метод и идиостиль авторов, произведения которых можно отнести к «лирической прозе».*

***Ключевые слова:** лирическая проза, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, идиостиль, психологический пейзаж, Ю.П. Казаков, В.А. Солоухин.*

Тема лирической прозы в русской литературе представляет для современного литературоведения особый интерес. Дело в том, что данная разновидность прозы (или стилистическая характеристика произведений многих жанров) появилась примерно в первой половине XIX-го века (хотя среди литературоведов ещё нет единого мнения по этому вопросу) и сохранилась в литературе современной, пройдя через все эксперименты модерна и постмодерна. Данная разновидность прозы оказала влияние на многие литературные направления, например, на так называемую «орнаментальную прозу». Несмотря на довольно долгую историю существования данного термина, мы до сих пор сталкиваемся с множеством проблем в исследовании этого понятия.

Рассматривая термин «лирическая проза», мы в первую очередь сталкиваемся с размытостью определения. Строго говоря, назвать лирическую прозу отдельным жанром нельзя. Например, «Словарь литературоведческих терминов» под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева характеризует лирическую прозу как «стилевую характеристику самых различных видов художественной прозы» [1, с. 177], однако в редких случаях можно столкнуться и с определением лирической про-

зы как отдельного жанра. Последний вариант встречается крайне редко, поэтому мы не будем на нём останавливаться. Путаница в определениях и сама размытость характеристик приводит к тому, что для исследователя открывается невероятный простор в рассмотрении данной темы.

И всё же необходимо выявить хотя бы несколько характеристик, позволяющих отделить лирическую прозу от других разновидностей. В этом нам может помочь уже упомянутый «Словарь литературных терминов». Итак, данный словарь даёт следующее определение лирической прозы: «Чаще всего называют любую, т. е. созданную по законам любого жанра, эмоционально насыщенную, пронизанную авторским чувством художественную прозу. Л. п. в таком широком толковании представляет собой не самостоятельный жанр, а стилевую характеристику самых различных видов художественной прозы». [1, с. 177]

Итак, наиболее характерными чертами лирической прозы являются:

1. ослабленная фабула,
2. усложнённая образная система,
3. сложность идиостиля,
4. импрессионистические черты.

Однако здесь стоит также упомянуть ещё одну важную деталь — медитативность. Довольно часто лирический герой в таких произведениях описывает окружающий мир отстранённо, будто переходя в особенное состояние сознания, будто сливаясь с окружающим миром, растворяясь в нём. Лирическая проза в силу своей бессобытийности обычно не наполнена действием и описывает мир либо статичный, либо воспринимаемый лирическим героем будто сквозь сон. Именно поэтому в лирической прозе довольно часто появляется хронотоп сна, ночной хронотоп. Очень часто события подаются через обрывки лирических воспоминаний, как это часто бывает в рассказах и повестях И.А. Бунина (например, «Антоновские яблоки», «Поздний час», «Митина любовь» и другие) [2].

Теперь, когда мы наконец смогли выявить основные черты лирической прозы, можно перейти и к истории данного направления. Заранее нужно признать, что лирическую прозу XIX-го века мы рассматривать не будем по причине того, что данная тема и без того обширно исследована, к тому же объём одной статьи не позволяет досконально рассмотреть данный вопрос.

В XX-м веке жанр лирической прозы достиг своего расцвета, особенно в литературе эмигрантской, которая была сконцентрирована на попытке сохранить в своих текстах дух старой России. Довольно силь-

ное влияние лирической прозы мы можем наблюдать в произведениях, например, И.С. Шмелёва, особенно в романе «Лето Господне», где мир старой купеческой России подаётся через детское восприятие, делающее всё обыденное невероятно поэтичным и очаровательно-сказочным.

Необходимо отметить, что авторы, о которых далее пойдёт речь, являются продолжателями традиций, заложенных Тургеневым.

Особо стоит остановиться на творчестве И.А. Бунина, на примере которого мы до этого рассматривали основные характерные черты лирической прозы. Практически все тексты И.А. Бунина идеально вписываются в это понятие. Особое место в его творчестве занимают короткие лирические зарисовки, некоторые из них даже могут состоять из пары предложений (например рассказ «Петухи»). Кроме того, для творчества данного автора характерны сюжеты, в которых происходящее подаётся через восприятие и мысли лирического героя (повесть «Митина любовь»). Истоки же творческого метода И.А. Бунина лежат в тургеневской литературной традиции [3]. Особенно бросается в глаза частое использование Буниным психологического пейзажа для отражения душевного состояния лирического героя [4]. К слову, такой творческий метод довольно часто использовался и другими, в том числе европейскими писателями, например, Марселем Прустом, в романах которого есть определённая схожесть с романом И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» [5].

Довольно любопытно, что русский философ И. Ильин связывал созерцательность типичного бунинского рассказа с духом дворянской культуры и напрямую связывал мирозозерцание И.А. Бунина с мирозозерцанием Л.Н. Толстого [6].

Было бы ошибкой не упомянуть в этой связи о творчестве другого писателя-эмигранта — Б.К. Зайцева. Творчество данного автора относят к направлению, которое получило название духовный реализм [7]. Однако его прозу можно охарактеризовать и как лирическую. Действительно, его рассказы (например, «Улица св. Николая», «Уединение» и т.д.) медитативны, бессюжетны и огромное внимание в них уделено внутреннему миру лирического героя, его душевным переживаниям, духовным поискам. В качестве примера нам может послужить рассказ «Уединение», который почти полностью лишён сюжета. Состоит он из медитативного описания страшных событий революции, поданных через призму личного восприятия лирического героя. Автор демонстрирует картины страшного, общенационального бедствия и задаёт философские вопросы, например, «Где любовь, когда мы вышли? Усмотрю

ли брата в звере? И отдам ли душу прокаженному?» [8] На вопросы эти автор не даёт ответа, желая подчеркнуть в очередной раз, что тот исторический эпизод не позволяет давать чёткие ответы на такие вопросы. В текстах Б.К. Зайцева мы наблюдаем немного иное восприятие лирической прозы, чем у И.А. Бунина. Если И.А. Бунин в своих рассказах мастерски изобразил чувственную сторону, то Б.К. Зайцев уделял большее внимание стороне духовной и философской, потому как на его мировоззрение очень сильное влияние оказала философия Вл. Соловьёва [9].

Традиции лирической прозы начала XX-го века отсутствуют в произведениях писателей советской эпохи. Однако спустя много лет традиции лирической прозы нашли отражение в прозе 60-70-х годов. Вместе с поэтикой и общими стилистическими чертами авторы советской эпохи унаследовали и тематику произведений. Наиболее яркими представителями лирической прозы советской эпохи можно назвать Ю.П. Казакова и В.А. Солоухина. Здесь, однако, стоит отметить, что данная статья не ставит цель рассмотреть всех авторов лирической прозы, потому что это очень трудно реализовать в рамках этой работы, поэтому были выбраны два наиболее ярких писателя данного направления.

Итак, бунинская традиция ярко проявилась в творчестве Ю.П. Казакова. Пожалуй, наиболее «бунинским» рассказом Казакова можно назвать «Двое в декабре». Данный рассказ описывает отношения между лирическим героем и его девушкой. Естественно, автор активно использует пейзажные зарисовки и тонкий психологизм. Описание взаимоотношений почти тонет в лирических пейзажах декабрьского дня, которые можно воспринимать как отражение душевного состояния персонажей. Здесь Ю.П. Казаков использует уже упомянутый ранее приём «психологического пейзажа», продолжая традиции Бунина. Холодный декабрьский день можно считать своеобразным отражением охолодевших отношений между персонажами рассказа [10].

Стоит также упомянуть другой рассказ Ю.П. Казакова — «Свечечка». Этот рассказ выстроен как монолог лирического героя, обращённый к маленькому сыну. Лирический герой делится с сыном своей тоской, нахлынувшей на него позднеосенним вечером: «Такая тоска забрала меня вдруг в тот вечер, что не знал я, куда деваться — хоть вешайся!» [11, с. 477] Пейзаж здесь играет ту же роль, что и в других произведениях лирической прозы. Казаков описывает ноябрьский вечер, используя эпитеты «чёрный», «печальный», «голый»; темнота ноябрьской ночи у Казакова «аспидная». Рассказ этот медитативен, моно-

лог лирического героя ассоциативен, одна деталь соединяется с другой деталью, одно воспоминание соединяется с другим воспоминанием.

Кроме Ю.П. Казакова очень важное место в лирической прозе советского периода занимал В.А. Солоухин.

В творчестве В.А. Солоухина нашли отражение почти все перечисленные черты лирической прозы. Его изображение природы в «охотничьих рассказах» восходит к традиции М.М. Пришвина [12]. К примеру, в рассказе «Зимний день» Солоухин описывает особенное состояние родства с природой, родства с раненым зверем, особенный синтез человека с природой, достигаемый при помощи медитативного описания, погружающего читателя в немного магический мир зимнего утра: «Утро было матово-сиреневое, как будто мир освещали невидимые, хорошо замаскированные фонари с фарфоровыми сиреневыми абажурами» [13, с. 122].

В каком же состоянии находится лирическая проза в современном литературном процессе? На первый взгляд может показаться, что лирическая проза оттеснена на периферию литературного процесса, однако это совершенно не так. Лирическая проза всё ещё оказывает сильное влияние на литературный процесс, хоть и авторов, которые бы отдавали данному жанру приоритет, довольно мало (пожалуй, можно назвать одного Ю. Лунина). Однако нельзя не сказать, что лирическое начало очень ярко проявляет себя, например, в творчестве современного русского писателя З. Прилепина. Особенно заметно это становился в некоторых рассказах из сборника «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы». Естественно, прозу З. Прилепина нельзя рассматривать как традиционно-лирическую, но влияние прослеживается. Например, рассказ «Бабушка, осы, арбуз» очень медитативен и лишён событийности. Тематика его очень сильно перекликается с рассказом «Антоновские яблоки» Бунина: здесь мы тоже наблюдаем ностальгию лирического героя по давно ушедшим временам, с которыми их связывает только запах антоновских яблок у Бунина и вкус арбуза у Прилепина.

Итак, подытоживая, можно с уверенностью заявить, что лирическая проза всё ещё занимает важное место в литературном процессе и необходимо более подробное и более углублённое изучение данной тематики, потому что в рамках конкретно этой работы пришлось опустить очень многие вопросы (например, сходство лирической и орнаментальной прозы, суггестивность и т.д.), не были рассмотрены другие важные авторы (например, Г. Газданов, В. Набоков, В. Катаев, О. Берггольц, К. Паустовский и другие).

Список литературы:

1. Словарь литературоведческих терминов / ред. Л. И. Тимофеева, С.В. Тураева. Москва : Просвещение, 1974. 509 с.
2. Ефремов, В. А. Ассоциативные аспекты ритма лирической прозы (на материале цикла И. А. Бунина «Темные аллеи») / В. А. Ефремов // Научный диалог. 2012. № 8. С. 88—104.
3. Петрова, Т. Г. Тургеневская традиция в творчестве И.А. Бунина / Т.Г. Петрова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 «Литературоведение». 2020. №4. С. 97—106.
4. Михеичева, Е. А., Зеленцова, С. В. Пейзаж как форма психологизма в ранних рассказах И. А. Бунина / Е. А. Михеичева, С. В. Зеленцова // Ученые записки ОГУ. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2012. №2. С. 155—159.
5. Зеленцова, С. В. Импрессионизм в прозе: «В поисках утраченного времени» М. Пруста и «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина / С.В. Зеленцова // Ученые записки ОГУ. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2015. №5. С. 117—119.
6. Конкина, Л. С., Подмарев, Е. А. И. А. Ильин об истоках творчества И.А. Бунина / Л. С. Конкина, Е. А. Подмарев // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 1. С. 70—75.
7. Жулькова, К. А. Эволюция творческого метода Б. К. Зайцева: от импрессионизма до духовного реализма / К. А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 «Литературоведение». 2019. №2. С. 154—158.
8. Зайцев, Б. К. Собрание сочинений: [в 5 томах] / Б. К. Зайцев. Том 2. Улица святого Николая: Повести. Рассказы. Москва : Русская книга, 1999. 544 с.
9. Локтионова, Е. В. Влияние Вл. Соловьева на мировоззрение и творчество Б. К. Зайцева / Е. В. Локтионова // Вестник ОГУ. 2008. № 9. С. 16—20.
10. Чебракова, Е. В. Традиции И. Бунина в творчестве Ю. Казакова / Е. В. Чебракова // Литературный процесс: традиции и новаторство. Архангельск : изд-во ПГГГУ, 1992. С. 210—222.
11. Рукописи не горят... : Из антологии русской прозы XX века / сост. и автор предисл. О. Михайлов. Москва : Молодая гвардия, 1990. 639 с. (Библиотека юношества).

12. Летохо, Е. В. Концепция личности в малой прозе К. Паустовского 1940-60-х гг / Е. В. Летохо // Преподаватель XXI век. 2009. № 2. С. 346—353.
13. Солоухин, В. А. Собрание сочинений: [в 4-х томах] / В. А. Солоухин. Том 2. Рассказы; Приговор: Повесть. Москва : Художественная литература, 1984. 527 с.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА ПУТЕВОГО ОЧЕРКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

М.М. Глазова, аспирант 1 года обучения, направление «Русская литература».

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

***Аннотация:** в статье проводится теоретико-методологический анализ жанра путевого очерка в русской литературе и журналистике второй половины XIX — начала XX вв. Подробно рассматриваются современные литературоведческие монографии и статьи, посвященные этой проблеме.*

***Ключевые слова:** путевой очерк, теория жанров, жанр очерка.*

Отдельные аспекты жанра очерка изучены достаточно подробно, однако до сих пор нет общепринятой теоретической основы, которая бы определяла понятие жанра очерка, его разновидности и этапы развития. В.Я. Канторович замечает, что его «границы крайне изменчивы, можно сказать, неопределенны» [1, с. 30]. В связи с этим каждый исследователь вынужден так или иначе предлагать свое собственное понимание сущности жанра.

В XX в. проблемами поэтики очерка занимались А.Г. Цейтлин, В.И. Кулешов, Б. О. Костелянец, М. Стюфляева, К.И. Панченко, Е.И. Журбина, К. Степанова и другие. В XXI в. появились фундаментальные работы, в которых прослеживается история жанра, рассматриваются его разновидности, а также предметно исследуются очерковые

произведения отдельных писателей. Вопросы классификации очерка рассматриваются в учебных пособиях М. Н. Кима, А. А. Тертычного, С. Г. Корконосенко и др.

Путевой очерк как разновидность жанра очерка выделяется не всеми исследователями. Так, например, В. А. Алексеев отмечает, что «классификация должна основываться не на теме произведения, не на внешних признаках, а на каких-то внутренних закономерностях в методе отбора фактов, приемах типизации, самом способе создания произведения» [2, с. 17]. Исследователь, основываясь на этом положении, предлагает разделить очерки на две группы — «безадресные» и «документальные».

Исследователь В. А. Богданов делит очерки на художественные и документальные [3]. При подобном разделении т.н. «художественные очерки» сближаются с жанром рассказа, что существенно усложняет использование классификации. Также разделение представляется весьма условным, поскольку многие исследователи (например, Т.В. Адушкина, О.Н. Хайруллина, А. Репонь, В.А. Абдурагимова и др.) сходятся во мнении, что очерк имеет «двойственную» природу и находится на стыке документальной и художественной литературы. Любой очерк обладает одновременно и документальной основой, и эстетическими средствами воздействия.

Часть исследователей упоминает путевой очерк как отдельный случай определенного вида очерка. В книге «Жанры современной публицистики» М.Н. Кима представлена классификация, основанием которой выступает специфика объекта изображения и характера повествования. Он выделяет следующие виды: художественно-изобразительные очерки, художественно-публицистические очерки и очерки-исследования. В художественно-изобразительных очерках, по мнению исследователя, сильно развито событийное начало, в них описываются авторские впечатления от увиденного или пережитого. М.Н. Ким причисляет в этом виде и путевые очерки [4].

Традиционной считается классификация очерка с выделением трех видов: проблемный, путевой и портретный очерки. Такой типологии придерживается, например, А.А. Тертычный [5].

В работах Н.И. Глушкова очерк понимается как форма с трудно-пределимыми жанровыми очертаниями. К упомянутой традиционной классификации исследователь добавляет четвертый вид — литературно-критические очерки [6].

По мнению О.М. Скибиной [7], путевой очерк как жанр является разновидностью литературы путешествий, потому и определение

путевого очерка она дает через определение жанра путешествия. В качестве теоретической основы исследователь выбирает определение жанра путешествия В. М. Гуминского [См. подробнее: 8]. Он считает, что художественная составляющая произведений в этом жанре преобладает над научной и документальной, и относит к жанру в том числе литературу о «воображаемых странствиях». Однако, О.М. Скибина отмечает, что в путевом очерке могут быть использованы «документы, цифры, статистика, таблицы». В этом понимании жанра кроется противоречие: с одной стороны, О.М. Скибина говорит о преобладающей эстетической стороне очерка, но в то же время, не отрицает документальной основы. Противоречие становится более ощутимым, когда, приводя в качестве примера очерки В. Кигна-Дедлова, Л. Нель-мина, К.А. Скальковского, М. Гребенщикова, В. Верещагина, Вс. Крестовского, исследователь видит в них описание одних и тех же мест с точки зрения разных рассказчиков, где «процесс рассказывания становился важнее заложенной в очерках информации» [7, с. 90]. С этим мнением нельзя согласиться, так как очерки, публикуемые на страницах периодических изданий, не могут иметь своей целью показать только мастерство рассказчика. Цель любого периодического издания — передача актуальной информации, а потому и цель публикуемых путевых очерков, в первую очередь, заключается в рассказе об увиденных странах, людях, местах и событиях. В качестве примера можно привести очерки Вас.И Немировича-Данченко, в которых личность рассказчика не фигурирует вовсе.

К.А. Панцеров так же считает путевой очерк разновидностью жанра очерка [9]. Принимая во внимание всю многовековую историю жанра, исследователь приходит к выводу о том, что очерк «никогда не представлял собой нечто устоявшееся, статичное. Он постоянно развивался, эволюционировал, видоизменял форму» и зависел от представления об очерке самих писателей [Там же, с. 9]. В отличие от О.М. Скибиной, К.А. Панцеров считает литературу путешествий предшественницей жанра путевого очерка, а основные особенности выделяет следующие: «точность, достоверность передаваемых автором сведений, которые, пройдя через внутреннее, авторское восприятие увиденного, доходят до читательской аудитории» [Там же, с. 12].

Также К.А. Панцеров решает и другое противоречие, выявленное в работе О.М. Скибиной, связанное с ролью рассказчика в тексте. К.А. Панцеров тоже отмечает, что в содержательном плане все путевые очерки похожи друг на друга, но разница их, по мнению исследователя,

заключается в расстановке акцентов (например, автор может раскрывать определенную социально-значимую проблему) и снабжении очерков дополнительной информацией (например, энциклопедическими сведениями о стране или народе). Таким образом, произведения жанра хоть и обладают самобытностью внутренней формы, роль их содержания от этого не преуменьшается. Более того, исследователь утверждает, что современному очерку «свойственная документальная насыщенность, обычно в ущерб художественности» [Там же, с. 16].

К.А. Панцеров считает, что путевой очерк появляется в середине XVIII в., а в XIX в. очерковая литература достигает расцвета (в момент широкого распространения периодических изданий), и появляются другие разновидности жанра очерка (например, проблемный). Истоки жанра исследователь видит в жанре «хождений», который «представлял собой рассказы «бывалых людей» о приключениях за пределами родного княжества» [Там же, с. 10].

Большое внимание в исследованиях истории жанра очерка уделено региональной литературе. Исследования Г.В. Краснова, И.А. Ядаровой, Н.С. Васильевой, Е.В. Гузановой, Л.В. Лыткиной, Е.С. Нагорновой, О.К. Леснической, И.К. Темроковой, О.Н. Хайруллиной и мн.др. объединены поиском особых, показательных черт, характерных только для отдельно взятого региона, но при сопоставлении в них обнаруживаются и закономерности, характерные для всего литературного процесса. Исследователи делают выводы о том, что во второй половине XIX в. в регионах наблюдается усиленный интерес к изучению истории родного края и родной культуры, что приводит к появлению первых образцов путевых или этнографических очерков в этой среде. К началу XX в. повсеместно появляются региональные периодические издания, и очерк приобретает в них основные жанровые признаки, появляются иные виды очерков. И.А. Ядарова замечает, что в марийской литературе второй половины XIX в. первыми писателями-очеркистами становятся ученики миссионерских школ, сельские учителя и священнослужители из представителей коренного населения [10, с. 13]. Часто писатели второй половины XIX в. помещают в очерки различные фольклорные заимствования, но документальная составляющая продолжает преобладать над эстетической. Фольклорные включения помогли сохранить национальную самобытность и сделали очерки того периода богатым материалом для краеведов. Кроме собственно очерка, в региональной литературе зачастую выделяются «гибридные» формы: очерк-статья, очерк-рассказ, очерковая повесть, очерковый роман [Там же, с. 153].

Региональная очерковая литература, согласно упомянутым работам, проходит те же этапы развития, что и русская литература в целом, но с небольшим запозданием, становящимся все менее ощутимым ближе к середине XX в.

Исследователи при изучении путевого очерка использовали в первую очередь следующие методы: сравнительно-исторический, типологический и историко-генетический. Поэтические особенности очерков, как документально-художественных произведений, зачастую не имеют таких же выдающихся качеств, как собственно художественные произведения, и должны исследоваться с применением иной методологии. Так, например, менее актуальными будут описательный и формальный методы.

Проанализированные работы позволяют сделать вывод о том, что классическое деление очерка на три вида (путевой, портретный и проблемный) вполне удовлетворяет цели, заключающейся в исследовании литературы второй половины XIX в. — начала XX в., но для исследования современной литературы было бы неприменимо из-за значительной трансформации жанра.

Список литературы

1. Канторович В.Я. Полемиические мысли об очерке // Вопросы литературы. 1966. №12. С. 25—34.
2. Алексеев В.А. Очерк: спецкурс для студентов заочного отделения / В. А. Алексеев. Ленинград, 1973. 84 с.
3. Богданов В.А. Очерк // Кратк. лит. энц. Т. 5. Москва, 1968. С. 518—519.
4. Ким М.Н. Жанры современной журналистики / М.Н. Ким. Санкт-Петербург: Изд-во Михайлова В.А., 2004. 335 с.
5. Тертычный А.А. Жанры периодической печати : учеб. пособие [Электронный ресурс] / А.А. Тертычный. Москва: Аспект Пресс, 2002 // Evarlist. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm> (дата обращения: 14.04.2022).
6. Глушков Н.И. Очерк в русской литературе. Ростов-на-Дону, Ростовский ун-т, 1966. 75 с.
7. Скибина О.М. Путевой очерк: синкретизм жанра (на примере русской публицистики XIX века) // Вопросы теории и практики журналистики. 2014. № 4. С. 88—97.
8. Гуминский В.М. Путешествие / В.М. Гуминский // Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. С. 314—315.

9. Панцеров К.А. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. Наук: 10.01.10. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2004. 24 с.
10. Ядарова И.А. Развитие жанра очерка в марийской литературе: 1900–1930-е гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Йошкар-Ола, 2002. 197 с.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РОМАНА

*М.Н. Годустова, студентка 5-го курс специальности «Литературное творчество»
Научный руководитель: С.Ю. Николаева, доктор филологических наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества*

***Аннотация.** В тексте данной статьи говорится о том, в каких направлениях (тенденциях) развивается жанр современного русского романа, дается описание каждой из них на примере творчества авторов, работающих в данном жанре.*

***Ключевые слова:** тенденции, роман, гибридизация, минимализация, видоизменение жанра, деканонизация, массовость*

Следует сказать, что, согласно работам, таких именных учёных, как М. Бахтин, В. Кожин, С. Кормилов, и другим работам, хоть как-то затрагивающим аспект становления и развития жанра «роман» в отечественной литературе, роман является неустоявшимся, «становящимся» жанром [1, с 644-656], который постоянно меняется, реализуя свой потенциал в зависимости от современных направлений или течений в литературе.

Подтверждение первой описанной тенденции — «постоянного видоизменения жанра», можно увидеть в некоторых исследованиях, посвящённых изучению состояния современного отечественного романа.

Согласно одной из работ, мы можем увидеть следующее: «Разумеется, в последние десятилетия XX века этот жанр с присущей ему уста-

новкой на поиск всеобщей связи явлений заметно трансформировался» [2]. Конечно, имеется в виду жанр «романа».

Используя данный источник, нельзя не согласиться с Н.Л. Лейдерманом в том, что сегодня «растеряна культура многофигурного, симфонически сложного и композиционно слаженного романа, которым гордилась русская реалистическая словесность» [3, с. 26].

Данная тенденция проявляется как в русской, так и в зарубежной литературах. Неслучайно в целом ряде работ, касающихся изучения эпохи постмодерна, затрагивается вопрос о трансформации романной формы. К примеру, в монографии Д.В. Затонского «Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» (М., 2001). «Роман в его обновленном виде рассматривается как вершинное достижение постмодерна. Вообще в настоящее время в отечественном и зарубежном литературоведении наблюдается активизация интереса к процессам формотворчества, в том числе и к трансформации романной формы. Эти вопросы в той или иной степени затрагивают в своих трудах едва ли не все отечественные исследователи новейшей литературы: М. Эпштейн, М.Липовецкий и Н. Лейдерман, П. Вайль и А. Генис, А. Немзер, Н.Иванова, А.Марченко, И.Роднянская, Г. Нефагина, О. Богданова, И. Скоропанова, Т. Маркова и др.» [2].

Далее, необходимо отметить, что основная «тенденция постоянного видоизменения жанра» порождает две другие тенденции, которые, объединяясь в одно целое, представляют сам факт изменения современно-го жанра «роман».

И одной из них является — тенденция к «смещению романа» с другими жанрами литературы. Как уже было сказано, эта тенденция вытекает из первой выше обозначенной тенденции, согласно которой жанр «романа» постоянно меняется и может находить более удобные формы.

Опираясь на работу Т.Н. Марковой, мы видим, что «В процесс жанрообразования вовлекаются не только жанры из смежных речевых сфер (монолог, диалог, исповедь), но и из области искусства (с обращением к поэтике живописи, театра, кино): «Ночной дозор: Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова» М. Кураева, 1988. Авторские жанровые номинации нередко указывают на те или иные литературные или фольклорные жанры («Поющие в Интернете: сказки для взрослых» В. Тучкова, 2002.; «Отец-Лес: Роман-притча» А. Кима, 1993), обнаруживая присутствие разных жанровых кодов, объединение которых рождает новую жанровую модель: роман-исследование, роман-гротеск, роман-наваждение, роман-травелог («Пирамида: Ро-

ман-наваждение в трех частях» Л. Леонова, 1994; «Поверх Фрикантрии, или Анджело и Изабелла: мужской роман-» С. Кибальчича, 2008)» [4, с. 73].

Другой исследователь жанра «роман» и ряда тенденций, которые присущи ему в современной литературе, а именно — Серова З.Н., говорит о том, что «Тяготение к синтезу, к «гибридизации» с другими жанровыми моделями проявляется, во-первых, через соединение романа с житийной формой, что свидетельствует о стремлении к соотносению преходящего и вечного, к противостоянию опасным разрушительным процессам современности, выражает желание приобщиться к универсальным законам бытия.

Во-вторых, актуально создание авторских жанровых форм как результата взаимодействия документального и фикционального (или мнимо-документального) повествования. В-третьих, в рамках романного жанра наблюдается тенденция к родовому синтезу» [2].

Из двух вышеперечисленных работ мы видим, что, со временем, из-за распада целостного художественного восприятия современного человека, меняется и отношение к формам творчества, в частности к жанру «роман». Поэтому, современные произведения данного жанра могут быть гибридом, полученным с помощью соединения некоторых других жанров художественного творчества.

Согласно работе Т. Н. Марковой, «Жанровая минимализация в начале XXI в. кладется в основу новых романских форм: Д. Пригов. Живите в Москве: рукопись на правах романа; Ю. Дружников. Смерть царя Федора: микророман; А. Жолковский. Эросипед и другие виньетки. Кризис крупной формы связан с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, в результате чего на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формотворчеству. Размер текста — результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле» [4, с. 66].

Здесь мы видим проявление другой тенденции, свойственной развитию современного романа — «минимализации жанра». Сам факт «перенасыщения» информацией влияет на восприятие человека. В свою очередь, этот вопрос решается путём «сжатия» информации (в том числе, в литературных произведениях). Этот процесс М. Эпштейн обозначил как «инволюция», - «свертывание и одновременно усложнение. То, что человечество приобретает в ходе исторического развития, одновременно сворачивается в формах культурной скорописи» [5, с. 43].

Как уже было сказано, чрезмерная загруженность информацией мешает «расслаблению» человека через прочтение книги, наоборот, люди от этого процесса быстро устают, так как до фактического начала «открытия» книги, у человека 21-го века чрезмерно загружён мозг совершенно другой (иногда совершенно бесполезной) информацией. Соответственно, прочитать роман большого объёма будет практически невозможно даже любителям какой-либо тематики.

Таким образом, обозначив три тенденции — а именно, «тенденцию постоянного видоизменения», «тенденцию смешения жанра» и «тенденцию минимализации жанра», переходим к следующей тенденции жанра современного русского романа — к тенденции «массовости сюжетных и остросюжетных форм».

Еще одной тенденцией, сопутствующей развитию современного жанра «роман», является тенденция «массовости сюжетных и остросюжетных форм», которая также непосредственно связанная с первой тенденцией «видоизменения жанра», и именно тенденция массовости объясняется «расцветом так называемых маргинальных жанров, литературы «низкой», масскультуры» [6].

Для рассмотрения того, как работает тенденция «массовости сюжетных и остросюжетных форм», обратимся к реальным произведениям остросюжетной направленности в современной отечественной литературе. Среди романов-детективов, наиболее близких к понятию «современный», на российском издательском рынке можно найти следующие:

- Детективный роман закрытого типа — Дарья Донцова «Летучий самозванец» (2009); роман Н. Андреева «Островитяне» (2008);
- Психологический детектив — «Писатель и балерина» О. Рой (2019);
- Исторический детектив — Борис Акунин — литературный проект «Приключения Эраста Фандорина» (начиная с 1998 — 2018; последняя книга — «Не прощаюсь», из той же серии);
- Иронический детектив — Иоанна Хмелевская «Дом с привидениями» (2011), «Сокровища» (2011), «Особые заслуги» (2011) и др., Д. Донцова (все произведения);
- Фантастический детектив — С. Нарватова «Последние выборы сенатора» (2020), «Знакомство при отягчающих обстоятельствах» (2020); Н. Беляев — «Серебряная осень» (2020) (кто-то его романы относит и к «романам про попаданцев»); И. Иванова «Бездна, полная звезд» (2017) и др.;

- Политический детектив — С. Богачёв «Последний приказ Нестора Махно»; Ю. Латынина «Промзона: Роман в 2 кн. Кн.1»;
- Шпионский детектив — Д. Медведев «Это было под Ровно» (2008); Ю. Семёнов «Семнадцать мгновений весны»;
- Полицейский детектив — А. Маринина «Шестерки умирают первыми» и другие произведения этого автора, а также другие типы этого жанра.

Следует сказать, что остросюжетные романы, в особенности детективы, пользуются большим спросом на современном российском рынке и требуют от писателей новых интересных идей для замысла и также новых способов их реализации (напр., смешение различных типов жанра «роман» — фэнтези (городское, теневое, и т.д.) и детектива, например, «Случай из практики. Возвращение» (2012) Кира Измайлова; «Шолох. Теневые блики», (2020) Антонина Крейн; «Ковен озера Шамплейн» (2021), Анастасия Гор; и другие авторы).

Ещё одной немаловажной тенденцией, определяющей направление развития жанра «роман» в современной отечественной литературе, является тенденция «расширения плоскости романной литературы». Это можно объяснить другими словами: если раньше литература строго делилась на высокую (элитарную) и массовую литературу, где вопросы нравственно-эстетического характера определяли качество самого произведения, то сейчас можно увидеть тенденцию так называемого «упрощения» создания произведений, а, соответственно — и расширение пластов её будущего развития.

Здесь же показательна работа исследователя Б. Л. Цветковой, которая говорит о том, что «В массовой литературе эксплуатируется интерес ко всему таинственному и загадочному, детективы являются лидерами продаж. Кроме того, активно разрабатываются жанры фэнтези, «женские романы». Эти литературные опусы не ставят перед читателем каких-либо сложных социальных или нравственных проблем, в отличие от «серьезной» литературы, а «занимательности» в них иногда даже больше. Правда, вряд ли кому-либо придет в голову перечитывать подобные тексты в отличие от классических — не возникает повода» [7].

Помимо этого, к вышеперечисленным тенденциям относится склонность современной прозы (в том числе и жанра «роман») к эссеистическому началу. И это ещё одна тенденция развития современного романа. Далее объясним это подробнее.

Например, «И. Золотусский в становлении романа-эссе или эссеистического романа рассмотрел «уродство, смесь прозы с диссертаци-

ей». Однако сами авторы этой жанровой формы (М. Карев, В. Маканин, О. Седакова и другие) считают эту тенденцию частью процесса формирования новой жанровой формы». Исследователи полагают, что роман эссеистического типа является не «гибридом», не «межжанром», а современным, инновационным «инвариантом современного романа». Poleмика вызвана тем, что философские размышления и диалоги, которые занимают в эссеистическом романе главенствующее место, присутствовали и в классическом романе, но не были в нем доминирующими.

Необходимо добавить, что большое разнообразие существующих типов жанра «роман» также можно объяснить существующей тенденцией «деканонизации» современного романа. Это еще одна тенденция, свойственная этому жанру и его развитию в 21-м веке, о которой необходимо сказать подробнее.

Опираясь на одну из теоретических работ по видоизменению жанра «роман», можно увидеть, что «Деканонизация современного романа проявляется в разрушении традиционных ценностных центров, аморфности жанровой системы романов последнего времени, активном использовании авторами приемов абсурда. Склонности к деканонизации у романа стала проявлять себя отчетливо еще в конце XIX века — начале XX века. Наиболее яркое проявление деканонизация получила в антироманах (некоторые исследователи используют термин «роман-антироман»), когда писатели сознательно пренебрегают общераспространенными условностями жанра романа. Антироманы (как и антижанры в целом) возникают в периоды смены эпох, когда общественная и литературная мысли обращается к новым парадигмам. На стыке различных эпох, когда определенное направление уже выработало приемы и обзавелось канонами, возникает потребности саморефлексии, иронически отстраненной, пародийной переработки этих канонов, что и воплощается в антижанре» [8, с. 49-65].

Здесь следует отметить, что данная тенденция (деканонизации) только начинает получать объяснение, и потому теоретическая база данного вопроса ещё находится в процессе разработки и написания — произведения, упомянутые выше, только опубликовались, а значит и работ, которые будут посвящены развитию русских антироманов, пока ещё недостаточно.

Несмотря на это, обобщая всё сказанное выше, можно ещё раз сказать о том, что «роман» подстраивается под современный литературный процесс, являясь своеобразным «зеркалом» литературного разви-

тия, и об этом свидетельствует собранный список основных тенденций (пояснение каждой из которых было дано выше) в развитии современного русского романа:

- Тенденция постоянного видоизменения жанра;
- Тенденция смешения жанра «роман» с другими;
- Тенденция минимализации жанровой формы;
- Тенденция массовости сюжетных и остросюжетных форм;
- Тенденция расширения плоскости романной литературы;
- Тенденция склонности жанра «роман» к эссеистическому началу;
- Тенденция деканонизации жанра «роман».

Здесь же необходимо упомянуть, что, смешиваясь с другими жанрами, роман на современном рынке книгоиздания становится ещё более популярным и развитым жанром в литературе 21 века, чем был до этого — об этом свидетельствует огромное количество современных писателей, которые работают в жанре роман (помимо этого, у них также есть и другие произведения, написанные в других жанрах). Далее представлен список, и среди них авторы романов, такие как: В. Пелевин, А.М. Стесин, Е.Г. Водолазкин, Л. Улицкая, Е.И. Некрасова, А.Б. Сальников, Д. Рубина, Г. Яхина, А.А. Кабаков, М. Степнова, А. Иванов, М. А. Кучерская, Д. Данилов, М. С. Галина, Н.В. Кононов, А.Л. Гольдштейн, М.Ю. Елизаров, М.М. Хемлин, Ш.Ш. Идиатуллин, и другие современные прозаики, работающие в жанре «роман».

Таким образом, рассмотрев некоторые тенденции развития современного романа, определив, что его рост и трансформация происходят не менее стремительно, чем в то время, когда он только зарождался в русской литературе, можно сказать, что современный роман стремится вобрать в себя все особенности и общие черты нового литературного процесса. Кроме того, до сих пор этот жанр остаётся одним из лидирующих жанров в литературе, о чём может свидетельствовать огромное количество его типов, а также большой ряд писателей, которые развиваются в данном жанре и становятся популярными на рынке изданий не только русской, но и мировой литературы.

Список литературы:

1. Бахтин, М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах : Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.) / М.М. Бахтин. Москва : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 644—656
2. Серова, З. Н. Пути трансформации романной формы в отечественной прозе рубежа XX—XXI веков : диссертация ... кандидата фило-

- логических наук : 10.01.01 / З.Н. Серова; [Место защиты: Казань. (Приволж.) федер. ун-т]. Казань, 2011. 166 с.: ил. РГБ ОД, 61/11—10/605.
3. Лейдерман, Н. Л. Русский реализм на исходе XX века / Н.Л. Лейдерман // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Мат. Всеросс. научно-практич. конф. Пермь, Изд-во Пермского гос. ун-т, 2003.
 4. Маркова, Т. Н. Современная русская литература : учеб. пособие / Т.Н. Маркова. Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2019. 241 с.
 5. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России: литература и теория / М.Н. Эпштейн. Москва, 2000. 368 с.
 6. Бинова, Г. Жанровые модификации новейшей русской прозы / Г. Бинова // Litteraria humanitas. 1998, Вып. 6. Москва, 1998. С. 202—213.
 7. Цветкова, Б.Л. Массовая литература как культурный феномен / Б.Л. Цветкова // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер.: Социальные науки. 2016. № 2(42). Нижний Новгород, 2016. С. 128—135.
 8. Шарифова, С.Ш. Современные тенденции развития романа и проблема жанрового смешения / С.Ш. Шарифова // Известия Национальной Академии Наук Азербайджана. № 3—4. Баку, 2010. С. 49—65. URL:http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2011/2011_2_1236_1245.pdf (дата обращения 01.04.2022)

**ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ДИОПТРИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА: ТЕКСТЫ М. КРУГА В КОНТЕКСТЕ
ТЕОРИИ Р. БАРТА**

Н.А. Гречкина, студентка магистратуры I курса, программа «Отечественная филология в междисциплинарном контексте».

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

***Аннотация:** в данной статье стихотворения Михаила Круга проанализированы в контексте теории Ролана Барта о диоп-*

трических искусствах. Поэтический текст рассматривается как отдельный вид искусства, в котором читатель выступает в роли наблюдателя перед «экраном».

Ключевые слова: Михаил Круг, Ролан Барт, «диоптрические искусства», искусство, пейзажная поэзия, визуальная поэзия, русский шансон.

Многие тексты Михаила Круга изобразительны: они рисуют картины пейзажей. Здесь хотелось бы привести формулу «диоптрические искусства» Ролана Барта. К ней Барт прибегает в статье 1973 года «Дидро, Брехт и Эйзенштейн», рассматривая в одном ряду театр, кино, живопись и, в некоторых отношениях, литературу. «Сцена, картина, план, вырезанный прямоугольник — вот условие, которое позволяет мыслить театр, живопись, кино, литературу, то есть все «искусства» кроме музыки, их можно назвать: диоптрические искусства» [1, II, 1591]. Этот термин, заимствованный из оптики Декарта, позволяет определить место смотрящего — напротив экрана с изображением: то есть человек, смотря фильм, представление в театре, смотря на картину, читая текст, находится в позиции наблюдателя перед «экраном».

Анн-Сесиль Гильбар в статье ««Диоптрические искусства» по Ролану Барту: единство вычлняющего субъекта» ставит понятие текста в ряд диоптрических искусств [2, с. 84]. Как пишет Барт, «каждое литературное описание — это зрительный вид» [1, II, 591]. В письме, изучаемом в его зримости (рукописном), Барт выделяет присущую ему дуальность, согласно которой оно воспринимается как вербальное (состоящее из читаемых знаков) или как пространственно зримое (как следы, оставленные на поверхности бумаги). Способность письма делаться зримым как таковое, например в семиографиях Андре Массона или в набросках Сая Твомбли, — это способность отвоевывать у читаемости письма его другое качество — зримость. [2, с. 84].

В качестве примера А.-С. Гильбар приводит «цифровое слайд-шоу»: «Цифровое слайд-шоу, которое в наши дни часто используется на выставках фотографии и даже живописи, автоматически определяет время созерцания смотрящим каждого изображения. Тем самым оно извлекает фиксированный образ из диспозитива, описанного Бартом и несравнимого с кино» [2, с. 91]. Однако ограничение времени лишает смотрящего «суверенности»: «Процесс смотрения, движение смотрящего перед экраном — все эти жесты, при помощи которых он экспериментирует со смыслом как с чувственной операцией, — отняты у

него искаженным «фиксированным образом», который стал длительно фиксированным, почти как в кино: слайд-шоу, как и кино, фрустрирует нас слишком краткой длительностью образа, а то и просто вызывает скуку» [2, с. 91].

Главная особенность такого фиксированного образа — во взгляде наблюдателя, «зрителя»: «У фиксированного образа (картины, фотографии, фотограммы, фотографии спектакля) есть особенность, которая состоит, как показал Барт, в суверенном взгляде наблюдателя» [2, с. 91]. «Слайд-шоу возвращает смотрящего в ситуацию зрителя, отнимает у него операцию созерцания, не оставляя ему иного выбора для производства смысла, кроме как подчиниться, словно в кино, другой форме мысли, а именно монтажу» [2, с. 91]. Что касается текста как формы диоптрического искусства, то в нём отсутствует фиксация времени: читатель-наблюдатель может сам конструировать время «созерцания», а также участвовать в механизме порождения смыслов. То есть заключим, что текст — свободная форма диоптрического искусства.

Обратимся к текстам М. Круга. Во многих стихотворениях (преимущественно в текстах, относящимся к пейзажной поэзии) он изображает картины природы, где перед лирическим субъектом и перед читателем возникает пейзаж. Однако он выполняет скорее второстепенную, вспомогательную функцию. Стихотворение «Поле зеленое» [3, с. 248] — классический пример текста-пейзажа. Оно начинается с описания летней картины природы: «Поле зеленое и необъятное, / И облака в небе легкие, ватные. / Только лишь ветер колышет зеленую гладь» [3, с. 248]. Но данное произведение — текст-размышление от лица лирической героини о встрече и расставании с любимым человеком: «Но почему так на свете случается: / Встретятся двое, потом разлучаются...» [3, с. 248]. Можно предположить, что описание пейзажа здесь выполняет вспомогательную функцию при повествовании о беззаботной юности и переживаемой в этот период любви.

Текст стихотворения «Встретились глаза...» [3, с. 243] интересен тем, что в нём представлена поочередная смена-переход друг в друга, некая смесь времен года. Сначала описывается встреча двух влюбленных зимой: «Встретились глаза, с ветки снег упал...» [3, с. 243]. Во втором шестистишии представлен переход из зимы в весну: «Вот и этот снег тает на щеке / И капает слезой в сугроб / Апрельским маленьким дождем» [3, с. 243]. А в следующем шестистишии появляются нотки осени — желтые листья. Что примечательно, пора лета опускается (вероятно, это связано с ностальгически-печальным оттенком всего тек-

ста, а лето отлично по смыслу от подобных настроений): «Кружит на снегу желтая листва, / Не весна ль дождем позолотила листья?» [3, с. 243]. В тексте произведения «Это имя» [3, с. 259] снова заметим описание смены времен года: «А где-то там так долго падал снег, / И летний дождь сменяет листопад...» [3, с. 259]. Кроме того, осенние пейзажи также занимают не последнее место в лирике Круга. Осенние картины используются в строках шансонье для отражения его внутреннего душевного состояния. Так, в стихотворении «Пожелтевший лист» [3, с. 218] лирический субъект сравнивает себя с осенним листом: «Я перед зеркалом, лист тот — мое отраженье, / Где-то слетел, а откуда — не помню уже...» [3, с. 218].

Смысловая доминанта стихотворения «Белый снег» [3, с. 257] — воспоминания о былой любви, но начинается текст описанием наступившего холодного времени года: «И вот опять пришла красавица-зима, / Пушистый снег ложится снова на дома» [3, с. 257]. Именно снег погружает лирического субъекта в счастливое прошлое: «И этот белый снег напомнит мне о том, / О тех далеких днях, что были мы вдвоем» [3, с. 257]. Рассказчик оживляет в памяти «веселый, звонкий смех», «ясную нежность глаз» [3, с. 257] своей возлюбленной и понимает, насколько был счастлив тогда, а теперь, наблюдая за кружением белого снега, его «сердце в одиночестве грустит» [3, с. 257]. И с тех пор каждый год с приходом зимы лирический субъект вспоминает о своей любви.

В целом в творческом арсенале шансонье немало произведений на пейзажную тематику, объединяющих в себе два смысловых пласта — описание картин природы и чувств человека (любовных). Иными словами, пейзаж и любовь неразделимы в поэзии Круга. Так, летние темы в стихах связаны у шансонье с легкими и веселыми приключениями, а картины зимнего пейзажа сопутствуют ностальгическим настроениям, вызванным памятью о прошедшей любви («Падал снег», «Белый снег», «Встретились глаза», «Это имя» и др.). Мотивы произведений на летнюю и зимнюю тематику соответствующие.

Итак, на примере текстов пейзажной поэзии Круга можно продемонстрировать, что в соответствии с теорией о диоптрических искусствах Барта при обращении к изображению картин природы и других атрибутов можно обнаружить новые смыслы.

Однако не только в текстах, отнесенных нами к пейзажной поэзии, присутствует изображение «картины», за изменениями которой читатель-смотрящий может наблюдать. Обратимся к тексту знаменитой

песни М. Круга «Кольщик» [3, с. 50–52]. Данный текст построен по принципу монтажа. По сюжету осужденный просит специалиста по наколкам изобразить на его теле предметы и объекты. Они поэтапно сменяются как кадры и приобретают символическое значение. Татуировки будут изображаться на теле заключенного. По Барту, тело есть гарант и единичности, и дистанции: «мое тело никогда не будет твоим» [1, III, 1042]. В контексте теории Барта тело в стихотворении Круга выступает в качестве своеобразного «монитора», «экрана», на котором будут выводиться изображения и которое станет основным источником визуальной информации для наблюдателя. «Кольщик, накопи мне купола, / Рядом чудотворный крест с иконами, / Чтоб играли там колокола...» [3, с. 50]. С точки зрения криминальной символики, здесь можно выделить несколько образов: «купола», «чудотворный крест с иконами», «колокола». Рассмотрим их семантику. Купола — популярный сюжет для тюремной татуировки. Изображение церкви, куполов указывает на принадлежность к воровскому миру, при этом количество куполов обозначает число судимостей, однако в данном тексте таких сведений не приведено. Тату «крест» встречается очень часто на спине и символизирует сильную волю, непокорность, бесстрашие. Также он может олицетворять веру в свой рок и судьбу. Татуировка иконы — самый распространенный символ православной веры, поэтому многие осужденные в попытке раскаяться и встать на верный путь, наносят тату с Божьей Матерью, чтобы она защищала от зла и напоминала о содеянных грехах. Сделанная в тюрьме наколка Божьей Матери предполагает, что человеку еще в юном возрасте довелось стать на воровской путь. В другом значении — тату с Богородицей — это некий оберег от сглаза или порчи. Колокола — символ того, что владелец татуировки отсидел срок полностью «от звонка до звонка». Кроме того, если рассматривать семантику перечисленных изображений шире, то в данных строках «купола», «чудотворный крест с иконами», «колокола» становятся символами веры в жизни человека. Что касается символики куполов, то изначально в них не заключено уголовного значения. Эти элементы здания в буддизме олицетворяют духовную защиту. Другая трактовка куполов — небесный мир, шаг в вечную жизнь. Примечательно, что в поэтических текстах Круга частотен мотив веры, воплощенный в образах храмов, куполов, колоколов, что является характерной особенностью философской лирики тверского шансонье.

Родина — еще одна важнейшая ценность каждого: «Наколи мне домик у ручья, / Пусть течёт по воле струйкой тонкою» [3, с. 50]. Здесь

«домик у ручья» олицетворяет родные края лирического субъекта, те места, куда он всегда хочет возвращаться, а пока может лишь фактически запечатлеть на себе. Домик у ручья становится воплощением мотива родины. В строке «Нарисуй алеющий закат» [3, с. 50] можно прочесть провозглашение ценности каждого прожитого дня человека, а конкретно здесь — ценность каждого увиденного «алеющего заката». Алеющий закат здесь — олицетворение мотива жизни в целом. Татуировка или, как еще ее называют в криминальном мире — накладка, с изображением восходящего солнца наносится, как правило, на тыльную сторону кисти или, в редких случаях, на предплечье или другие открытые части тела. Носителями ее чаще всего, действительно, являются люди, прошедшие «зону» и пользующиеся авторитетом среди других заключенных. Как пишет в своей книге «Татуировки заключенных» известный тюремный фольклорист Данциг Балдаев, часто татуировку дополняет слово «СЕВЕР» (набранное именно так — заглавными буквами). Означает это то, что человек провел некоторое продолжительное время в северных лагерях страны, прошел испытания холодом и голодом и ему не страшны суровые условия далеких тюрем. Иногда накладка дополняется изображениями чаек, северного оленя и другими элементами. Человек, знакомый с тюремной субкультурой, сразу отличит, что носитель такой татуировки — не простой ЗК. Зачастую их набивают криминальные авторитеты, воров в законе, живущие по «понятиям» и чтущих криминальную культуру. Также эта татуировка означает суровость, строгость, стойкость, философский взгляд на жизнь, властность, силу, агрессию, уверенность в себе, несгибаемость, решимость, холодность. Татуировка «север» — атрибут властного и уверенного в себе человека, не прогибающегося под остальных. Этот человек знает цену своему слову, хранит верность матери и друзьям, очень часто эти люди верят в Бога. Эти люди сильны и объективны в своих стремлениях.

В тексте возникает и другая тюремная символика — «роза за колючей ржавой проволокой» [3, с. 50]. Довольно распространенной криминальной татуировкой является «роза в колючей проволоке», она же «роза в колючке». По одной из версий она означает загубленную молодость. У мужчин данная криминальная татуировка имеет значение — «встретил совершеннолетие в тюрьме», т.е. человек отбывал наказание в колонии для малолетних преступников.

В последующих строках упоминается такая накладка, как «лодка с парусами»: «Если места хватит — нарисуй / Лодку с парусами, ветра

полными. / Уплыву, волки, вот вам...» [3, с. 50]. Такая татуировка имеет в криминальной среде и иное название — «Парусник». Она одна из самых популярных наколок в российских тюрьмах. Тюремный «парусник» — это своего рода эмблема воров-гастролеров. Наличие такой наколки обозначает, что заключенный шел на преступления не в своем городе, а в других населенных пунктах, пытаясь таким образом скрыть свои следы. Еще одно значение этого символа — «путешественник», что идеально подходит к образу вора-гастролера, романтика, никогда не сидящего на месте. В данных строках утверждается и свобода как одно из главных понятий в жизни человека. Символом свободы становится «лодка с парусами», на которой лирический субъект хотел бы мысленно уплыть от гнетущей реальности. Однако каждому человеку хочется остаться в памяти окружающих людей. В строках: «Чтобы навсегда меня запомнили» [3, с. 50] выражается еще одна важная ценность — память (мотив памяти). Самое значимое желание для человека, оказавшегося в заключении, — увидиться со своими родными и близкими: «Встретить мать — одно моё желание» (мотив матери, семьи) [3, с. 50]. Здесь утверждается такая ценность в жизни человека, как семья. Безусловно, для каждого человека важно сохранять душевное равновесие, быть чистым и честным перед Богом. Не случайно в связи с этим в конце текста стихотворения вновь появляется «крест»: «Крест коли, чтоб я забрал с собой / Избавление, но не покаяние» [3, с. 50]. Крест возникает здесь как символ, с одной стороны, сильной воли, непокорности (это подчеркивается словами: «Избавление, но не покаяние» — отказ принять действительность), а с другой — духовного очищения («избавление» как освобождение от душевных тягот). Итак, заключим, что все изображенные в тексте тюремные наколки говорят о принадлежности лирического субъекта стихотворения к такой криминальной субкультуре, как вор.

Таким образом, поэтический текст М. Круга «Кольщик» включает в себя несколько мотивных комплексов, сосуществующих одновременно и взаимодополняющих друг друга: помимо так называемого «блатного» мотива, выраженного в оппозиционных мотивах свободы — несвободы (тюрьма) с использованием тюремной символики — криминальных наколок, обнаружим и такие смысловые пласты, как мотивы веры, родины, жизни, памяти, семьи.

На примере рассмотренных в контексте теории Барта о диоптрических искусствах текстов Круга можно продемонстрировать не только

реализацию в текстах жанра «русский шансон» визуальной поэзии, но и особенность поэтики текста шансона — сочетание разноплановых тематических и мотивных комплексов.

Список литературы

1. Барт Р. Собрание сочинений в трех томах. / Под редакцией Эрика Марти (Barthes R. Œuvres complètes. I–III / Sous la direction d' E. Marty). Paris, Seuil, 1993—1995.
2. Гильбар А.-С. «Диоптрические искусства» по Ролану Барту: «единство вычленяющего субъекта» // Что нам делать с Роланом Бартом? Материалы международной конференции, Санкт-Петербург, декабрь 2015 года: Сборник статей. Москва: НЛО, 2018. С. 78—92.
3. Круг М. Чтобы навсегда меня запомнили... [Сост. Е.П. Беренштейн]. Москва: Эксмо, 2015. 352 с.

РОМАН В ПИСЬМАХ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

В.Н. Ипатова, студентка 5 курса, специальность «Литературное творчество».

Научный руководитель: Т. Н. Хрипулова, д. фил. н., доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества.

Аннотация: в данной статье дается многообразная трактовка понятия «роман в письмах», рассматриваются жанровые особенности таких произведений.

Ключевые слова: роман в письмах, жанровые особенности, эпистолярный жанр, эпистола, роман, литературоведение, жанр.

Жанр «роман в письмах» — достаточно частое явление в классической литературе: это и любовные романы (Ш. де Лакло «Опасные связи»), и заметки путешественника (Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника»), и частная переписка (письма А.С. Пушкина и Н. Гончаровой), и многие другие вариации. Примеров классических

эпистолярных романов очень много, но четкого, однозначного определения роману в письмах литературоведы до сих пор не могут дать. Такой позиции придерживается О.О. Рогинская в своей диссертации «Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе» [1; с. 2—3]. Так, в «Кратком словаре литературоведческих терминов» (1955) [1; с. 165] есть следующая трактовка: «Эпистолярной формой литературы называют художественные произведения, изложенные в виде посланий к какому-либо лицу, ряда писем, переписки действующих лиц между собой». Отсюда становится понятным, что основное содержание таких произведений — письма. Но это лишь определение «эпистолярной формы литературы». В связи с этим возникает вопрос: что представляет собой именно «роман в письмах»?

В издании «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (главный научный редактор — Н.Д. Тамарченко) [2; с. 310] есть термин «эпистолярная проза», который трактуется двояко: 1) совокупность писем писателя какому-либо лицу; 2) прозаические литературные произведения, использующие форму переписки. Ближе к термину «роман в письмах» второе определение, так как оно относится непосредственно к художественной литературе. В словарной статье, которая сопровождается определением данного термина, указано, что художественные произведения, относящиеся к эпистолярной прозе, не только имеют особую структуру (переписка), но и обладают рядом эстетических особенностей, таких как: 1) условное двойное авторство — автор произведения (романа, рассказа, повести) в то же время и автор или авторы писем, из которых это произведение состоит; 2) двойная адресованность: в самом тексте присутствует получатель письма, вне текста — читатель, который воспринимает написанное. Подобное определение относится ко многим эпистолярным жанрам, а потому хотя и дает представление об особенностях эпистолярной литературы, но не раскрывает жанровые особенности именно романа в письмах.

Ввиду теоретической неоднородности данного понятия следует дать более точное определение романа в письмах. С этой целью необходимо «разбить» понятие «роман в письмах» на два составляющих: «роман» и «эпистола» (т. е. «в письмах»).

1. Термин «роман». В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина [3; с. 1586] дается такое определение: «большая форма эпического жанра литературы Нового времени». Это достаточно обширное объяснение, и для полного понимания этого термина необходимо обратиться к краткой истории возникновения жанра.

Предпосылки к созданию романов формировались еще в античности (такие произведения позднее стали называть античным романом), первые романские формы появились в древности. Так, в XII веке появились так называемые рыцарские романы (например, «Тристан и Изольда» Т. Мэлори). Первые же образцы более понятных нам, современным читателям, романов появились намного позднее — в XVI—XVII веках. «Первооткрывателями» называют и Томаса Нэша с его «Злополучным путешественником, или Жизнью Джека Уилтона» (1594), и М. де Сервантеса с его приключенческим романом «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Именно после этих произведений эволюция жанра пошла гораздо быстрее, появились авторы, которые переняли опыт предшественников и внесли свой вклад в развитие жанровой системы. Тогда сформировались жанровые признаки романа: большое по объему прозаическое произведение, в котором герой попадает в сложную жизненную ситуацию, имеющее обширный круг героев и тесные переплетения взаимоотношений героев, из чего складывается многогранность сюжета.

2. Для более точного понимания термина «эпистолярный» обратимся к словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой «Толковый словарь русского языка» [4; с. 878]. В нем прилагательное «эпистолярный» имеет два значения: 1. Относящийся к частной переписке, к письмам. 2. Имеющий форму письма, переписки (о литературном произведении). Второе значение наталкивает на мысль о том, что произведение должно быть похоже на чью-либо переписку, а это значит, должны быть особенности, характерные для писем: отметки о дате написания послания, приветствие и прощание (эти признаки читатель должен увидеть сразу же, как только открывает книгу). Это главная композиционная особенность, которая присуща только произведению в письмах.

Итак, были найдены достаточно точные определения к обеим частям определения романа в письмах, поэтому следует отметить, что признаки романа в письмах должны быть ярко отображены на всех уровнях текста: композиционном, стилистическом, содержательном. Большой объем не является определяющим фактором, поскольку, к примеру, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского имеют достаточно небольшой объем — чуть больше ста страниц в издании от 1985 года.

Если говорить о композиции, то в романе должна быть представлена именно переписка как форма текста. Кроме этого, важными являются такие признаки, как умолчание (некоторые письма могут быть опущены по желанию автора для наиболее органичного представления

текста, как, например, сделал Ш. де Лакло в «Опасных связях»: в седьмом письме от Сесили к Карне он поясняет, что письма собеседницы младшей Волаж не будут представлены), пересылка писем одного собеседника другому, несвоевременная их доставка и т.д. — эти композиционные приемы обнаруживаются по мере прочтения текста.

Содержание также должно иметь некоторые неотъемлемые признаки. Сложная жизненная ситуация, в которую попадает герой, присуща не только роману в письмах, но и другим жанрам, это тот «узел», который помогает писателю в любом из жанров отобразить наиболее волнующие явления действительности и показать конфликт или конфликты в произведении, так что этот аспект действительно очень важен — читать бытовую переписку без эмоционального настроя и нравочений, важных споров не имеет смысла. Здесь как раз происходит слияние формы и содержания: именно формат писем наиболее глубоко передает психологизм — письма воспринимаются более откровенным и искренним способом общения. Большое количество героев тоже имеет значение, но этот фактор отходит на второй план в романе в письмах: в нем многие герои могут быть вынесены на страницы самих писем, их переписка может быть не представлена. Так, например, поступает Ф.М. Достоевский в романе «Бедные люди». Отсюда же вытекает и еще один признак — многогранность сюжета. Понятие в какой-то степени условное, но в котором угадывается следующее требование: более одного конфликта, более одной бытовой ситуации, более одного чувства и действия. Фактически, это требование к тому, чтобы роман был насыщен различными перипетиями судеб героев, — и этот факт также важен.

Итак, опираясь на вышесказанное, приведем следующее определение романа в письмах: это эпическое произведение среднего или большого объема с нетривиальным любовным или любым иным конфликтом и сложно организованным сюжетом, который представлен в форме переписки двух или более взаимосвязанных лиц (либо же письма пишутся одним человеком, ответы получателя неизвестны), личностно развивающихся или деградирующих по ходу развития действия, обнажающих свои искренние чувства и мысли по своей воле или вопреки этому.

Список литературы:

1. Тимофеев, Л., Ветров, Н. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. Тимофеев, Н. Ветров ; под ред. П.Ф. Рощина. Москва : Учпедгиз, 1955. 179 с.

2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Москва: Интелвак, 2001. 1600 с.
4. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. [4-е изд., дополненное]. Москва: А ГЕМП, 2013. 874 с.

ПОСТМОДЕРНИЗМ НА РУССКОЙ ПОЧВЕ

Д.О. Коротаева, студентка 1 курса магистратуры, направление «Редакционная подготовка изданий».

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

***Аннотация:** Постмодернизм как направление возник под влиянием различных трансформаций в обществе и, в свою очередь, продолжил эту трансформацию. Было создано не только принципиально новое направление в литературе, но и новая философия, новый тип личности. Постмодернизм во многом переосмыслил возможности и границы понимания индивидуальности человека. В России это направление приобрело свой, особенный вектор развития, принципиально отличающийся от западных образцов.*

***Ключевые слова:** постмодернизм, соц-арт, концептуализм, постмодернизм в России, «смерть культурных смыслов», эстетика, философия постмодернизма.*

Исторические события второй половины XX века привели к трансформации социально-культурных реалий: в послевоенное время в эпоху глобализации и господства научно-технического прогресса люди потеряли веру в прежние идеалы. Так зарождается постмодернизм, главной целью которого является разрушение устоявшихся норм и правил, мно-

жественность и неоднозначность смыслов и трактовок, создание новой философии. Постмодернисты не пытались найти смысл в стремительно меняющемся мире, но говорили о бессмысленности происходящего. Постмодернизм существовал, прежде всего, как исторический феномен и только потом оформился в литературное направление, эстетическая система которого до сих пор полностью не сформирована.

Русский постмодернизм можно назвать достаточно неоднородным. Выделяют несколько направлений развития постмодернизма: с одной стороны, он определяется русской традицией, в которой, несмотря на постмодернистские мотивы, видна связь с классическим реализмом; с другой стороны, он представляет собой «подобие западной кальки» [1, с. 15]. В современной литературе есть поэты, примыкающие к постмодерну в основных художественных принципах и представляющие концептуализм и другие экспериментальные направления. К их числу можно отнести Всеволода Некрасова, Тимура Кибирова, Льва Рубинштейна и др.

Многие исследователи делали попытки определить отличительные черты русского постмодернизма от постмодернизма зарубежного. Для русской литературы это направление становится принципиально значимым. В русском постмодернизме отчетливо звучат мотивы модернизма Серебряного века: несмотря на разрушение философии и эстетики модернизма, постмодернисты признают важность его уроков и открытий. В произведениях Венедикта Ерофеева, Виктора Пелевина постмодернистскому пародированию подвергались имена и образы Николая Бердяева, Валерия Брюсова, Владимира Соловьева и др. Русский постмодернизм открыт мировой культуре и таким образом демонстрирует возможность «выхода из изоляции». Можно также говорить о своеобразном переживании русского «отставания» от мировой эстетической практики.

Появление и становление русского постмодернизма имеет свои объективные причины: он органически возникает из русской социальной действительности. С победой Советской власти и культуры авангардная парадигма [2, с. 243] постмодернизма проявилась в сочетании с политической практикой тоталитаризма: существующая идеология стремится все подвести под свои рамки. С этим связано то, что зарождение постмодернизма на советской почве было проигнорировано, а место государственной культуры занял социализм, который в 1940-1950-е гг. стал «высшей точкой эволюции авангардной парадигмы». Однако попытки построения коммунистического общества привели к

ряду ошибок, непредсказуемых побочных эффектов [2, с. 250], которые приобрели вполне постмодернистские очертания. Тоталитарная система порождала симулякры (ключевой термин философии постмодернизма, означающий изображение того, чего на самом деле не существует): кроме реальной действительности появилась и «официальная действительность» – в докладах, отчетах, газетах и т.д. По словам философа Михаила Эпштейна, «производство идей стало важнее любого другого производства» [2, с. 261].

Таким образом, постмодернизм в России развивался в двух направлениях. Первое направление принято называть не постмодернизмом, а соц-артом. Соц-арт можно представить как результат вырождения соц-реализма, замкнувшегося на самом себе, самопародию.

Соц-арт доводит до логического завершения стиль советского искусства, погружает реалистические тексты в другой контекст, чтобы «разрушить», высмеять источник. Этот принцип во многом сближает его с постмодернизмом. Однако исследователь В. Курицын отмечает, что для постмодернизма характерны «всеобъемлющая материя духа и бескорыстное служение культуре и эволюции» [3, с. 172], тогда как соц-арт отличается более «земной» функциональностью и более узкой областью художественного материала. Тем не менее, оба явления активно воздействуют друг на друга: постмодернизм предлагает идеи воздействия на соцреализм и методы борьбы с его наследием, а соц-арт помогает ориентироваться в социалистической реальности и осваивать ее.

Второе направление развития постмодернизма шло через так называемое «подполье» [3, с. 187]. Первые опыты осуществлялись людьми неофициальной, «второй культуры», и были до определенного времени неизвестны. В качестве особенностей этого направления можно выделить критическое и даже болезненное отношение к тоталитарному режиму, желание создавать культуру вне принятой идеологии. Поэтому для таких произведений был характерен поиск иной, отличной от существующей идеологической основы. Определенное воздействие оказали западные идеи, однако из-за отсутствия прямых культурных контактов оно было достаточно слабым.

Исходя из этого, можно выделить существенные отличия русского постмодернизма от западного:

- поиск компромиссов между «полюсами оппозиций», сосредоточие на нахождении общих мотивов между принципиально несовместимыми моментами в классическом и модернистском сознании, в философских и эстетических категориях;

- в то же время, эти компромиссы можно назвать принципиально паралогичными (ложными): они носят взрывной характер, достаточно неустойчивы; не только не решают проблему, но даже добавляют противоречий.

Важным явлением в русском постмодернизме становится категория смерти, которая переосмыслиется и предстает перед нами в новом понимании. Смерть становилась общим принципом, которая объединяла жанровые традиции, структуры сюжета, стили, типы художественной ценности; объединяла автора, героя и читателя. У Андрея Битова этот феномен показан как осмысление послесмертия культуры; у Венедикта Ерофеева – это герой, который уже после смерти рассказывает о своей жизни с потусторонней точки зрения [2, с. 132].

Таким образом, смерть в постмодернизме – это необходимый этап, через который нужно пройти, чтобы родиться заново и обрести новые качества. Это свойство литературовед Марк Липовецкий считал своеобразной «функцией постмодернизма в истории культур» [4, с. 69]. Постмодернизм, возникший как сознание культурного кризиса, специально создает ситуацию «временной смерти» культуры. Такое состояние дает возможность совмещать между собой принципиально разные культурные эпохи.

Поиск русского постмодернизма устремлен к состоянию «смерти культурных смыслов» и обретению единства. Оно основано на восприятии масштаба времени и культуры как взаимосвязанных объектов, где «все имеет отношение ко всему» [4, с. 74]. Благодаря этому заметны в русском постмодернизме и отголоски эстетики классического реализма: это и диалектика души у Андрея Битова, и «милость к падшим» у Татьяны Толстой.

В качестве особенности постмодернизма в России можно выделить также проблему героя-автора-повествователя, которые, как правило, существуют независимо друг от друга. В большинстве случаев их объединяет архетип юродивого, и именно он становится центром повествования, на котором сходятся все основные сюжетные линии.

Художественное пространство также имеет несколько вариантов в практике русского постмодернизма. Произведение может опираться на насыщенное состояние культуры, которое будет во многом обосновывать содержание. В другом случае оно будет заменено бесконечными эмоциями по любому поводу.

Исходя из этого, мы видим, что русский постмодернизм выступает как самостоятельное, уникальное явление со своими траекториями раз-

вития. Особенности политического строя, в которых развивалось литературное направление, наложило существенный отпечаток не только на общую философию постмодернизма, но и на конкретные приемы и методы создания произведений. Все это позволило сформировать постмодернизм на русской почве, принципиально отличимый от западных образцов.

Список литературы:

1. Прохорова, Т.Г. Постмодернизм в русской литературе / Т.Г. Прохорова. Казань: Казанский государственный университет, 2005. 96 с.
2. Эпштейн, М.Н. Постмодернизм в русской литературе / М.Н. Эпштейн. Москва : Просвещение, 2015. 495 с.
3. Курицын, В.Н. Русский литературный постмодернизм / В.Н. Курицын. Москва, 2012. 672 с.
4. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм / М.Н. Липовецкий. Екатеринбург: издательство Уральского государственного педагогического университета, 1997. 317 с.

МАЛАЯ ПРОЗА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Т.В. Косенкова, студентка 5 курса, специальность «Литературное творчество»

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

***Аннотация:** в данной статье рассматривается малая проза в своей специфике и проблема разделения малых прозаических произведений на жанры, выявляются современные жанры малой прозы и характерный для них объем, рассматривается малая проза, опубликованная в сети «Интернет».*

***Ключевые слова:** жанр, эпос, малая проза, жанры малой прозы, рассказ, очерк, миниатюра, цикл, блог, пост.*

С давних времен существует вопрос о разделении произведений художественной литературы на роды и жанры. На сегодняшний день этот процесс продолжается, предпринимаются попытки корректировать традиционное разделение. Корректировка жанровых определений про-

исходит достаточно часто, так как литература постоянно развивается. В большей степени корректировке подвергается жанровая система эпоса. «Жанр становится понятием, рамки которого довольно широки, что не раз отмечалось исследователями. Каждая методология предлагает свое понимание жанра исходя из общих установок и констант, а следовательно, содержание понятия непрерывно изменяется и усложняется» [1, с. 5].

Жанр — это способ организации текста, выделяемый на основе общих формальных и содержательных признаков, имеющих устойчивый характер. Важнейшими из них являются принадлежность произведения к какому-либо литературному роду (эпосу, лирике, драме), особенности содержания произведения (проблематика, принципы изображения героев, тип конфликта, роль автора в тексте), прозаический или стихотворный вид речи, объем произведения. «Жанр, как литературный код, комплекс норм и правил игры, сообщает читателю, каким образом ему следует подходить к данному тексту, и тем самым обеспечивает понимание этого текста» [2, с. 186]. Категория жанра становится своего рода ключом к прочтению текста. Поэтому текст вне жанра невозможен.

Жанрами эпоса являются эпопея, роман, новелла, очерк; жанрами лирики — романс, ода, песня, элегия; жанрами драмы — трагедия, комедия, мелодрама, водевиль и т. д. [3]. Жанры эпоса В.А. Пронин разделяет на большие (эпопея, роман) и малые (новелла, рассказ, сказка, басня, очерк, эссе) [4]. Однако А.И. Николаев в своей книге «Основы литературоведения» выделяет как крупные жанры эпоса роман-эпопею и роман, средним жанром называет повесть, к малым жанрам эпоса относит рассказ, новеллу, очерк и литературную сказку [5]. М.И. Мещерякова к малым формам относит рассказ, очерк, новеллу [6].

Исследователи предлагают разные подходы к жанровому делению. Иногда к малым жанрам не относят очерк. В научных работах Н.Д. Тармарченко, В.И. Тюпы, В.Е. Хализева этот жанр утверждается в особом статусе. В.Е. Хализев относит очерк к «внеродовому» жанру: «Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями» [7, с. 223]. Традиционно жанр очерка причисляется к эпосу. Важно учесть, что в истории русской литературы очерк сопутствует рассказу, вступает с ним в сложное взаимодействие.

Такие писатели, например, как Н.В. Гоголь и А.С. Пушкин, оставили недописанные материалы, черновики, которые могут быть прочитаны как отдельный малый текст, но они такими не задумывались. Писатели-классики (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский) вели дневники, такая форма тоже относится к малой прозе.

На рубеже XIX и XX вв. в связи с быстрым культурным развитием проза начинает ужиматься и в коротком рассказе помещается вся жизнь человека (Л.Н. Толстой «Алеша Горшок»), причем это явление наблюдается не только в прозе, но и в драме, где в пределах одной пьесы герой может прожить всю свою жизнь, от рождения до смерти («Жизнь человека» Л. Андреева). Лирика также начинает тяготеть к малым объемам, при этом сохраняется масштабное содержание. Перераспределение жанровой системы эпоса происходит и ввиду того, что получают широкое распространение жанры, еще меньше по объему, чем рассказ. Здесь надо отметить, что к максимальному объему действительно тяготеет роман-эпопея и роман, но при этом минимальный объема текста в эпосе демонстрируют не очерк и рассказ (даже при том, что встречаются очень короткие рассказы). Существуют произведения значительно меньшего объема, вплоть до нескольких строчек: притча, басня, миниатюра, фрагмент, записка, зарисовка (скетч), набросок (эскиз).

В XX веке Э. Хемингуэй поспорил, что напишет самый короткий рассказ, который сможет растрогать. Под эгидой этого литературного прецедента объявлялся конкурс на самый короткий рассказ из 6-ти или 55-ти слов. В русской традиции это явление получило название сверхкраткой (сверхмалой) прозы. В современной литературе это также активно практикуется: например, проводится фестиваль малой прозы (впервые он был проведен в 1998 г.).

Проблема жанра была и остается до настоящего момента одной из труднейших в литературоведении. Малая проза — весьма условное обозначение для различных произведений из-за отсутствия каких-либо однозначных критериев для отнесения того или иного произведения к данному жанру. Кроме того, само понятие жанра в конце XX — начале XXI в. стало подвергаться довольно сильной деформации в связи с появлением неканонических жанров не только на бумаге, но и в сети «Интернет». Среди жанров малой прозы появилось очень много разновидностей, которые не включены в классическую парадигму. «Сетевую литературу вполне можно рассматривать как особое художественно-культурное пространство, в котором образуются свои специфические жанры» [8]. Таких жанров появилось множество, но мы

выделим только те, в которых присутствует автор как своего рода писатель малых форм.

Писатели в «Интернете» ведут свои блоги. В блоге автор (блогер) высказывает свои мысли, чувства, позицию в разной форме. Он пишет и делится заметками, постами, историями, статусами, а его аудитория словно отвечает ему в эпистолярном жанре — комментариями.

Заметка, небольшая по размеру публикация, часто пишется перед постом. В ней кратко излагается информация: о чем пост и на какую тему, о каком событии, о какой проблеме или явлении. Она часто лаконичная (редко используются средства выразительности) и не отражает эмоции автора.

Для постов в блоге характерна развернутость мысли, использование эмоционально окрашенных выражений, самовыражение автора. Аудитория ждёт от автора постоянного написания постов, поэтому автор должен регулярно выкладывать их, чтобы поддерживать интерес аудитории и удовлетворять ее определённые потребности, тем самым развиваются взаимоотношения автора с аудиторией. Пост тяжело сопоставить с каким-либо каноническим жанром, потому что для «интернет-среды» характерно упрощение синтаксических структур и доминирует разговорный стиль.

История — это рассуждения, мысли автора, что-то близкое к посту, но представленное в мультимедийной форме: сопровождается видео, аудио или текстовым рядом.

Статус представляет собой законченную мысль, вывод, лаконичное умозаключение в одно или несколько предложений, чем-то напоминающее афоризм или слоган.

Комментарий предполагает общение, обмен мыслями между автором и читателем. «Комментарий — это особый коммуникативный жанр персонального интернет-дискурса, самовыражение и отстаивание личностной позиции относительно различных действий автора блога» [9]. «Современные исследователи рассматривают комментарий как пояснения к тексту, рассуждения, замечания о чём-нибудь или в Интернете — к посту» [10].

Определить, насколько точный размер должен быть у прозаического текста, чтобы он считался малым, на данный момент достаточно сложно. Традиционно в русскоязычной литературе объём текста считается в знаках. В разное время специалистами предлагалось считать малой прозой текст до 2 000 знаков, до 5 000 знаков и до 9 000 знаков. Это по-

казывает нам, что объём текста вряд ли поможет определить суть малой прозы как таковой.

Один и тот же текст может быть определен литературными критиками, исследователями, автором или идентифицирован читателем как произведение малой или средней формы. Но также продолжает действовать и второе обозначение этого понятия, а именно «малая проза» — совокупное название произведений эпических форм, которые традиционно считаются малыми (рассказ, новелла, очерк). Следовательно, можно с уверенностью констатировать тот факт, что общепринятого деления художественных произведений на жанры до сих пор еще не выработано. Серьезные затруднения испытывают литературоведы в связи с теоретической неразработанностью данной проблемы, поскольку в рассмотрении малых жанровых форм до сих пор нет комплексного подхода.

Мы будем придерживаться точки зрения, согласно которой к малым жанрам относятся рассказ, очерк, миниатюра. Обратимся к миниатюре, поскольку в жанровом отношении это наиболее сложное явление. К жанру миниатюры традиционно относят произведения художественной литературы сверхмалого объема. Так как основным критерием в определении жанра произведения выступает его размер, в отечественном литературоведении зачастую к миниатюрам относят любые произведения малого объема.

Вопрос о жанре миниатюры до сих пор остается дискуссионным. Впервые термин «миниатюра» был употреблен в 1925 году в статье В. Дынника в «Краткой литературной энциклопедии» [11]. В данной статье жанр миниатюры относился к эпико-драматическому роду и противопоставляется лирическим «стихотворениям в прозе»; отмечалось, что схожие по объему лирические стихотворения в прозе не являются миниатюрой, а лиро-эпические произведения малого объема в разряд миниатюр попадают.

В 1967 году в «Краткой литературной энциклопедии» в статье Л.А. Левицкого уже появляется определение этого термина. «Миниатюра — маленькое по объему, но композиционно и содержательно завершенное произведение, обычно заключающее в себе мысль (образ) широкого обобщения или яркой характерности» [12]. Автор солидарен со статьей 1925 года: «Обычно термин миниатюра применяют лишь к эпическому (лироэпическому) и драматическому произведениям, т. к. у них тематически-композиционное соотношение малых и больших жанров более возможно». Короткие лирические стихи не принято от-

носить к миниатюрам, но автор уточняет, что «единого мнения здесь нет» [13].

Несмотря на споры о родовой принадлежности миниатюры, все-таки большинство исследователей сходятся во мнении о том, что прародителям жанра миниатюры являются «стихотворения в прозе», хотя, например, Ю.Б. Орлицкий, О.Б. Перушкевич, Э.А. Бальбуров считают, что именно миниатюра является жанровым прототипом всех жанров «малой прозы», в том числе, рассказа, новеллы, эссе, очерка, стихотворения в прозе и других. Основным критерием для атрибуции того или иного произведения в этом случае будет выступать исключительно его малый объем.

Изначально в миниатюре была достаточно сильная лирическая составляющая, поэтому даже сам жанр носил название «лирическая миниатюра». Лирическая направленность произведения приводит и к уменьшению объема. Исследователь У. Шольц в работе «Жанр миниатюры в творчестве М.М. Пришвина (1930—40 гг.)» [13] отмечает, что, хотя в миниатюре действительно присутствует сильное лирическое начало, существуют и другие подвиды подобных произведений: лирико-эпическая и лирико-драматическая миниатюра.

В противовес исследователям, которые рассматривают миниатюру как самостоятельный жанр, есть и те, кто не проводит четкой дифференциации между жанром рассказа и миниатюры. П.С. Уляшов считает, что короткий рассказ, который, по его мнению, тождественен миниатюре, не является новым жанром, а представляет собой разновидность жанра рассказа [14].

Другие литературоведы, которые занимались изучением типологий рассказа и новеллы (А. Огнев, Э. Шубин, И. Денисюк), тоже рассматривали миниатюру как разновидность рассказа. «Жанровый объем рассказа-миниатюры не превышает одну страницу, часто произведение состоит из одного абзаца, одной или нескольких фраз. Однако это не осколок, а художественное целое, организованное композиционно-повествовательным единством авторской идеи и включающего различного рода описания (пейзажные, предметные, портретные) и разнообразие субъектно-речевых форм сознания. Сюжетика рассказа-миниатюры однонаправлена, она призвана воссоздать один, как правило, эпизод. Однако сюжет может быть основан на целом ряде коллизий и в художественном воплощении представлен как многоконфликтный». [15]

Миниатюра отличается от рассказа меньшим объемом. Но так же, как и рассказ, она может быть заключена в цикл. Цикл — группа про-

изведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей [16]. Когда миниатюра заключена в цикл, ее недосказанность, фрагментарность исчезают и она приобретает некое единство с другими миниатюрами. Именно поэтому миниатюра может существовать как отдельное законченное произведение, а может в цикле отражать позицию автора и изображаемую им действительность, некий сюжет, который собирается из нескольких микросюжетов. Следует отметить, что миниатюры в циклах являются, с одной стороны, зарисовками, набросками, а с другой — составляют мозаичную картину. Многие авторы русской литературы заключали свои миниатюры в циклы («Камешки на ладони» В. Солоухина, «Затеси» В. Астафьева, «Крохотки» А. Солженицына, «Трава-мурава» Ф. Абрамова, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Зерна» В. Крупина).

Отдельно следует отметить, что сюжет в миниатюре является обязательным признаком, но имеет свои особенности. Исследователи Т. Маркова и Е. Старцева отмечают, что «действие, событие в миниатюре чаще всего подается условно, отдельными штрихами. Законченность действия миниатюры (фабулы) не в сюжетной законченности произведения, а в смысловой законченности символа. В этом принципиальная разница, отделяющая миниатюру, например, от короткого рассказа или анекдота. Сюжет в миниатюре служит законченности символа. Если сохранить действие, но исключить смысл символа — миниатюра исчезнет» [17].

В качестве еще одной специфической особенности миниатюры некоторые исследователи отмечают «адекватность передачи авторского замысла» [18]. Являясь очень малым по объему произведением, миниатюра, как правило, содержит в себе какую-либо одну важную мысль, так как «в миниатюре нет пространства для растекания “мыслью по древу”» [19], что, впрочем, свойственно и для некоторых других малых жанров.

Литературоведы отмечают, что период развития жанра миниатюры невелик. Сложилось так, что в полном объеме вопрос о возникновении миниатюры не решен. Поначалу считалось, что единственным примером в русской классической литературе жанра миниатюры являются стихотворения в прозе И.С. Тургенева, но между литературоведами идут споры, являются ли все-таки эти 83 стихотворения миниатюрами или нет. Однако другие исследователи утверждают, что в русской литературе жанр миниатюры существовал еще до И.С. Тургеня

нева у В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, В.Г. Теплякова, О.М. Сомова, Ф.Н. Глинки.

В начале 1880-х годов И.С. Тургеневым был написан цикл, которому он дал название «Senilia», но жанрового определения не дал. «Senilia» стало называться в дальнейшем «Стихотворения в прозе», это было предложено редактором-издателем «Вестника Европы» М.М. Стасюлевичем. В это время в зарубежной литературе было много произведений очень похожих по жанровой форме у А. Бертрана, Ш. Бодлера, А. Рембо, Лотремона, Э. Парни.

Однако в целом жанр миниатюры в XIX веке находился все-таки на периферии литературного процесса. Свое развитие он получил именно в XX веке, именно в это время прозаические миниатюры стали активно публиковаться в журналах. Многие писатели стали обращаться к этой жанровой форме и отдавать ей свое предпочтение: А. Серафимович, В. Соловьев, Л. Зиновьева-Аннибал, Е. Гуро, В. Каменский, А. Белый, Б. Садовской, А. Галунов. Кроме того, разрабатываются новые виды миниатюр: развиваются лирические, впрямую имитирующие «стихотворения в стихах»; все чаще встречаются собственно прозаические, то есть безусловно эпические, фабульные миниатюрные; возникают эссеистические стихотворения в прозе — например, в творчестве Н. Рериха. Примером эволюции от лирической к эссеистической миниатюре может служить творчество А. Галунова и В. Розанова.

В начале XX века наблюдался повышенный интерес к жанру миниатюры у многих писателей. В 1920 году В.В. Вересаев создал книгу «Невыдуманные рассказы о прошлом», состоящую из художественных миниатюр и заметок, но наиболее значительные образцы миниатюр появляются немного позже. И.А. Бунин в 1930-х годах создает большой цикл миниатюр и родственных им маленьких рассказов «Божье дерево», в которых доминирует лирическое начало, а генетически они оказываются близки стихотворениям в прозе. Продолжил развитие этого жанра М.М. Пришвин.

В 1960-90-е годы миниатюра получила широкое распространение. Появляются «Лесные картинки», «Из записных книжек» И.С. Соколова-Микитова; «Лето на севере», «Голос ветра» Ю.Н. Куранова; «Затеси» В.П. Астафьева; «Зерна» В. Крупина; «Мгновения» Ю.В. Бондарева; «Трава-мурава» Ф. Абрамова; «Тысячелистник» Б.Н. Сергуненкова, а также миниатюры И. Холина, А. Сергеева, Г. Сапгира и В. Тучкова.

В настоящее время благодаря широкому распространению литературы в электронном виде жанр миниатюры, как и прочие жанры ма-

лой прозы, необычайно популярен и востребован у читательской аудитории. Это свидетельствует о необходимости нового, современного осмысления жанровой системы эпоса и включении в нее актуальных явлений литературного процесса.

Список литературы:

1. Артёмова, С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография / С.Ю. Артёмова. Тверь : Тверской государственный университет, 2020. 191 с.
2. Компаньон, А. Демон теории: литература и здравый смысл / А. Компаньон ; [пер. с фр. С. Зенкина]. Москва: Изд-во братьев Сабашниковых, 2001. 336 с.
3. Литературная энциклопедия: [в 11 томах]. Москва: издательство Коммунистической академии : Советская энциклопедия : Художественная литература. 1929—1939.
4. Пронин, В.А. Теория литературных жанров: учебное пособие / В.А. Пронин. Москва: МГУП, 1999. 195 с.
5. Николаев, А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. Ивано-Ново: ЛИСТОС, 2011. 255 с.
6. Мещерякова, М.И. Литература в таблицах и схемах: справочное пособие / М.И. Мещерякова. Москва, 2000. 224 с.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. Москва : Высшая школа: Академия, 1999. 556 с.
8. Бурцева, Е.А. Жанры сетевой литературы / Е.А. Бурцева. Текст : электронный. // Современные проблемы науки и образования [сетевое издание]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=14665> (дата обращения: 11.05.2022).
9. Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. А.Г. Пастухов. Выпуск 10. Орел: ФГБОУ ВПО «ОГИИК», ООО «Горизонт», 2012.
10. Танабаева, И.Р. Комментарий как особый жанр в интернет-общении / И. Р. Танабаева. Текст : электронный // Молодой ученый [сетевое издание]. URL: <https://moluch.ru/archive/185/47375/> (дата обращения: 11.05.2022).
11. Дынник, В. Миниатюра / В. Дынник // Словарь литературных терминов. Москва, 1925. Т. 1.

12. Левицкий, Л. А. Миниатюра / Л. А. Левицкий // Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1967. Т. 4.
13. Шольц, У. Жанр миниатюры в творчестве М. Пришвина (1930—40-е гг.): автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук / У. Шольц. Ленинград: Ленинградский государственный педагогический университет. 1986. 200 с.
14. Ульяшов, П. С. Этот неумирающий жанр (современный советский рассказ) / П. С. Ульяшов. Москва: Знание, 1987. 210 с.
15. Куликова М. В. «Малая проза» в художественной системе Ф.М. Достоевского / М. В. Куликова. Текст : электронный // Cyberleninka [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/malaya-proza-v-hudozhestvennoy-sisteme-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 11.05.2022).
16. Сапогов, В. А. Цикл / В. А. Сапогов // Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1975. Т. 8.
17. Маркова, Т. Н., Ставцева, Е. М. Место прозаической миниатюры в новейшей литературе Южного Урала / Т. Н. Маркова, Е. М. Ставцева // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 6.
18. Гордеева, О. И., Плотникова, А. А. Жанровое своеобразие лирической интернет-миниатюры: результаты и перспективы лингвистического исследования / О. И. Гордеева, А. А. Плотникова // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370.

ОСОБЕННОСТИ «НОВОГО РЕАЛИЗМА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В.С. Куликова, студентка I курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий»

Научный руководитель: Т.Н. Хрипулова, д. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

Аннотация: в статье рассматривается «новый реализм» как одно из приоритетных художественных течений XX века, анализируются авторы, которые писали в этом направлении.

Особое внимание уделяется основным идеям и особенностям «нового реализма». Приводятся различные точки зрения исследователей этого феномена в русской литературе.

Ключевые слова: «новый реализм», постмодернизм, С. Шаргунов, Р. Сенчин, социальный пессимизм, документализм, критика.

Одной из важнейших особенностей русской литературы XXI века стало ее возвращение к реализму. Сам переход к новой эпохе ознаменовался в культурном пространстве идеологическими, этическими, интеллектуальными установками. В литературу возвращается интерес к жизни простого человека. В таком произведении главным становится образ автора. В современном литературном пространстве появились авторы, которые начали называть себя новыми реалистами.

К новым реалистам в 2000-е гг. стали причислять всех, кто сам себя не пытался отнести к постмодернистам (Сергей Шаргунов, Захар Прилепин, Герман Садулаев, Аркадий Бабченко, Роман Сенчин, Денис Гущко и др.). Идеологами «нового реализма» стали Сергей Шаргунов и Валерия Пустовая. «Новый реализм», по определению С. Шаргунова, – это «пароль для того свободного поколения, которое преодолело унылый бред старопатриотов и старолибералов. Мы любим свою страну и не боимся быть вольнодумцами» [3].

О себе С. Шаргунов пишет: «Если угодно, называйте меня “народником”. Социальность вернулась. Постмодерн сменило новое обращение к реализму, омолодившемуся через авангардные приемы. Люди изголодались по “правде жизни”. Сейчас будут в цене романы о судьбе обычных людей — инженеров, офицеров, таксистов. На фоне филологической и гламурной глади — это тоже экстремальные вызовы» [2].

Роман Сенчин в одном из своих интервью утверждал следующее о новом реализме: «Это словосочетание я стал употреблять в начале 2000-х. Тогда вовсю еще гремели постмодернисты, авангардисты и т.д., а собственно реализма почти не было. Именно свежего, нового, свободного, яркого, предельно достоверного».

Также здесь необходимо отметить, что творчество данных авторов и сам термин «новый реализм» породили множество споров и дискуссий, которые публиковались на страницах журналов «Вопросы литературы», «Новый мир», «Литературная газета». Критики бурно спорили, у каждого была своя точка зрения на данное явление, но все они писали о «новом реализме» как о принципиально новом явлении в русской литературе [1].

В своих высказываниях идеологи «нового реализма» часто противоречивы, поэтому остается вопрос – в чем же в действительности «новый реализм» отличается от «старого». Призыв к новому был присущ реализму XIX-го и XX-го веков. И «новый реализм» отражает переобустройство эпохи. И это совершенно очевидно, ведь происходит смена поколений, а новые авторы хотят быть услышанными.

Говоря об особенностях литературы «нового реализма» А. Рудалёв справедливо отмечает, что в данном случае на первое место выдвигаются предпочтения читателя: «Каждый норовит использовать в качестве безусловного критерия, которым было бы неплохо крушить всех прочих инакотворческих, с другой эстетикой, которая не укладывается в прокрустово ложе моих воззрений-стереотипов» [4]. Также, Рудалев характеризует «новый реализм» как синтетическое явление, а разговоры о его четких категориальных принципах и критериях считает неуместными.

Отличительным знаком «новых реалистов» Д. Колесников считает социальный пессимизм: «Если в советское время люди имели определённые идеалы и сложившуюся систему ценностей, если в них с детства ковался героический дух и воспитывался оптимистический взгляд на жизнь, то с распадом СССР все это было разрушено пришедшими к власти «реформаторами», не сумевшими предложить взамен утраченной духовной Атлантиды ничего, кроме культа потребления» [1, с. 49].

Критик и публицист А. Рудалев также считает, что для «нового реализма» крайне важно понятие «русскость», ведь возникновение «нового реализма» – одна из защитных реакций нации перед реальной опасностью потери своей идентичности. По словам критика, обозначить четкие рамки «нового реализма» и однозначно вписать в него конкретных авторов вряд ли возможно. «Новый реализм», по Рудалеву, – общественная тенденция, ставшая частью писательского сознания, «ей заряжен воздух», это процесс в развитии, а не оформившееся явление с четкими гранями [4].

На протяжении всего периода развития русской литературы писатели отстаивали ее классические принципы. Без идеализации, без особой символики они описывали мир таким, какой он был. Постараемся выделить некоторые особенности нового реализма: документализм, особенности изображения душевного состояния героя в жизненных ситуациях, частая тождественность героя и автора, исповедальность, искренность.

Существует мнение, что плеяда новых авторов сумела вдохнуть жизнь в традиционный реализм, обновить его. Творчество «новых» реалистов ставит своей целью вернуть читателям интерес к жизни простых людей.

Список литературы:

1. Новикова, Е.О. «Новый реализм» его авторы и герои / Е. О. Новикова // Сибирский Филологический форум. 2019. №2 (6). С. 45—52.
2. Сергей Шаргунов [сайт]. URL : <https://shargunov.com/intervyu/sergey-shargunov-mnogoe-pokazhet-etot-god-i-sleduyushchiy.html> (дата обращения: 12.05.2022). Текст. Изображение : электронные.
3. Шаргунов, С. Отрицание траура / С. Шаргунов. Текст : электронный. // Журнальный зал [сайт]. URL : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (дата обращения: 12.05.2022).
4. Рудалев, А. Критик с позицией / А. Рудалев. Текст : электронный. // Литературная Россия [сайт]. URL : <https://litrossia.ru/item/2370-oldarchive/> (дата обращения: 12.05.2022).

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ В ГОМОЭРОТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

*А.Г. Миронова, студентка 3 курса бакалавриата, профиль «Отечественная филология».
Научный руководитель: А.Ю. Сорочан, д. филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.*

***Аннотация:** Статья посвящена анализу гомоэротической повести М.Кузмина «Крылья» на предмет выражения эстетической утопии. На основе сопоставления произведения с лесбийской повестью Л.Д. Зиновьевой-Аннибал мы выявляем особенности эстетической программы в контексте гомоэротизма, и с учётом выделенных признаков выявляются отличия её с пониманием красоты в сопоставляемом произведении. Также уделяется внимание телесной составляющей красоты, то есть, её преломлению в Эросе.*

Ключевые слова: эстетическая утопия, М.А. Кузмин, Л.Д. Зиновьева-Аннибал, гомоэротика, телесность, красота, Эрос.

Серебряный век ознаменован особым интересом к вопросам эстетики. Его развитие традиционно рассматривают в контексте европейской культуры. Для гомоэротической проблематики в культуре Серебряного века исключительно важна фигура О. Уайльда. Мы не будем касаться судебного процесса и его влияния на литературный процесс (об этом много писали), а обозначим эстетическую модель, связанную с его именем.

В «Саломее» [1] главная героиня становится воплощением эстетической красоты, Иоаканаан — носителем красоты этической, а «их союз — это свершение высшей Красоты» [2, с. 194]. В пьесе Иоаканаан не принимает Саломею, отвергая красоту на этическом основании. Здесь важна «неспособность смотреть». Саломея говорила, что Иоаканаан не видит её красоту, что равнозначно отсутствию любви в понимании героини. Таким образом, высшая Красота недостижима.

Выражение этой эстетической модели в литературе Серебряного века наиболее полно представлено в повести М.А. Кузмина «Крылья» [3], которую имеет смысл сравнить с книгой Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» [4].

В центре произведения Кузмина — история духовных и эстетических исканий гимназиста Вани Смурова. Герой мечется между аскетизмом, выражающемся в смущении перед своей сексуальностью и бегстве от гомосексуального учителя Лариона Штрупа, и гедонизмом, тягой к своему старшему наставнику и связью с его миром.

Эстетическая утопия Кузмина строится на мифологизации «золото-го века». Эллинистические мотивы используются неслучайно: именно в Древней Греции был культ мужской любви, здесь рассуждали о природе любви в контексте эстетики. По мнению Сократа, существует два вида любви: Эрос и божественная любовь, или любовь Высшей Красоты. Первая телесна и связывается с физиологией, а вторая — абсолютна и может развиваться из первой [5].

Также важно вспомнить общественно одобряемую практику отношений между юношей и взрослым мужчиной, которая носила педагогический характер и романтизировалась и в литературе. (Эту же модель в трансформированном виде мы наблюдаем и в исследуемых текстах). У Софокла, Пиндара и других литературных деятелей разных этапов

развития Эллады прослеживались гоморомантические или гомоэротические мотивы [6, с. 4—11].

Первый романтизированный античный мотив мы видим в сцене, где учитель греческого говорит, что перевод Гомера «бездушная кукла», а оригинальный текст «плоть и кровь» [3, с. 98]. Во-первых, в тексте присутствуют явные маркеры гомосексуальности учителя, и поэтому привязка его к греческой культуре символична, во-вторых, в отношениях с учеником воплощается модель наставничества. Даниил Иванович направляет Ваню к красоте оригинальных текстов и естественной для него любви. Именно он сближает героя со Штрупом.

На одном из собраний в доме Штруппа выражается программа гомосексуального общества: «Мы — эллины: нам чужд нетерпимый монотеизм иудеев, их отвертывание от изобразительных искусств, их, вместе с тем, привязанность к плоти, к потомству, к семени.<...> Любовь не имеет другой цели помимо себя самой; природа также лишена всякой тени идеи финальности. Законы природы совершенно другого разряда, чем законы божеские, так называемые, и человеческие.<...> И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты» [3, с. 110—111]. Гетеросексуальные отношения связываются с телесностью и похотью. Подчеркнуто бесполоый характер имен носителей гетеросексуальных ценностей (Кока и Боба) указывает на утрату маскулинности, на духовную кастрацию [7, с. 201—202].

В «Тридцати трёх уродах» культ красоты строится вокруг сексуальности, но, однако, без романтизации лесбийской любви. Хотя связь героинь с мужчинами неудачна (Вера их ненавидит в манере *femme fatale*, а рассказчица росла без отца, и мужчины, которых она встречала, были слабы духом), яркое противопоставление красоты гомосексуального союза по отношению к гетеросексуальному отсутствует. Наоборот, и для выражения своих чувств, и для описания Веры героиня использовала слово «странное», что указывает на неестественность положения рассказчицы.

Здесь мы наблюдаем отрицание красоты этической — совершенно только то, что можно увидеть, заключённое в «застывшем, полном, вечном», то есть мы видим бесплодный Эрос и лишённое души понимание красоты:

«Я люблю твоё тело, оттого что оно прекрасно. Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа. И не нужна она мне, потому что прекрасно твоё тело. Не убить ли мне тебя, чтобы иметь навсегда себе одной?» [4].

Рассказчица понимает, что по характеру Вера странная, но она слепо поклоняется и её красоте, и её способности видеть красоту героини: «Вера меня делает. Мне кажется, что я становлюсь красивой оттого, что она меня видит» [Там же]. Как и в «Саломее», здесь важна способность видеть, функционирование красоты строится на ней. И Вера так же, как и уайльдовская героиня, относится к типу роковых женщин, что, возможно, является причиной категоричности её убеждений и фатального исхода.

Мы видим также мутацию гетеронормативной модели: «строгая» Вера не хочет делиться красотой возлюбленной; «попкорная» героиня нашла в другой все недостающие в себе элементы любви и прекрасного:

«Мать, богиня, подруга!

Она все знает. И все становится прекрасным мое.

Значит, это моя красота?» [Там же].

Её красота — это побег, иллюзия и в то же время и исследование. Так же, как и в повести Кузмина, героиня молода — ей семнадцать — а её возлюбленная уже обрела жизненный опыт.

Чтобы понять неудовлетворённость Вани Смурова, рассмотрим последовательный ряд сцен в произведении. После разговора учителя греческого и Вани, когда Даниил Иванович сказал, что герою «недостаёт — той жизни <...>, что воплощена в Штрупе» [3, с. 137] — в следующем фрагменте текста дано описание сцены с утопленником. Ваню очень напугал рассказ о 16-летнем юноше. Далее речь идёт о конечности жизни: герой рассматривает себя в зеркале и думает о том, что когда-то состарится.

Исследовательница Т.Н. Бреева обращает внимание на роль телесности в познании красоты: «Половая самоидентификация Смурова отождествляется с моментом его духовного становления; развитие его внутреннего «я» поставлено в прямую зависимость от осознания себя объектом сексуального влечения. Позитивность подобного движения утверждается посредством мотива вознесения, способствующего мифологизации пробуждающейся чувственности. В этом смысле особое значение приобретает ощущение героем собственной телесности. Телесность, контаминирующая в себе семантику витальности и красоты («есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть»), становится средством инициации героя: каждый этап самосознания Смурова раскрывается через отношение к собственному телу, выявляющийся в ряде параллельных сцен, связанных с отражением подростка в зеркале. <...> Вначале он безразличен к своему от-

ражению, поэтому его взгляд свободно скользит от зеркала к пейзажу за окном. В романе отождествляются моменты взросления, половой идентификации и духовного становления — обретения Красоты, и все они преломляются через категорию телесности: «Я же не знаю ничего, не видел ничего, а я хочу, хочу... Я же не бесчувственный, не камень какой, и я знаю теперь красоту свою» [7, с. 201].

Восприятие красоты в повести Зиновьевой-Аннибал тоже эволюционирует, но кажется гипертрофированным. Героиня-рассказчица воспринимает свою внешность через отношение Веры к её красоте: «Она целовала мне глаза, и губы, и грудь и гладила мое тело. Да, у меня прекрасное тело! Значит, в этом мое счастье. Потому что я — красота» [4]. Здесь красота естественна, телесна и не выражается через разум, как в программе «эллинов». В повести отсутствует борьба с собой, как у Вани: героиня понимает и признаёт свою красоту, даже сквозь призму видения возлюбленной. При этом Ваниным словам вторит реплика Веры в самом начале повести: «Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься». [Там же].

Вернемся к фрагменту из «Крыльев». Последующую сцену сексуального насилия со стороны Марьи Дмитриевны можно трактовать, как покушение женщины на маскулинность, на единственное легитимное воплощение духовного начала. В общем и целом, образы женщин в романе мизогинны и слова, которые выбирает автор, например, в этой сцене, выражают неприязнь. Отсутствует логика в обращении к Марье Дмитриевне, к которой ранее герой относился благоприятно, а в момент притязаний назвал «противной бабой» [8, с. 141]. Более или менее нейтрально описана только героиня-жертва Ида Гольберг, так как её самоубийство из-за связи Штрупа с Фёдором — одна из ступеней рефлексии героя на тему выбора между гедонизмом и аскетизмом. Женщины в романе не являются воплощениями или реципиентами красоты.

Мы сравнили эстетические модели, представленные в двух гомоэротических текстах Серебряного века. Эстетическая утопия Штрупа, выраженная в начале романа («И люди увидели, что всякая красота, всякая любовь — от богов и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья» [3, с. 103]), ведёт героя к принятию своей сексуальности, и уже в конце он чувствует, как у него «вырастают крылья», и он открыт красоте, поэтому становится партнером Штрупа. Сократовское понимание любви привело его от неосознаваемого Эроса к божественной любви.

В «Тридцати трёх уродах» мы видим понимание красоты как застывшей материи, искусственной и «мертвой». После того, как Вера убила

себя, героиня заключает: «Жизнь хрупкая и переливчатая, <...> — она настоящая, и ее Вера не хотела принять» [4]. То есть, красота, которую видела Вера в возлюбленной, не была настоящей, и у героинь не «вырастали крылья», подобно героям Кузмина. Хотя мотив «высоты» пронизывает всю повесть, героиня пыталась «сбежать» с этой «высоты». Психологическое сближение лишало её жизни, и именно в портретах «тридцати трёх уродов» она нашла ту самую жизнь, которой лишалась, будучи «богиней» и «царицей». Земное стало ближе героине, чем «застывшая красота».

Список литературы

1. Оскар Уайльд. Саломея. Драма. Перевод В. и Л. Андрусон. Под редакцией К. Бальмонта. Книгоиздательство «Гриф». Москва, 1904. [Электронный ресурс] URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Саломея_\(Уайльд;_Андрусон\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Саломея_(Уайльд;_Андрусон)) (дата обращения: 16.04.2022)
2. Нежинская Р. Саломея: образ роковой женщины, которой не было / Розина Нежинская; пер. с англ. Третьякова. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.: ил.
3. Кузмин М.А. Крылья // Эрос. Россия. Серебряный век. Серия INTERЭРОС. Сост. Щуплов А.Н. Москва: Серебряный бор, 1992. С. 91—159.
4. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. Москва: Аграф, 1999. [Электронный ресурс] URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Тридцать_три_уроda_\(Зиновьева-Аннибал\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Тридцать_три_уроda_(Зиновьева-Аннибал)) (дата обращения: 17.04.2022)
5. Dall’Orto, Giovanni. ‘Socratic Love’ as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance // Journal of Homosexuality. 1989. January (vol. 16, no. 1—2). P. 33—66.
6. Edward Carpenter. Homogenic Love, And Its Place in a Free Society. Manchester: Labour Press Society, 1894 51 с. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/carpenter-1894-homogenic-love/page/3/mode/2up> (дата обращения: 16.04.2022)
7. Бреева Т.Н. Гендерное конструирование в романе М. Кузмина «Крылья» // Филология и культура — 2016. № 2. С. 199—204.
8. Lalo Alexei. Silence is Golden, Speech is Silver: Corporeality, Sensuality, and “Pornography” in Russian Literature of the Silver Age / Lalo Alexei. Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity. Edited by Jeffrey P. Brooks, Christina Lodder // Russian History and Culture — Koninklijke Brill NV, 2011. vol. 8. С. 119—173.

**КАТЕГОРИЯ ТЕЛЕСНОСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Н.А. Синявский, студент 4 курса бакалавриата, направление «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: С.Ю. Артёмова, д-р. филол. наук, проф. кафедры истории и теории литературы.

***Аннотация:** в данной статье представлена попытка структурировать категорию телесности и применить концепцию В. А. Подороги к литературному тексту.*

***Ключевые слова:** тело, телесность, Елизаров, песенная поэзия, сакрализация, Подорога, Я, Другой.*

Исследованием телесности занимались такие ученые как Ж. Батай [5], М. М. Бахтин [1], Ж. Деррида [2], В. А. Подорога [4], О. М. Фрейденберг [6]. Все они, однако, выделяли сопутствующую категории тела категорию сакральности. Так, например, Фрейденберг пишет, что тело — рождение, еда, смерть — составляло основу мышления человека домифологического и мифологического сознания.

Как позже дополнит эту мысль Подорога, тело даётся человеку свыше, тело (равно как существующая в нем жизнь и приходящая к нему смерть) — запредельное явление, полным пониманием которого владеют только создавшие тело боги. Бахтин пишет, что тело, будучи основным источником смеховой культуры, также являлось и источником сакрального. Тело как основа карнавала есть символ смерти и перерождения.

В. А. Подорога выделяет четыре категории существования тела и рассматривает первые три из них: 1) тело-объект, тело как материальный объект, но не более; 2) тело-существо, тело как нечто живое; 3) тело-смысл, и единицы смысла; 4) и тело-культура, встроенность в контекст [4; 18]. Кроме того, он упоминает четыре категории телесного противопоставления: верх-низ, высшее-низшее, тело-дух, тяжелое-легкое.

Мы рассмотрим проблему телесности применительно к поэзии Елизарова. Хотя Подорога рассматривает Другого как того, кто на самом

деле знает, как правильно использовать тело — фактически, божество, подарившее человеку тело — мы не можем применить это к поэтике Елизарова. У Елизарова нет Другого-творца, роль Другого у Елизарова выполняет мир. Сам же Другой становится ещё более телесным отражением я.

В случае, когда мы рассматриваем тело-объект [4; 21], по Подороге тело должно переходить из состояния Я-тело — Другой, мир в состоянии Я — тело-Другой, мир. Граница между Я и миром в данном случае создается телом-Другим. Однако в поэтике Елизарова тело переходит не в категорию тело-Другой, а в категорию тело-мир и занимает позицию между Я и Другим. Таким образом, бинарная оппозиция Я в теле-существе становится тринарной: Я противопоставляется не телу-Другому с миром, а телу-миру и Другому.

Например, образ горба появляется в тексте «Окуджава» [7]: «горбатым, / согнутым в дугу, как эмбрион», «на горбу таскал аккордеон», «на горбом теле / маечка и зековский бушлат». Горб уподобляет героя эмбриону, то есть — нечеловеческому существу, через горб герой взаимодействует с аккордеоном, через горбатое тело — с одеждой. Начнем с аккордеона как с наиболее очевидного. Аккордеоном тело отделяется от музыки — иначе сам аккордеон отделяется от тела. Аккордеон — формальное выражение невозможности сосуществования эстетического и тела. Сравнение с эмбрионом обращает, в первую очередь, к очевидному циклу рождения-смерти. Однако плод в нём — не родившийся человек — ещё не принадлежит себе в полной мере. Эмбрион находится в утробе матери, либо он мёртв. Он находится во внешнем относительно себя мире и не является частью себя самого. Наконец, одежда — это элементы внешнего мира, в частности, зековский бушлат, который указывает, к какому миру принадлежит герой.

Тело уходит от сочетания я-тело и переходит в сочетание тело-мир. Оно не может перейти в категорию тело-Другой, потому что тело есть только у героя. Хотя в тексте появляется Другой — Эсфирь — он лишён тела. Хотя и я, и Другой наделены телесностью («[Окуджава] выпивал чифирь»), я при этом имеет способность обладать телом.

Таким образом, перед нами в случае тела-объекта выстраивается тринарная оппозиция: я, лишенный тела, — мир, получивший тело, — Другой, не способный иметь тело.

В контексте тела-объекта встречаются категории противопоставления верха-низа, высшего-низшего, и тела-духа. Я может быть как духовным, так и телесным, однако склоняется к телу. Мир может быть

телесным только потому, что получает тело, и только тогда, когда получает тело. Другой не может быть духовным, только телесным. В отношении верха и низа я — это верх, Другой — это низ, мир — благодаря телу — может быть как верхом и низом. В категории высшего-нижнего Другой оказывается низшим, мир — высшим, а я занимает позицию между, хотя очевидно тяготеет к низу.

Таким образом, мы можем, например, говорить о горбе как об элементе возвышения через снижение: я-тело уходит из категории я, то есть лишается низшего, и переходит к миру, в котором высоту возвращает. При этом Другой лишён горба, поэтому путь к возвышению для него закрыт.

Тело-существо [4; 29] предполагает сосуществование я-тела, Другого-тела и тела-мира. На морфологическом уровне это выражается с помощью лица: я выражается формой первого лица, Другой — второго, мир — третьего.

Рассмотрим реализацию тела-существа на примере текста «Бескозырка» [8]. Я не выражен телом человеческим, я — это кожа, которая также есть у тебя, у Другого. Ты — это руки, пальцы и кожа. Кожа объединяет двух субъектов (меня и тебя) как на уровне символа, так и на уровне внутритекстовой семантики («Ощущая родство наших кож»). Далее у «я» появляются ноги, тело, мозг: «привяжи к ногам», «вспоминаю родство наших тел», «в мозгу растекается чёрная дырка». Осознание я происходит с помощью Другого: мы похожи кожами и телами, ты можешь управлять моими ногами, твои руки и пальцы следят за мной, тащат за тёплую шкуру, я выворачиваю сердце из-за тебя. Все это позволяет «я» осознать себя — и поэтому только у «я» появляется мозг, внутреннее, которого у Другого быть не может.

Мир в данном случае не существует в телесном воплощении сам по себе — однако он может вторгаться в чужие пространства: добрые руки следят сами по себе, без Другого, — и черная дырка растекается в мозгу также сама, не я заставляю её растечься.

Таким образом, противопоставление выстраивается по модели я-тело — Другой-тело — тело-мир, где тело будет общим и для я, и для Другого, и для Мира.

Основными категориями противопоставления в теле-существо будут верх-низ, тело-дух и тяжёлое-лёгкое. В противопоставлении верх-низ я будет низом, Другой верхом, а мир будет зависеть от того, какое тело получит. С позиции тела-духа для я в данном случае характерно преобладание духа над своим телом, для Другого — тела над своим

духом, для мира — преобладание чужого тела над чужим духом (причем дух может принадлежать не Другому, а я).

Телом-смыслом [4; 44] Подорога называет кожу — она разделяет внутренний мир, я, и внешний мир, тело становится Другим — однако не оппозиционным другим, а разграничивающим оппозицию я и мира. Мы можем представить тело-смысл как схему я, Другой-тело — мир, Другой-тело.

В качестве примера разберем текст «Трехрукая Маша» [9]. «Я» в нем существует внутри, под «кожей», за Другим, а сам Другой существует как реакция на мир: «Она поднимает меня, наверху я, / И, в этой петле вися, / Семя моё вытекает ... / И я просыпаюсь». Семя моё — это не часть я: оно моё, то есть оно принадлежит мне, но является инородным для меня, оно — Другой; это Другой создал его, действует им (висит), понимает, для чего оно нужно. При этом я в данном случае — это существование за пределами реальности: пока во сне происходит казнь («потом мне на шею, ногой пиная, / накидывает петлю») я — и, соответственно, Другого, в реальности герой просыпается — таким образом, я перерождается. Миром же является Трёхрукая Маша («Из первой руки во вторую и третью / Гуляет тугая плеть») как влияние извне, заставляющее Другого и я взаимодействовать.

Для тела-смысла основными категориями противопоставления будут верх-низ, высшее-низшее, тело-дух. Для Другого характерны как низ, так и верх, для мира характерен низ, а для я — верх. В антитезе высшее-низшее мир является низшим, я — высшим, Другой — повторяет я. Наконец, в теле-духе для Другого и мира характерно преобладание тела, а для я — духа.

Таким образом, применение триады Подороги при изучении тела в литературе применимо, однако оно будет иметь свою специфику, частично расходящуюся с основополагающей концепцией — и в рамках этой специфики мы можем видеть новые варианты изучения телесных категорий противопоставления, обладающих спецификой для каждой отдельной формы существования тела в тексте.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. 545 с.
2. Деррида Ж. Письмо и различие. Москва: Академический проект, 2007. 496 с.

3. Маслов Р. В. Философия телесности: зеркальная сущность человека. Саратов: Издательство СГУ, 2004. 80 с.
4. Подорога В.А. Феноменология тела. Москва: Ad Marginem, 1995. 341 с.
5. Фокин С.Л. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Санкт-Петербург: Нифил, 1994. 346 с.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.
7. Елизаров М. Notebook [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elizarov.info/notebook> (Дата обращения: 20.04.2022).
8. Елизаров М. Бескозырка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elizarov.info/beskozirka> (Дата обращения: 20.04.2022).
9. Елизаров М. Трехрукая Маша [Электронный ресурс]. URL:<https://www.elizarov.info/trehrukayamasha> (Дата обращения: 20.04.2022).

Фольклор и литературное краеведение

ТВЕРСКАЯ ГУБЕРНИЯ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛОВ «ВРЕМЯ» И «ЭПОХА» М. М. ДОСТОЕВСКОГО И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

А.М. Васильева, студентка 1 курса магистерской программы «Отечественная филология в междисциплинарном контексте»

Научный руководитель: А.Ю. Сорочан, доктор филол. н., профессор кафедры истории и теории литературы.

Аннотация: в статье рассматривается образ Тверской губернии, который создавался на страницах журналов братьев Достоевских

Ключевые слова: Тверская губерния, журналы, Ф. М. Достоевский, М. М. Достоевский

История Тверской губернии тесно связана с именами многих крупнейших писателей и поэтов: маршрут путешествий А.С. Пушкина из Петербурга в Москву проходил через Вышний Волочек, Торжок и Тверь; М.Е. Салтыков-Щедрин родился в селе Спас-Угол Калязинского уезда, где прошли его детские годы, а впоследствии стал вице-губернатором Твери; В.Г. Белинский часто бывал в имении Бакунина Прямоухино Новоторжского уезда; Ф.М. Достоевский несколько месяцев жил в Твери. О его пребывании в Тверской губернии мы поговорим более подробно.

Ф.М. Достоевский жил в Твери с 19 августа по 21 декабря 1859 г., сразу после сибирской каторги и ссылки. Из воспоминаний и писем ясно, что писатель не был рад такому решению: «Теперь я заперт в Твери, и это хуже Семипалатинска. Хоть Семипалатинск в последнее время изменился совершенно (не осталось ни одной симпатичной личности, ни одного светлого воспоминания), но Тверь в тысячу раз гаже. Сумрачно, холодно, каменные дома, никакого движения, ника-

ких интересов, — даже библиотеки нет порядочной. Настоящая тюрьма!» [1]

Въезд в столицы был ему запрещен, а выбор Твери объяснялся сравнительной близостью ее к обеим столицам, где у писателя жили родные, на материальную помощь которых он мог при необходимости рассчитывать. Кроме того, живя в Твери, Достоевский мог поддерживать связи с редакциями журналов, которые завязались еще во время пребывания писателя в Семипалатинске.

Во время проживания в Твери было написано «Село Степанчиково и его обитатели», начат роман «Униженные и оскорбленные», намечен план работы над «Записками Мертвого дома». Но нас интересует по большей части публицистика, а именно материалы, связанные с журналами братьев Достоевских «Время» и «Эпоха».

«Время» — литературный и политический журнал 1860-х годов, издававшийся в Петербурге братом писателя М. М. Достоевским при участии Достоевского, заведовавшего художественным и критическим отделами. 18 июня 1860 года Михаилом Михайловичем Достоевским, старшим братом знаменитого писателя, было подано прошение в Санкт-Петербургский Цензурный комитет на издание ежемесячного литературного и политического журнала «Время». Прошение было удовлетворено 3 июля 1860 года, и в сентябре в газетах появилось «Объявление об издании в 1861 году журнала «Время»» и его «Программа». Официальным редактором журнала был заявлен М. М. Достоевский. Многие фактические редакторские функции взял на себя Ф. М. Достоевский. Ядро редакционного кружка «Времени» составили, кроме братьев Достоевских, Аполлон Александрович Григорьев и Николай Николаевич Страхов.

«Эпоха» — журнал Ф.М. и М.М. Достоевских, основанный ими после закрытия «Времени» в 1863 г. Издавался в Санкт-Петербурге. После запрещения «Времени» редакция не оставляла попыток возродить журнал. Разрешения продолжать издание М. М. Достоевский добился к январю 1864 г. с условием изменения названия. Круг сотрудников «Эпохи» поменялся по сравнению с предшествующим журналом. В июне 1864 г. умер М. М. Достоевский, в сентябре того же года — другой яркий сотрудник «Времени», Аполлон Григорьев. Заботы по ведению журнала легли на плечи Ф. М. Достоевского (официально редактором был утвержден А. У. Порецкий), что не могло не сократить авторское участие писателя в новом журнале. Финансовые и организационные

сложности не позволили «Эпохе» повторить успех «Времени», и в марте 1865 г. редакция прекратила издание журнала.

Отдельных упоминаний о Тверской губернии в данных журналах не так уже и много.

Зачастую столичные журналы умалчивали о реальных событиях, происходящих в губернии, приукрашивая их. Например, строительство железной дороги. С 1836 по 1862 год дороги строились или непосредственно по высочайшим повелениям, или по особым предложениям правительству от частных лиц [2, с. 18]. Одним из таких направлений стал узкий перешеек (60 км) между Волгой и Доном, где проходил основной приток грузов из центра России в Приазовье и Северный Кавказ. Волго-Донская железная дорога стала первой на всем Юге России, которая открыла там промышленную эру.

Мир провинциального города замкнут и не всегда доступен столичному наблюдателю. И «Общество Волжско-Донской железной дороги» яркий тому пример. Учредители Общества находились в Петербурге, «статьи писались и печатались в Петербурге и Москве, а события, о которых говорилось в них, совершались в низовьях Волги, что очень далеко. Из этой дали приходили вести, взаимно одна другой противоречившая» [3, с. 7]. Одни из очевидцев говорили, что «рабочие содержатся хорошо, имеют здоровый и бодрый вид, линия строящейся дороги кипит деятельностью, обещающе весьма скорое окончание дела» [3, с. 12]. Но в противовес этому мнению, мы находим цитату в «Записках» Т. Готье, который совершил путешествие по Твери в 1850-х годах, о том, что строительство железной дороги доводит людей до голода: «Темные старики крестьяне, глядя на длинные штабеля дров вдоль берегов, поговаривают, что, если и дальше железные дороги и пароходства будут расширяться, на святой Руси люди скоро начнут помирать от холода».

Но есть и плюсы в строительстве железной дороги, подмеченные журналом «Эпоха». В одной из статей описывается случай встречи с мужиком, где он рассказывает о «новых диковинах»: «Теперь что ни год, то новая диковина. Вот посмотрел бы, в Твери есть фабрика... Что ж, братец мой? От фабрики—то к машине положили железные полосы; по ним и ходят фуры с товаром, да как ты думаешь: триста, четыреста пудов одна лошадь везет — нипочем!» [4, с. 10]

Небольшая группа статей посвящена образованию, появлению воскресных школ для крестьян, ремесленников и прочих; созданию общедоступных библиотек.

Публичные библиотеки, особенно в провинции, играли главную роль в распространении книги. Так, в 1860 году их было 38, а в 1861 году — 43. Один из читателей сообщал из Твери: «Книжных лавок и магазинов в Твери нет, ибо нельзя считать за книжные магазины те лавки в гостином дворе, где вместе с лубочными картинками, посреди сахара, чая и дегтя, продаются буквари и часословы. Есть также склад изданий «Общества для распространения полезных книг», в магазине Вагиной, между игрушек, обуви, ламп и проч. Поэтому вся книжная деятельность сосредотачивается в публичной библиотеке; в ней производится и продажа книг, через нее можно их и выписывать».

Устройством публичных библиотек стали в 60-х годах заниматься различные общественные организации, среди них — вышеупомянутое «Общество для распространения полезных книг», «Комитет грамотности», основанный при «Вольном экономическом обществе» и др. Они создавали библиотеки, читальни, книжные склады, занимались и даровой раздачей книг, частично пожертвованных ревнителями просвещения.

Плюсы в общедоступных библиотеках, конечно, были, но минусов оказалось не меньше. Во-первых, число подписчиков, простых людей, в библиотеке было крайне мало. Один из мещан объясняет это тем, что, чтобы зайти в библиотеку и почитать, нужно иметь подобающий вид: «Начать с того, чтобы зайти в библиотеку и читать. Ну, кому б не хотелось этого? А как зайдешь и рассядешься читать в этом кафтане? Не под стать светлым пуговицам да модным сюртукам. Так и пройдешь мимо. Иное дело, кабы допускали утром пораньше, пока господ нет: много бы нашлось охотников. Да утром не пускают» [5, с 16]. Другая причина отсутствия большого числа подписчиков — небольшой выбор литературы, особенно религиозного и хозяйственного содержания: «Спросишь четь—минею, говорят — нет; спросишь шестоднев — тоже; историю там какую-нибудь, говорят семинаристам отдана; по хозяйству что-нибудь попроще, все же нет; поучительное для жизни что-нибудь, и все и все нет. <...> Одно слово — не про нас библиотека». [5, с. 16]

В 1865 году в «Эпохе» вышла обзорная статья о «признании» «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Признаемся, говорит, — мы смотрели и смотрим на свои «Провинциальные Обозрения» не более как на легонькие очерки, могущие представить нашим читателям не безынтересное чтение. Такого рода взгляд наш вытекает из весьма грустного, подтвержденного фактами убеждения, что у нас на Руси провинциальной жизни не существует...» [6, с. 1]. Согласимся с тем, что «внутрен-

няя жизнь большинства наших уездных городов, особенно тех, которые случайно или почти беспричинно стали городами, что эта жизнь теперь еще слаба и вяла, против этого конечно спорить трудно; но не петербургским публицистам решать категорически, что ее нет и в заводе» [6, с. 2]. Данное утверждение только подчеркивает наш вывод о том, что журналы формируют неоднозначный образ провинции в сознании столичного читателя, зачастую не подкрепленный глубоким знакомством с ее настоящей жизнью.

Исходя из нашего исследования, мы пришли к выводу, что в 1860-х годах провинция остается отстраненной от столичной жизни, рассматривается как нечто «отсутствующее» вовсе, несмотря на «новые диковины» и создание публичного пространства.

Литература

1. Достоевский Ф. М. Письмо А.Е. Врангелю от 22 сентября 1859 // [Электронный ресурс:] <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-vrangelyu-22-sentyabrya-1859.htm>. Дата обращения: 05.05.2022.
2. Ераков А. О полной сети железнодорожных сообщений в России / А. Ераков // Отечественные записки. 1873. Т. 4. С. 5—68.
3. Порецкий А. У. Внутренние новости. Обзор современных вопросов / А.У. Порецкий / Время. 1861. №1. С. 1—16.
4. Порецкий А. У. Наши домашние дела. Современные заметки. Кое-что из услышанного и читанного / А. У. Порецкий / Время. № 8. 1861. С. 1—20.
5. Порецкий А. У. Наши домашние дела. Современные заметки. / А. У. Порецкий / Время. №7. 1861. С. 2—25.
6. [Б.п.] Наши домашние дела // Эпоха. № 1. 1865. С. 1—27.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ

*В.Е. Калашникова, студентка 2 курса, специ-
альность «Литературное творчество».
Научный руководитель: Т. Н. Хрипулова,
д. филол. н., доцент кафедры филологических
основ издательского дела и литературного
творчества.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются различные жанры русского фольклора и особенности его бытования на территории Тверской губернии.*

***Ключевые слова:** Тверская губерния, общерусский фольклор, тверской фольклор, жанры, особенности бытования, устное народное творчество, эпос.*

Четко отделить тверской фольклор от всего русского массива произведений устного народного творчества фактически невозможно. Как показывают современные исследования пространственного распределения сюжетного фонда произведений русского фольклора, по степени схожести сюжетов выделяются две основных области: Русский Север и Центральная Россия. Тверской регион культурно и административно относится к Центральной России.

Тверской фольклор — это общерусский фольклор, записанный на Тверской земле. Однако территория нынешней Тверской губернии не раз «перекраивалась» и входила и в Псковскую, и в Санкт-Петербургскую (Ленинградскую), а также в Новгородскую, Московскую, Смоленскую, Великолукскую губернии, а также в состав Белоруссии. А с 1929 по 1931 годы Тверской губернии вообще не существовало: ее территория была разделена на две части и передана Московской и Западной областям РСФСР. Каждый микрорегион жил обособленной жизнью, и административные перестановки мало повлияли на своеобразие фольклора.

Первые попытки выделения тверского фольклора из общерусского относятся к XX-му веку и являются отражением общероссийских тенденций, а именно стремления каждого региона к самоосмыслению и обособлению, что проявляется в создании отличительных элементов культуры. В это время начинают печататься сборники фольклора разных областей России.

Если общерусские свойства фольклора проявляются в сюжетах, мотивах, то локальные — в избирательности сюжетов, репертуаре. Когда речь заходит о региональном фольклоре, внимание уделяется в первую очередь вариативности. Здесь могут иметь значение топонимы, бытовые детали, последовательность и своеобразие соединения сюжетов, мотивов, язык. Также следует принять во внимание национальный состав жителей того или иного региона. Если в какой-то местности население многонациональное, то фольклор можно назвать смешанным. Так, на территории Тверской области проживают представители более

ста национальностей. Наибольший процент составляют русские — 92,49 %, но вместе с тем следует учитывать, что, к примеру, процент карельского населения в некоторых районах более значителен: так, в Бежецком и Вышневолоцком районах — 19 % и 15,5.

Собиранием и сохранением фольклора в Тверской губернии занимался русский и советский фольклорист, литературовед Ю.М. Соколов. Помимо работ, посвященных истории и литературе Тверского края, Ю.М. Соколов совместно со своей ученицей М.И. Рожновой издал сборник под названием «Фольклор Тверской губернии», в котором значительное место занимает песенный жанр.

М.И. Рожнова в предисловии подразделяет песенный материал сборника «Фольклор Тверской губернии» на следующие группы:

Песни повествовательного характера, «эпические». Они отражают исторические события и бытовые явления. Большую часть эпических песен составляют «низшие эпические песни», т.е. песни, отражающие семейный быт. Например, песни Старицкого и Бежецкого уездов:

«Уж ты, зимушка-зима, / Не морозь меня, добра-молодца. / Как с мужем жена не в ладу жила; / Мужа извела, пошла в зелен сад, / Мужа повесила...» [1, с. 137] (Старицкий район)

«Зимушка-зима, зима холодная, / Я прошу тебя, не морозь меня, / Да я прошу тебя, не морозь меня. / Да не морозь меня, дай доброго молодца. / Да как жена с мужем не в ладу жила. / Не в ладу жила она, не в согласице. / Да в зеленом саду она мужа повесила...» [1, с. 137] (Бежецкий район).

В приведенных примерах видно, что сюжет песен остается одинаковым, однако в зависимости от местности меняются способы его изложения.

2. Обрядовые песни. Большую группу обрядовых песен составляют свадебные песни. Русская свадьба наполнена обрядами, приметами, песнями, берущими начало из глубокой древности и заключающими пережитки народного быта. Особенно интересно это проследить на песнях-причетах или плачах невесты. Например, песня Старицкого уезда Дарской волости деревни Дары: «Не шатайтесь-ка, столы дубовые, / Не собирайтесь-ка, скатерти бранные, / Не плещись-ка, пиво пьяное, / Не княжну ведут боярышню, / Ведут меня горемычную / Вокруг стола дубового» [1, с.153]. Помимо плача невесты, существуют песни, которые исполняются подругами невесты на свадьбе самой невесте, жениху или гостям.

По обрядовым свадебным песням можно проследить, как воплощались те или иные традиции в определенной местности, каким моментам ритуала отдавалось предпочтение, какие обычаи соблюдались.

Вторую группу обрядовых песен составляют похоронные причеты — песни, в которых сосредоточено много горя и тоски. Часто в них звучит недоверие к смерти человека. Например, «Причет по мужу» Старицкого уезда деревни Дудорово: «Подойду же я, / Горько бенная, / Что и с малым, / Малым детушкам / Поразбудить-то тебя, / Сударь миленькой. / Ты проснись-кася, / Пробудись-кася / На короткое-то / На времечко...» [1, с. 206].

Сравнивая похоронные причеты разных уездов Тверской губернии, можно выделить ряд отличий: форма причета (короткие, «рваные» строки и строки длинные, развернутые), своеобразие языка и средств выражения эмоциональности.

3. Необрядовые песни. Хороводные, игровые и плясовые песни.

Примером данного жанра песен служат песня Старицкого уезда: «Чем грош не хорош? / Аль любить не хошь? / Ходи, ходи козырем, / Зови меня Федором...» [1, с. 228]. Хороводные, плясовые песни отличаются оригинальностью. Они практически не имеют схожих сюжетов, каждая песня индивидуальна в отдельном уезде, вольности, деревни. Можно выделить несколько разновидностей необрядовых песен:

1) Семейные песни. Ведущей темой песен является отсутствие семейного счастья. В них страдающим лицом в большинстве случаев выступает женщина. Например, песня Вышневолоцкого уезда Брусовской вольности села Лощемля: «...Что же ты, красная девица, припечалилась? / Как же мне, молодешеньке, не печальной быть? / У меня, у молодешеньки, нету папеньки, / У меня ль, у молодешеньки, нету маменьки...» [1, с. 275].

2) Любовные песни. Мотивом данных песен служат либо «загубленное счастье», которое связано с разлукой, смертью, изменой, либо счастливая любовь. В качестве примера любовных песен рассмотрим песню «Эх, ты, Ваня разудалый, голова, разудалая головушка» Осташковского уезда деревни Старые Села и песню «А уж ты, Ваня, разудала голова, да» Старицкого уезда. Один и тот же сюжет песен разворачивается по-разному в отдельных уездах, финал каждой песни оригинален. Героиня первой песни горюет по своему положению «Ты оставит с малолетнею дитей. / Ах, ты, Ваня, про нас люди говорят...» [1, с. 238], вторая же песня заканчивается словами героини «Я поеду в иныдалные города...В славный город Петроград» [1, с. 238]. Отличны также струк-

туры песен: в песне Старицкого уезда строки двукратно повторяются, чего не происходит в песне Осташковского уезда.

3) Юмористические песни. В них воплотился здоровый народный юмор. Песня «Пряла наша Дунюшка» встречается как в деревне Ванеево, так и в деревне Дары Старицкого уезда. В Бежецком уезде деревни Глинницы тот же сюжет песни с названием «Пряла наша Дуня». Своеобразие фольклора определенной местности проявляется уже в названии: Дуня — Дунюшка (уменьшительно-ласкательная форма имени подчеркивает мягкое, снисходительное отношение к его носителю). Обратившись к тексту, можно отметить различность форм произведений, однако сюжетная канва остаётся одинаковой.

4) Частушки. Вышневолоцкий уезд, Брусовская вольность, село Лощемля: «Пароход идёт, / Волны кольцами. / Будем рыбу кормить / Богомольцами» [1, с. 353]. Частушки можно встретить на территории Тверской области повсеместно, основная территория бытования — Старицкий, Зубцовский, Новоторжский уезды.

В отдельные группы можно выделить следующие виды фольклорного творчества:

1. Календарно-обрядовая поэзия. В сборнике «Фольклор Тверской губернии» записана информация о таких праздниках, как Егорьев день (деревня Ванеево), Покров день, Радуница, завивание и развивание березы (деревня Дары), песенное сопровождение Семика (поселок Кузнецово), а также Святки (например, деревня Нестерово или деревня Дары Старицкого уезда) и Масленица. Например, парни и девицы на святках рядились: мужчины женщинами, женщины мужчинами; «водят медведя», «пашет на лошади» старик с льняной бородой. Кончается представление неприлично: старику говорят, что «вышло солнышко, пора пахать пахоту»; он смотрит, где солнышко; из печки мальчишка показывает ему солнышко — заголенный зад.

2. Сказки и рассказы. Термин «тверская (народная) сказка» появился относительно недавно, в 1997 году, как название сборника П.И. Акулова, содержащего девять сказок. В 1999 и 2002 годах вышел сборник тверской народной прозы А.В. Гончаровой, содержащий сказки, легенды, предания и мемуарные рассказы.

В основном сказочный материал встречается в Вышневолоцком и Старицком уездах. Названия сказок либо отражают содержание сказки («Семен и Маргарита», «Как волки в избе завыли», «Хрустальный мост»), либо указывают на лицо, которым была рассказана сказка (например, «Сказка бабушки»). Большая часть сказок не имеет названия.

3. Суеверия и легенды. Легенда о происхождении названия села Воротилово Трестенской волности Бежецкого уезда гласит: «Село это стали называть Воротилово потому, что до него дошли французы (1812) и затем им пришлось воротиться. С этого времени оно и называется Воротилово» [1, с. 468]. Или легенда о происхождении названия села Рамешки Селищенской волости Тверского уезда: «Когда появилось это село, мимо него проезжали купцы и потеряли несколько мешков; стали искать и нашли около этого самого села. Когда они нашли, то закричали: «Ура, мешки» — от этого восклицания появилось название Рамешки. Значит, мешки нашли “у Рамешки”» [1, с. 468].

4. Заговоры. Колдовство. В сборнике тверского фольклора приведены заговоры в стихотворной форме и заговоры-инструкции. Вот некоторые из них. Деревня Дары Старицкого уезда: «Когда спина у кого-нибудь болит, то заговорщик кладет на поясницу крестом палки и по этому кресту бьет обухом, и спрашивает больная: «Чего секешь, бабушка?». А она и говорит: «Утир секу». Больная лежит и говорит: «Секи хорошенько». И потом больная встанет, плюнет три раза и скажет: «Аминь тому делу» [1, с. 471].

Следующие жанры фольклора не закреплены за определенной местностью Тверской губернии. Они были распространены на всей ее территории и не имели отличий.

Пословицы и поговорки Тверской губернии. Нередко заключают в себе и отзвуки мифических верований (например, «Умеючи и ведьму бьют»), и черты христианства (например, «Бог любит того, кто не обидит никого»). Обычно пословицы состоят из двух частей: первая часть — общий фон, вторая — толкование. Если опустит вторую часть пословицы, то она будет походить на поговорку.

Приметы. Среди примет Тверской губернии встречаются такие, как «Коли птицы летают понизу — будет дождь», «Попа встретить — к хлопотам», «Черного таракана вынесешь за деревню, куда поползет, туда замуж выйдет», «Для того, чтобы не погиб скот, в Пасху берут бриждивельник (можжевельник) из церкви и приносят домой» [1, с. 473].

Загадки. Большая часть записанных загадок Тверской губернии относится к бытовым (например, «Сидит девица в темной темнице, коса на улице» (морковь)) [1, с. 475]. Среди мифических загадок можно отметить следующую: «Стоит дуб-стародуб, на том дубе-стародубе сидит птица вереница; никто ее не поймает: ни царь, ни царица, ни красная девица» (солнце и небо). Также существуют загадки, связанные с христианством: «Намостивши мост на семь верст, а по краеш-

кам яблоньки, а на яблоньке цвет на весь белый свет» (Великий пост и Пасха).

Отдельно следует обозначить детский фольклор, к которому относятся детские игры, такие как игра «в цари», игра «Мак», игра «в каравай» — всем известное запевание: «Как на Ньюшины именины / Испекли мы каравай / Вот такой величины, / Вот такой ширины, / Вот такой ужины, / Каравай, мой каравай, / Кого любишь, выбирай» [1, с. 485].

Также авторы сборника описали детские игры в фабричном поселке Кузнецово Корчевского уезда: игра в мяч — об стенку, приговаривая «Просто, хлопущки, ниточки, полетики, хрестики, в коленчики, ножками оп, ручками хлоп, честь отдать» [1, с. 485].

Опираясь на сборник Ю.М. Соколова «Фольклор Тверской губернии», можно сделать вывод, что фольклор во всем разнообразии своих форм, жанров бытовал на территории всей Тверской области, в каждом её отдаленном уголке. Большая часть произведений фольклора приходится на Старицкий уезд, преобладает главным образом свадебный обрядово-песенный жанр. Что касается Бежецкого уезда, то в нем много песен любовных, семейных, реже встречаются обрядово-игровые. В Вышневолоцком и Осташковском уездах основную массу составляют свадебные песни, также встречаются похоронные причеты, любовные песни и сказки. Преобладание одного жанра фольклора над другим обуславливается экономикой края. Уезды, которые индустриализация ещё не поглотила, бережнее хранят в себе произведения устного народного творчества. Также на количество фольклорных текстов влияет распространение художественной литературы. Применительно к тверскому фольклору можно использовать определение — общерусский. Различия в записях объясняются своеобразием вариантов.

Список литературы:

1. Соколов, Ю. М., Рожнова, М. И. Фольклор Тверской губернии : сборник. / Ю. М. Соколов, М. И. Рожнова. Санкт-Петербург : Наука, 2003. 646 с.
2. Акулов, П. И. Тверские сказки : сборник / П. И. Акулов. Тверь : Тверской областной государственный Дом народного творчества, 1997. 103 с.
3. Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки : сборник / А. Н. Афанасьев. Москва : Правда, 1982. 574 с.

**ВЛИЯНИЕ АРМЯНСКОГО ФОЛЬКЛОРА
НА СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

*О.А. Капралова, 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 данной статье рассматривается влияние армянского фольклора на современный литературный процесс на примере книги Н.Ю. Абгарян «С неба упали три яблока».*

***Ключевые слова:** Н. Абгарян, армянский фольклор, армянская культура, «С неба упали три яблока», современная русская литература, мотив, роман.*

Художественная литература восходит к фольклору, эта связь на протяжении многих лет не теряется. Многие писатели обращаются к фольклору как к источнику этнографического материала, заимствуя из него темы, идеи и мотивы. Это делает их произведения по-настоящему экзотическими.

На русскоязычном литературном рынке присутствуют и армянские писатели. Одной из них является Наринэ Юрьевна Абгарян, в её библиографии можно встретить как юмористические рассказы («Манюня», «Манюня пишет фантастический рассказ» и др.), так и романы, созданные на основе национального фольклора: «С неба упали три яблока», «Люди, которые всегда со мной», «Зулали», «Симон». Есть у автора и рассказы о любви.

Наиболее ярким представителем этнографической литературы является роман «С неба упали три яблока». Роман показывает ту боль и страдания, через которые прошел армянский народ. С самого начала автор знакомит читателей с Анатolieй Севоянц, пожилой женщиной, которая решила умереть. Несколько дней назад у Анатolieи открылось кровотечение. Чтобы не беспокоить соседей (родных у героини не осталось), она решает скрыть свое плохое самочувствие, придумывая отговорки, чтобы остаться дома. Так автор погружает читателя в богатство армянской культуры. Здесь читатель увидит и предпoxоронные обряды, которые совершает Анатolieя, и описание свадебных обрядов, которые были характерны для маранцев, и бытовой, и трудовой фольклор.

Такой интерес к национальной культуре обуславливается происхождением автора. Наринэ Юрьевна Абгарян — уроженка армянского города Берд, но её детство прошло в маленькой деревне далеко в горах, где она и впитала песни, сказания, сказы, загадки, колыбели своих соотечественников, которые, уже будучи взрослым человеком, перенесла в прозу.

Рассмотрим роль фольклорных мотивов в романе Н. Абгарян «С неба упали три яблока». Первый обряд, который демонстрируется в тексте, относится к предпохоронным обрядам: «Вытащила из шифоньера «смёртное»: глухое шерстяное платье с белым кружевным воротничком, длинный передник с вышитыми гладью карманами, туфли на плоской подошве, вязаные гулла (толстые вязаные носки) <...>, тщательно постиранное и выглаженное нижнее бельё, а также пробабушкины четки с серебряным крестиком — Ясаман догадается вложить их ей в руку» [1, с. 4]. «Следом сразу же встала, распахнула до упора обе створки окна, подперла их горшками с геранью — чтобы не захлопнулись...» [1, с. 5]. Из традиционной культуры армян известно, что похоронные обряды условно можно разделить на три «этапа», в данном случае представлены предпохоронные обряды. Они заключались в подготовке вещей, требуемых для облегчения пути души на небеса. Для этого подготавливали освященные саван и воду, доску, под которую нужно было подставить корыто, также укромный угол во дворе дома, предположительно чистый. В дальнейшем священной оставалась только вода. В тексте читатель не увидит ни саван, ни подготовленную священную воду, ни доску, ни подготовленный угол, только, как уже было отмечено, «глухое шерстяное платье <...>, туфли на плоской подошве». Также в тексте не демонстрируется важный предмет интерьера — светильник, который зажигали на месте обмывания тела, так как предполагалось, что свет укажет путь душе на небеса. Это важно отметить, так как подобные детали помогают проследить связь между предпохоронными обрядами нынешнего времени и предпохоронными обрядами, существовавшими до начала XX века. Важно отметить, что Севоянц Анатолия не желала кого-либо привлекать к подготовке собственных похорон, так как хотела избавить близких людей от подобных действий, что, опять же, является отклонением от типичного предпохоронного обряда, где подготовкой занимались родственники. Также из традиционной культуры известно, что на месте смерти человека ставили тяжелый камень с целью «запутать» духа умершего, чтобы он не принес новые смерти в этом доме.

В тексте показан ещё один предпохоронный обряд: «Саломэ угасла первой, на следующий день отошла Назели, девочек положили в один гроб, прикрыли длинными волосами — голод, кроме здоровья и красоты, забрал у них пышные, медовые материнские косы. Бабо Манэ промыла их в лавандовой воде, просушила на сквозняке, расчесала и накрыла, словно покрывалом, стаявшие до прозрачности тела правнучек» [1, с. 28]. Этот обряд показывает современную интерпретацию предпохоронного обряда, о котором говорилось выше.

Помимо похоронных обрядов в тексте демонстрируются и свадебные.

Говоря о свадебном фольклоре, нельзя обойти армянские традиции, которые почитали испокон веков. В тексте демонстрируется сцена, которая характеризует армянский менталитет: «...оставшись ненадолго с ним наедине, позволила взять себя за руку и поцеловать в щёчку. Это была единственная вольность, допущенная ею до брака, — порядки в Маране были строгие, девушки выходили замуж целомудренными и нецелованными; овдовев, крайне редко связывали себя повторными узами брака и всю жизнь носили траур по мужу» [1, с. 28]. В Армении с большим трепетом относились к девственности невесты. Существовал обычай, где близкие родственницы приходили в дом к молодой невесте с подарком в виде яблока, с воткнутыми в него серебряными монетами, чтобы поздравить девушку с сохранным целомудрием. Этот обряд назывался «красное яблоко». «Матери новобрачной посылали зарезанную курицу вместе с простыней с брачной постели и поздравлениями» [2, с. 337]. Аналогично красному яблоку в дом родителей посылались бутылка вина, коньяка, коробка конфет с красной лентой, либо другой съестной продукт с красным элементом. Стоит обратить внимание и на данную сцену: «По тому, как женщина развешивала белье, люди судили, какая она хозяйка. <...> об этих хитростях даже знали мужчины» [1, с. 221]. Известно, что до свадьбы будущая свекровь собирала сведения о будущей невесте. Свекровь смотрела, не только как девушка развешивала бельё, но и как она вела себя в родительском доме, какой у неё характер, какой характер у родителей, насколько девушка трудолюбива и какое у неё благосостояние.

«...мать взяла фамилию мужа. Это был невиданный в Маране случай, ведь местные девушки, выходя замуж, не меняли фамилий, тем самым, не отрекаясь от своего рода и навсегда оставаясь его неотъемлемой частью...» [1, с. 230]. Здесь можно провести параллель с русской

культурой, где принято брать фамилию мужа. Известно, что невеста для своего родного дома «умирала» и «перерождалась» в доме мужа. В армянской культуре такого нет. У армян существует своеобразный обряд прощания невесты с родительским домом, но невеста не «отрекалась» от своей фамилии и для родного дома не «умирала». Свадьба молодых лишь означала, что теперь два рода связаны между собой и должны помогать друг другу: продуктами питания, животными или материально.

«Татевик тогда было шестнадцать, и четырнадцатилетняя Воске, вторая девочка на выданье в большой семье Агулисанц Гарегина, принимала самое деятельное участие в подготовке к торжеству. По вековой, чтимой многими поколениями маранцев традиции, после церемонии венчания свадьбу должны были сыграть в доме невесты, а потом — в доме жениха. Но главы семей Капитона и Татевик — двух богатых и уважаемых родов Марана — решили объединиться и сыграть одну большую свадьбу на мейдане (центральная площадь в небольших населенных пунктах, где собирались люди)» [1, с. 9-10]. Первое, на что стоит обратить внимание — возраст, в котором девочку выдают замуж. В традиционной армянской культуре считалось, что чем раньше девушка выйдет замуж, тем быстрее она родит, отсюда поверье: чем больше детей — тем дальше смерть. «Торжество обещало быть неслыханным по размаху. Отец Капитона, решив поразить воображение многочисленных гостей, отправил в долину двух своих зятьев, чтобы они пригласили на свадьбу музыкантов камерного театра» [1, с. 10]. Приглашение музыкантов на свадьбу один из древнейших обрядов, также сохранился обычай накрывать богатый стол с праздничными скатертями. В традиционной культуре считалось, что это позволяет обеспечить молодым сытую, счастливую, «праздничную» супружескую жизнь. Стоит подчеркнуть, что обряд дошел и сохранился в первозданном виде до наших дней. Но есть также обряд, который глубоко ушел в древность, — обручение древним способом, где отец жениха устраивал угощения для родственников невесты, а после этого, взяв обручальный подарок (дарили преимущественно изделия из драгоценных металлов: серьги, ожерелье), подносы с подношением (сухофруктами и сладостями), отправлялся в дом невесты с музыкантами, где во время второй трапезы вручался обручальный подарок.

Стоит отметить и такую важную составляющую быта армян. В тексте демонстрируется сцена из семейной жизни: «Единственной

мечте — родить детей и посвятить себя их воспитанию — не суждено было сбыться: ей так и не удалось забеременеть. Муж сначала просто обвинял ее в бесплодии, но с годами становился мрачней и нетерпимее, выведенный из себя ее бессловесной покорностью, раздражался и зверел, а под конец завел привычку напиваться и поколачивать ее, валить на пол и таскать по дому за косы, норovia не пропустить ни одной комнаты, а потом запирали до утра в полусыром хозяйственном помещении» [1, с. 34-35]. Смысл свадебные обрядов заключался в том, чтобы у молодоженов жизнь была изобильной: были дети, плодился скот, была плодородной земля, хорошо рос урожай. Всё это избавляло семью от смерти. Армянская культура очень патриархальна. Стоит уточнить, что в и русской (до XX в.), и узбекской, и таджикской культуре это присутствовало и присутствует. Армянская культура относится именно к той группе, где это сохраняется. Соответственно, ни о каких романтических чувствах партнеров на момент свадьбы речи не идет. Всё происходит довольно грубо: если в семье родился мальчик, мать с первых дней начинает искать ему невесту. Существовала даже такая практика, как обручение в люльке. Тем не менее, мать выбирала здоровую и энергичную девушку, в частности из многодетной семьи, так как многодетность матери считалась показателем, что у её дочерей не будет бесплодия.

Таким образом, фольклорные мотивы в романе Н. Абгарян «С неба упали три яблока» способствуют популяризации армянской культуры в целом. Современные авторы, вдохновляясь традиционной культурой, заимствуют темы, образы и идеи армянского фольклора, что значительно повышает интерес к этнографии. Армянская культура многогранна, ею можно бесконечно вдохновляться, начиная от традиций и заканчивая архитектурой. Так, даже сама Наринэ Абгарян заимствует для книги «С неба упали три яблока» одноименный армянский сказ. Это можно заметить даже по композиции рассказа: первая глава (первое яблоко) — тому, кто видел, вторая глава (второе яблоко) — тому, кто рассказывал, третья глава (третье яблоко) — тому, кто слушал и верил в добро.

Список литературы:

1. Абгарян, Н. Ю. С неба упали три яблока: роман / Н. Ю. Абгарян. Москва: АСТ, 2015. 280 с.
2. Народы и культуры. Армяне / Российская академия наук, Национальная академия наук Республики Армения. Москва: Наука, 2021.

**ЖАНР ПРОЗАИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ТВЕРСКОГО ПИСАТЕЛЯ
ЛЕОНИДА НЕЧАЕВА**

Е.В. Малинкина, аспирант 2-го курса, направление «Русская литература»

Научный руководитель: С.Ю. Николаева, доктор фил. наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** Автор обобщает жанровые особенности литературной миниатюры на материале цикла миниатюр современного тверского писателя Леонида Нечаева. Предлагается гипотеза о системности средств выражения замысла на эстетическом и ценностном уровнях, благодаря которой текст малого объема становится законченным произведением. Автор акцентирует внимание на отличиях художественного текста миниатюры от фрагмента текста, сравнивает цикл миниатюр с крупным прозаическим жанром и приходит к выводу о развитии рецептивной эстетики в стиле миниатюры. В соотношении лексических и знаковых средств изображения аксиологической семантике текста придается значение центра, организующего жанр, а эстетическая составляющая понимается как форма его представления.*

***Ключевые слова:** первичная речевая структура, миниатюра, жанровые особенности, эстетическая функция, аксиологическая функция, цикл миниатюр, замысел, системность, стиль, законченное произведение, рецептивная эстетика, лексические средства, иконические знаки.*

Если рассуждать о связи первичной речевой структуры с вторичной, художественно-речевой, согласно понятиям теории литературы В.Е. Хализева [7, с. 366], то для малой жанровой формы переход от первичной структуры к художественной должен иметь четкие границы. Малая форма требует большого смысла, иначе она не будет самостоятельным произведением, не оформится в жанровую структуру. Для оформления жанра средства выражения мысли должны

быть связаны между собою в систему. Именно этот аспект является ключевым в сравнении отрывка текста и цельного произведения.

Чтобы отделить миниатюру как жанровую форму от малых прозаических жанров, проведем сравнительный анализ жанровых особенностей. Будем переходить от простых форм к более сложным, наращивая структуру формы художественно-выразительными средствами. Обратимся к отрывку, или фрагменту. Согласно современной концепции, бесфабульную прозаическую миниатюру от фрагмента отличает стилистическая завершенность [4, с. 21]. Завершенность означает, что концептуальное содержание отвечает замыслу, другими словами, идея передана — замысел автора решен. При этом даже двух предложений может быть достаточно для стилистической завершенности, как, например, в миниатюре Леонида Нечаева «Луна в лесу» [5]. Замысел писателя — показать в безрассудстве юности мудрость. «Трогать ладонью свет луны на снегу», чувствовать лес и «вслушиваться в свое тело». В таком восприятии реальности — открытость миру, свойственная юности. Писатель передает читателю мудрость, самую интимную, а потому скрытую в контексте, передает неявно, через ощущение, в котором «невесомость» — это любовь, чистая, как свет луны на снегу, не отягощенная страстями человеческими. Речевой акт этой миниатюры — экспрессия, согласно теории речи К. Бюлера [2, с. 34—38], — эмоциональное решение замысла. Поэтому выделим следующую особенность оформления фрагмента прозы в самостоятельное произведение — лиричность. Современные исследователи отмечают поэтизацию текста, связь с формой стихотворения в прозе, как необходимое условие стать самостоятельным произведением, изменить качество [4, с. 14]. Лирика придает повествованию ценность. Лирическое начало — это всегда обращение внимания на значимое [7, с. 324]. Не только внутреннее, но и внешнее преломляется в сознании автора, связывая в переживании жизненный опыт, идеалы, культурные атрибуты. Рассмотрим миниатюру Нечаева «Рай». Пять предложений, три из них рисуют картину грозы на реке, где влюбленные накрылись подстилкой от ливня и ветра, а два — картину после грозы, в которой рай и влюбленные «были одни, и были наги, и украшали собою землю». В лирике этого последнего выражения — ценность человека, Земли, любви, чистота понимания мира и человека в нем. Именно стремление к чистоте, красоте, любви, когда этого недостает в реальной жизни, но так просит душа, — сохраняется в литературе, а наиболее ярко и четко выделяется в кратком ее жанре.

Считаем правильным полагать, что именно лирическое начало является центральным организующим звеном жанровой формы миниатюры. Состояние души, отношение к реальности, восприятие мира, — все это не только плод активности «человек в мире», но и следствие этого как «мир в человеке». Миропонимание автора предстает в целеполагании, в квинтэссенции средств выражения мира, в стиле. Очевидно, что лирика расширяет возможности изображения жизни, поскольку посредством субъективного опыта картина жизни приобретает культурные атрибуты эпохи, в которой движущим социальное развитие является индивидуум, представитель социального слоя — рассказчик. Он транслирует не только высокое и прекрасное, но и противоречия, драматические коллизии, иронию, как, например, в миниатюре «Яблоки»: « «Съела?» «Да». «Дай огрызок, если он тебе не нужен. Я его заброшу далеко. Я люблю швырять их. Тебе так далеко всё равно не зашвырнуть». «А я с огрызком съела. Я всегда с огрызком яблоки ем». «Тогда вытри пальцы об меня. Они у тебя все в яблочном соке». «Дурак», — говорит она с усмешкой, вытирая руку об меня... <...> Снисходительно думаю: мы, мальчишки, лучше, мы ходить, бегать, швырять приспособленнее...» [5]. Выделенные лирические элементы связывают повествование и диалог, оживляют семантические поля текста так, что читатель вовлекается в реальность, которую конструирует автор. Лирический герой и автор — одно лицо. Таким образом, чувства автора напрямую передаются читателю. Представляется, что именно эта жанровая особенность краткого художественного текста и является тем магнитом, который собирает вокруг себя остальные части формы, и она наиболее развита в цикле миниатюр Леонида Нечаева «Лепестки». Причем это жанровое своеобразие обуславливает и стиль малой формы.

Жанр и стиль произведения во многом взаимосвязаны и предопределены мировидением писателя. С одной стороны, «исторически сложившаяся структура жанра, его специфическая тематика, проблематика и пафос требуют от писателя определенного стилизового решения» [3, с. 9]. С другой стороны, ритмическая организация текста и язык произведения, составляющие его стиль, берут начало в авторском творческом методе. Например, благодаря лексическим особенностям достигается необходимая атмосфера изображения. Зачин в миниатюре Нечаева «Первоснежье» построен на лексике, рисующей геометрические строгие ассоциации: «Ещё вчера дождевики втыкались в лужу, как острые стальные ножки циркуля, и выводили унылые, правильные круги...». Но одно слово «унылые» способствует совсем другому прочтению,

дает эффект присутствия чувства, смягчает остроту правильности внешнего в кругу внутреннего, душевного впечатления. Очевидно, что это не только аспекты присутствия автора в контекстуальном поле, но и инструменты передачи авторской идеи. Другими словами, стилевое решение диктуется, помимо прочего, авторским замыслом, который, в свою очередь, определяет выбор жанра. М. Бахтин высказывается по этому поводу кратко и твердо; «Где стиль, там и жанр» [1, с. 257], — и добавляет, что один и тот же стиль в другом жанре либо меняется сам, либо изменяет жанровую форму. Таким образом, можно констатировать, что стиль жанровой формы миниатюры складывается в зависимости от системы принципов писателя. Миниатюра Нечаева «Не работает» отвечает принципу нивелирования границ между автором и читателем с целью создания интимности в описании действия. Эффект интимности достигается с помощью глаголов второго лица, имитирующих неявное обращение к собеседнику: «Бросаешься сочинять — не сочиняется <...> Целуешь гостью, а она смеется. Ты тоже становишься необыкновенно весел и говоришь неожиданно для себя что-то такое, от чего вы оба задыхаетесь, и повторяешь, повторяешь, и заставляешь её произносить то же... <...> Ты спрашиваешь, как у неё называется то и другое... <...> Прощаясь, ты проводишь ладонью по её бедру... <...> Сидишь у окна, с восторгом смотришь на бурю и — краешком мысли — винишь в ней себя, свою дерзость. <...> Потом гоняешь на велосипеде...». В результате читатель ощущает себя персонажем, участником этой динамики, этой иллюзии реальности. Это элемент рецептивной эстетики, а именно направленности речевой структуры на читателя. Следовательно, рецептивную эстетику можно считать особенностью жанровой формы миниатюры.

Рассмотрим эстетическую составляющую жанра. Художественному высказыванию свойственна экспрессивная интонация [1, с. 280]. Слово приобретает в высказывании смысловое значение и вызывает чувственную реакцию у читателя, а следовательно, несет в себе эмоциональную окраску. Более того, «замышляемое» влияет на слово, которое писатель выбирает для высказывания. И тогда слова складываются в систему целого, соответствующую замыслу. Слова, помещенные в иллюстрацию замысла, порождают экспрессию, которая решает задачу эстетического наслаждения для читателя в совокупности с приобщением его к ценностным аспектам замысла. Читательская аудитория ждет от малой жанровой формы яркого впечатления, оригинального решения в изображении фрагмента мира, в котором —

духовная наполненность, иллюстрация человеческих ценностей. Наличие этих функций свидетельствует о законченности произведения, поскольку художественный эффект воздействия на читателя представляется решенным. В связи с этим понятие эстетического здесь мы трактуем как созерцание предмета или явления в его завершенности и целостности. Именно целостность позволяет принимать явление, созерцая его, порождает впечатление. Целостный предмет или явление максимально упорядочены и завершены. В. Е. Хализев полагает, что эстетическое созерцание свободно от моральных оценок, религиозных переживаний и научных, аналитических доводов [7, с. 17]. Объективные свойства вещей мира в эстетическом объединяются с их субъективным эмоциональным восприятием. Это чувственное познание (такое значение термину «эстетическое» впервые дал А. Баумгартен в трактате «Эстетика»).

Раскрыть эстетическое значение лексических средств выражения в тексте миниатюры Нечаева «Первоснежье» нам помогает сюжетная линия: «Закружилась по безлюдной улице весёлая баба-метелица. Прошла туда-обратно, сплясала на перекрёстке и подалась в соседнюю слободу... Тиха, бела улица. Избы распушили хвосты дымов, светят жёлтыми глазами окон. Стоят, потупясь, берёзы — нежные, чистые даже в помыслах своих». Здесь олицетворение объединяет мир людей и мир природы, придавая явлению природы и предмету свойства человека (пляс бабы-метелицы и помыслы берез), а метафора проводит аналогию между строением рук человека, избами, и свойством лесных животных. Так в тексте миниатюры в чувственном познании объективный мир переходит в субъективное изображение, формируя внутренний мир рассказчика, в котором ипостаси жизни переходят одна в другую согласно духовным признакам. Другими словами, социальное бытие в бытие мыслимом преобразуется, сближается с природным. Г.Н. Поспелов считает, что существо искусства — духовное, а эстетическое есть вторичная сфера, формальная. Поэтому представляется, что эстетическое можно назвать формой духовного. Фрагмент миниатюры подтверждает это положение, поскольку в картине первоснежья усматривается роль поведения человека в создании картины природы, и наоборот, роль природы в миропонимании рассказчика.

Свойства предметов и явлений жизни служат материалом для художественных образов. Человек видит красоту природы — через человека природа приобретает красоту. Природа является источником эстетиче-

ского опыта. Природная форма красоты переходит в художественную. «Природная основа создает предпосылки возникновения прекрасного. Эстетика природы вырабатывает нормы, соответствующие категории прекрасного в философской эстетике» [6, с. 84]. Природа может символизировать социальные явления, что активизирует нравственную направленность человеческого бытия, понимание прекрасного в общественной жизни, во взаимодействии личности и общества, в человеческих отношениях. Так, женщина становится красивой рядом с мужчиной. Но будет ли мужчина без женщины, как и человек без природы? Концовка миниатюры «Яблоки» дает ответ на этот вопрос: «А она веночек себе на голову наденет — и ты вдруг почувствуешь неведомое до сих пор: ты ничто иное, как цветочек, нежно и крепко вплетённый в этот веночек...». Мужское и женское выделяет писатель легко и кратко. Достаточно одного эпизода: «...вырываюсь вперёд неё — мужчина должен идти впереди! Бросаю, кивнув на чащобу: “Не бойся...” — и это тоже твоё, мужское». Таким образом, адресат-читатель задан, он — мужчина. Он обязан идти впереди, но он лишь цветочек в венке женщины. В маленький природный образ здесь вложен огромный и необычный смысл, именно образ заставляет читателя принять ценность таких отношений, духовную основу. Активное воздействие на читателя с помощью образа наиболее свойственно жанровой форме миниатюры, в кратком объеме образу придается особое наполнение, эмоциональное и смысловое, следовательно, можно отметить суггестию такого образа. Эстетический и аксиологический аспекты семантики сгущаются в едином центре-образе.

Художественный образ всегда концентрирует существенную для замысла жизненную, экспрессивную сторону с целью показать ее ценность, однако в миниатюре образу придается свойство знака, т.е. познавательное значение: «знаки составляют системы, которые служат для получения, обогащения и хранения информации» [7, с. 91]. Применительно к литературному произведению имеем в виду семантический аспект знаковой системы, иконические знаки-образы, наглядные, используемые для иллюстрации поведения персонажей. В связи с этим вернемся к изучению природы как источника эстетического опыта в произведении. Объективная красота природы заложена в ее сущности. В пейзаже заложена субъективная красота, пейзаж назовем знаковой системой, если она отражает героя, живет благодаря его присутствию. Лирическая картина «дышит» настроением героя-рассказчика. Проследим изменения в природе на примере миниатюры Нечаева «В сен-

тябре». Летний ливень — весенний воздух после грозы — золотистая листва лип, как осенью, запах скошенной травы. Писатель рисует цепочку абсолютно разных состояний природы в одном дне. И лирическое завершение: «А что удивляться: ведь и во мне самом, бывает, в один необыкновенный день заговорят одновременно и мальчишка, и юноша, и взрослый...». Так, этапы взросления человека, развития личности иллюстрируются состояниями природы, подобными лету, весне, осени.

Однако в этой цепочке нарушена очередность. Это не значит, что такая знаковая структура неоправданна, это значит, что автор подбирает форму для чувства. В статье о формировании предмета эстетики природы говорится о так называемых законах красоты, единых для природы и для искусства: «симметрия, ритм, целостность, целесообразность, гармония, оптимальность, организация, упорядоченность» [6, с. 85]. Однако в природе существует и диалектическая противоположность: аритмия музыки дождя, например, асимметрия узора древесной коры, дисгармония потоков реки на мелководье. Эстетическая красота произведения искусства нам видится не в правильности форм (перечисленные «законы красоты» по сути есть элементы системности), а в соответствии формы и чувства. Безусловно, системность создает гармонию, а следовательно, цельное жанровое образование. Особенность жанра миниатюры в том, что системность свойственна циклу миниатюр. Миниатюра как отдельный элемент несет в себе эстетическую красоту, а в цикле приобретает красоту гармонии. Это основной фактор отличия фрагмента текста от жанровой формы миниатюры — вхождение в цикл.

Тем не менее организацию замысла в миниатюре также можно назвать системной, но в такой системе нет фабулы. Цепочка рассуждений, описаний придает динамику повествованию в миниатюре, а динамика деталей характерна для рассказа. Эпическое — это всегда история, всегда временной промежуток между рассказчиком и предметом его рассказа, согласно теории литературы В. Хализева. Эпическое также характерно для отдельного произведения цикла миниатюр, поскольку дистанция между выражающим и выражаемым определяется либо аспектом биографическим — периодом жизни автора, если это его воспоминания, либо аспектом историческим, если это факты истории. В миниатюре динамику рисует цепочка переживаний. В лирической миниатюре «Черные камни» выражающий и выражаемое сближены, внешнее выражаемое отражается во внутреннем мире героя, который

и есть выражающий. Имена персонажей не названы, поскольку для замысла имеет значение только их переживание в изменяющемся пространстве жизни. Назван сам замысел — «торжество жизни». Эта тема неявно присутствует во всех произведениях цикла «Лепестки». А в миниатюре «Черные камни» выступает наружу как сердцевина цветка, состоящего из лепестков, каждый из которых увеличивает силу торжества. Динамика выстроена на причастиях: «слыша дыхание друг друга», «радостно удивляясь и острокрылым стригам, и <...> мужичку, зорко наблюдавшему за нами...», «благодаря друг друга только лишь счастливыми взглядами», — и становится кульминационной в сравнении: «нас несёт, несёт, словно мы невесомы, словно мы дети, с восторженным страхом качающиеся на громадных качелях»; «и ты ещё безумнее счастлив от торжества жизни, от необходимого торжества жизни, которое сопровождало тебя в доисторические времена, <...> которое сопутствует тебе и сейчас, в это мгновение... ты счастлив именно безрассудно... как счастлива самозабвенно вода, как наслаждается сам собою воздух, как берега в траве и лес...». В понимании человеком живой природы скрыт источник духовного богатства, философское содержание этого положения запечатлено и в крупных, и в малых произведениях отечественных писателей, и в романе Л.М. Леонова «Русский лес», и в дневниках М.М. Пришвина. Соотнесение авторского восприятия реальности органами чувств и изображения ощущений с помощью деталей — зрительных, осязательных, слуховых — формирует документальную точность, яркость и достоверность картины. Такому соотнесению способствуют обычно дневниковые записи. В лиризации дневника можно усмотреть источник образования лирической миниатюры. В понятийном поле «эстетики» М. Бахтина дневниковые записи в этом случае можно считать аналогом жанровой формы миниатюры, первичной речевой структурой.

Глубокую символику несет в себе название цикла миниатюр, полностью ее смысла подобна значению названия в крупном жанре. В творчестве писателя можно найти источник преобразования слова в символ. В рассказе Леонида Нечаева «Катя, Каллиста» есть ответ на вопрос об идейном содержании символа «лепестки»: «Я сорвал пунцовый, почти чёрный лепесток и положил его на ладонь. Я прошептал цветку: “Чтобы понять твою тёмную, сладкую речь, нужно быть таким же чистым, как ты, так же благоухать и любить”. Только сейчас я догадался, почему многие люди не понимают прекрасные стихи или... грустные песенки». Лепестками радости называет писатель берег, речку, маму, папу,

брата, деревья, первое зимнее утро... — все, что достойно торжества. Идея отвечает теме произведений цикла — «торжество жизни», это — онтологическая универсалия, философская позиция автора, человек в бытие. Мотивы счастья, любви, чистоты, удивления, — все подчинено искусству созерцания жизни, глубокому проникновению в суть ее предметов и явлений и составляет систему выражения замысла. Причем в речевой ситуации этой системы даже адресат-читатель подразумевается созерцателем.

Обобщим выявленные особенности перехода фрагмента текста как первичного аналога миниатюры во вторичную, жанровую форму законченного литературного произведения. Прежде всего, это стилистическая завершенность. Стиль и жанр подчинены единому замыслу, направленному на вовлечение читателя в созерцание картины жизни и познание ценности, организующей эту картину. Читательское восприятие произведения основано на воссоздании образа и его переживании. Это процесс творческой и эмоциональной активности, в первую очередь, а затем и анализ идейного содержания. Ценностная установка развивается в лиричности, лирическое начало дает возможность показать широкую картину жизни в малом объеме через описание и рассуждение с помощью лексических средств выражения и придания образу знаковой сущности. Сконцентрировать большой смысл в малом содержании помогает эстетическая функция текста, которая создает художественный эффект воздействия на читателя. Отдельные произведения в цикле собираются вокруг главной философской темы теми же средствами, как и части крупного эпического произведения. Каждая миниатюра предстает как завершенное произведение, а цикл приобретает эпические свойства. Таким образом, говорить о жанре миниатюры можно в применении к циклу миниатюр, в котором различные виды миниатюр, жанровые формы в совокупности составляют жанр. Средства выражения замысла в структуре отдельной миниатюры и в системе цикла выполняют эстетическую и аксиологическую функции. И такая система вряд ли может быть рождена путем редукции. Редукция скорее соответствует рациональному происхождению, редакторской работе с текстом. Вместе с тем редуцирование художественной «ткани» представляется невозможным, если понимать, что в миниатюре сплетается эстетическое и аксиологическое в едином замысле, причем это иррациональное соединение составляет различные по форме типы миниатюр. И здесь жанр не предзадан, а выступает категорией упорядоченности, онтологической категорией порядка, а

именно красоты, по Аристотелю. Для Гегеля прекрасное есть соединение чувственного и духовного, «чувственная видимость идеи» [7, с. 18, 19]. Таким образом, через философию эстетики содержания подтвердим гипотезу о формировании жанра миниатюры в стремлении писателя к гармонии, системности в краткой художественной иллюстрации замысла.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
2. Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. Москва: Прогресс, 1993. 501 с.
3. Гусейнова Т. В. Малая проза С.Т. Аксакова: атрибуты стиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург. 2013. 23 с.
4. Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы. автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь. 2016. 26 с.
5. Нечаев Л. Сквозь дымку времени : рассказы, мемуары, дневники, очерки. Тверь : Купол, 2009. 306 с.
6. Табуркин В.И., Доронина М.В. К вопросу формирования предмета эстетики природы // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. Вып. 37. № 19(374). С. 82—87.
7. Хализев В.Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1999. 398 с.

Лингвистика

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ЛАКУНЫ ПРИ СОСТАВЛЕНИИ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИХ СЛОВАРЕЙ

А.И. Алцибеева, студентка 4 курса бакалавриата, профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: Е. Г. Усовик, к. филол. н., доц. кафедры русского языка.

Аннотация: в статье рассматривается история создания лингвострановедческих словарей и выявляются лакуны при лексикографировании лингвострановедческого материала, а также предлагаются варианты статей, возможные ко включению в Мультимедийный лингвострановедческий словарь «Россия».

Ключевые слова: лингвострановедение, лексикография, РКИ, лингвострановедческие словари, мультимедийные словари, языковые реалии.

В данной статье мы рассматриваем историю создания лингвострановедческих словарей для изучающих русский язык как иностранный, выявляем лакуны при их составлении и даем результаты нашей лексикографической работы.

По структуре статей ЛС-словари больше похожи на энциклопедические, так как в них семантизируется не только само понятие, но и лексический фон. Однако если в энциклопедиях мы встречаем строго научные сведения, то здесь играют роль обиходные (напр., «выпускной вечер») наряду с элементами научного фона. Научные принципы создания ЛС-словарей выдвинули Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров: «1. Лексический фон как объект семантизации <...> 2. Ориентация на актуальное языковое сознание <...> 3. Актуальный историзм как черта лингвострановедческой семантизации <...> 4. Опора на зрительную наглядность <...> 5. Демонстрация парадигматической и синтагматической сочетаемости заголовочного слова» [1, 253—257]. После этого теория составления базировалась в основном на труде упомянутых ученых.

ЛС-словари стали издавать в 1970 — 80-е гг. Среди первых — «Англо-русский и русско-английский словарь «ложных друзей переводчика» В. В. Акуленко [2] и «Немецко-русский и русско-немецкий словарь «ложных друзей переводчика» К.Г. Готлиба [3]. Неслучайно мы их объединили: это варианты, служащие предпосылками создания ЛС-словарей в привычном виде. В них зафиксированы попытки отразить разницу лексических фонов с виду эквивалентной лексики, и именно этим они отличаются от обычных двуязычных словарей. Однако здесь не может быть речи обо всех ЛС-принципах, так как лексика подбирается исключительно по фонетическому принципу.

Другие словари, такие как «Народное образование в СССР» М.А. Денисовой (под ред. Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова) [4], словарь Т.Н. Чернявской «Художественная культура СССР» [5], содержат иллюстрации большинства реалий, существующих в советской учебной действительности, поэтому сейчас их нельзя назвать актуальным, так как это скорее дополнительный ресурс для особо интересующихся обучающихся, потому что он отражает реалии, знание которых необязательно для освоения современной русской культуры. Работа в таком контексте продолжается в «Лингвострановедческом словаре национальных реалий России» 1999 г. [6]

Необходимо отметить и словари паремий «Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения» В.П. Фелицыной, Ю.Е. Прохорова (под ред. Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова) [7], «Русские фразеологизмы» В.П. Фелицыной, В.М. Мокиенко (под ред. Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова) [8], в которых семантизируется фон фразеологического и афористического пластов русского языка через изъяснение прямого смысла фразы, так как правильное понимание буквального значения влечет за собой успешное освоение переносного смысла. Как мы можем видеть, материалы этого словаря необходимо давать либо при работе с конкретными текстами, либо в качестве новой информации в начале или в конце занятия.

В 1991 г. вышел нетипичный ЛС-словарь: «Жесты и мимика в русской речи» А.А. Акишиной, Х.Кано, Т.Е. Акишиной [9]. Статьи включают следующие элементы: заголовок, описание жеста, рисунок, толкование, ситуативная и стилистическая характеристика, возможное словесное сопровождение, пример использования в художественной литературе или живой, записанный авторами диалог. Еще более «узконаправленным» можно считать словарь «По одежке встречают... Секреты русского костюма» Л.И. Харченко (1994 г.). Эти словари можно условно назвать специальными [10].

До начала 21 в. формат словарей не менялся. Также стоит отметить, что их довольно трудно найти: публикаций в интернете нет, а экземпляры возможно воспользоваться только в крупных библиотеках страны.

На смену вышеперечисленному пришло издание «Россия. Большой лингвострановедческий словарь» [11]. Он выпускался с 2007-го по 2009 гг. при Государственном институте русского языка им. Пушкина коллективом авторов (Под ред. Ю. Е. Прохорова). Содержит около 1 000 статей. Он вобрал в себя все: описывает, как культура, история, наука, быт находят отражение в типичных фразах, идиомах, песнях, фольклорных жанрах, топонимике и т. п. Структура словарной статьи предполагает два обязательных компонента: страноведческая (справочная, энциклопедическая) часть и лингвострановедческая.

На основе этого словаря реализован проект по созданию мультимедийного словаря «Россия» (2014–2022) [12], где на момент обращения зафиксировано 1019 статей, 4192 иллюстрации, 511 интерактивных заданий. Можно выбрать для себя языковой уровень (A1 — C2). Представлено множество разделов как классических для такого типа словарей (фольклор, история, география и т. д.), так и нестандартных, например, «Флора», «Фауна», «Русская кухня». Далее можно выбрать параметры «Энциклопедическая справка», «В культуре», «В языке и речи», «Медиатека», «Интерактивные задания», «Интерактивные уроки».

С одной стороны, мы пришли к идеальному варианту бытования словаря: он легко обновляется, так как существует в онлайн-формате, удобен в использовании, так как не требует от иностранцев особых усилий в поиске. Но мы считаем, что параллельно с таким словарем необходимо создавать актуальные учебные словари. Они нацелены исключительно на практический курс: мы предлагаем пересмотреть существующие хрестоматийные тексты, которые даются при изучении РКИ, и уже там найти реалии, необходимые в комментариях. Так процесс аккультурации будет более организованным: реципиент не потеряется в огромном количестве ссылок и новых слов, а будет сразу перед глазами иметь то, что необходимо ему на данном уровне изучения языка.

Однако если работать в русле предложенного сайта, в качестве материала для работы мы можем взять предлагаемые студентам для изучения словарные уроки сайта «Learn Russian» [13], мультимедийный словарь «Россия» [12], который необходим нам в качестве переходного этапа, чтобы проверить, зафиксирована ли лексема в электронном варианте, и издание «Россия. Большой лингвострановедческий словарь (Под ред. Ю. Е. Прохорова) [11].

На сайте Learn Russian [13] представлено 100 «Словарных уроков» («Vocabulary lessons»). Мы проанализировали всю лексику, предложенную к изучению в разделе, и нашли примеры, обладающие специфическим лексическим фоном, но не зафиксированные в словарях. Таким образом, они требуют лексикографической репрезентации. Приведем несколько примеров, принятых к рассмотрению авторами мультимедийного словаря «Россия» с целью их включения в издание.

Бабушка

Мать отца или матери.

Энциклопедическая справка

Бабушка в типичном представлении русского — это человек пожилого возраста, живущий в деревне, занимающийся огородничеством и садоводством, вязанием. Как правило, знает секретные рецепты, отчего ее еда считается самой вкусной. Особенно ценны пирожки, блины, варенье. Многие мечтают поехать на каникулы в деревню к ней, чтобы отдохнуть, выспаться, послушать интересные истории, сказки, стать свободнее, так как она разрешает делать то, что обычно под запретом у родителей. Выступает в роли мудрой советницы. Бабушка также славится своим постоянным желанием накормить внуков. Представляется обычно в платке. Несмотря на то, что далеко не все бабушки XXI в. соответствуют сложившемуся образу, до сих пор существует такой культурный стереотип.

В культуре

Бабушка часто появляется в роли сказительницы (телепередача «В гостях у сказки...», м/ф «Храбрый заяц»), открывающей ставни и зовущей послушать об интересных событиях старины. Это также человек, способный мудрым советом или уроком спасти от беды (м/ф «Бабушкин урок», «Ба-буш-ка!»). Может первоначально показаться слабой и невзрачной, но потом стать одним из главных спасателей («Приключения желтого чемоданчика»). Именно к бабушке идёт Красная Шапочка с пирожками, героиня известной одноименной русской сказки. Каждый с детства знает песню «Два веселых гуся» («Жили у бабуси // Два весёлых гуся...»).

В языке и речи

«Бабушка надвое сказала» (поговорка) — так говорят, когда еще неизвестно, что будет, может быть и так, и иначе. Ласк. бабуля, бабуся, бабулечка. Можно встретить сокращение «ба».

Ласточка

Маленькая, быстро летающая птица.

Энциклопедическая справка

Ласточки — небольшие птицы, у которых голова и верхняя часть спины синевато-черного окраса. Обитают повсеместно, устраивают гнезда чаще всего на каменных строениях. Проводят в полете большую часть времени. У разных типов ласточек отличается пение: это и короткое щебетание, и журчащие трели.

В культуре

Образ ласточки связан с приходом весны: она считается ее вестницей. Каждый знает строки стихотворения А. Плещеева:

*Травка зеленеет,
Солнышко блестит;
Ласточка с весною
В сени к нам летит.*

Если ласточки летают низко над землёй, то, по поверьям, скоро начнется дождь. Им свойственна и брачная символика: раньше считали, что девушка, на доме которой ласточка свила гнездо, скоро выйдет замуж.

Значение пословицы «одна ласточка не делает весны» проиллюстрировано в басне И. А. Крылова «Мот и ласточка».

В языке и речи

«Ласточка весну начинает, а соловей кончает». «Первая ласточка» — о первом среди других. «Ласточка» — название скоростного поезда (до 160 км/ч), появившегося на железных дорогах в 2013 г.

Список литературы

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. Москва: Русский язык, 1980. 320 с.
2. Акуленко В.В., Комиссарчик С.Ю., Погорелова Р.В., Юхт В.Л. Англо-русский и русско-английский словарь ложных друзей переводчика // Под общим руководством доцента В. В. Акуленко. Москва: «Советская энциклопедия», 1989. 384 с.
3. Готтлиб К.Г.М. Словарь «ложных друзей переводчика» (русско-немецкий и немецко-русский): Ок. 400 единиц. Москва: Рус. яз., 1985. 160 с.
4. Денисова М.А. Лингвострановедческий словарь. Народное образование в СССР / Под ред. Е. М. Верещагина, В.Г. Костомарова. М., 1978; 2-е изд. Москва, 1983. 251 с.
5. Чернявская Т. Н. Художественная культура СССР [Текст]: лингвострановедческий словарь / Т. Н. Чернявская; под ред. Е.М. Верещагина, В. Г. Костомарова; [предисл. В. Г. Костомарова и др.]; Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина. Москва: Русский язык, 1984. 355 с.

6. Фелицына В. П. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановед. слов. / В. П. Фелицына, Ю. Е. Прохоров. Под ред. Е. М. Верещагина, В.Г. Костомарова; Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Рус. яз., 1988. 269, [2] с.
7. Фелицына В.П., Мокиенко В.М. Русские фразеологизмы: Лингвострановед. слов. Под ред. Е.М. Верещагина, В. Г. Костомарова. Москва: Русский язык, 1990. 220 с.
8. Лингвострановедческий словарь национальных реалий России (словник базового уровня) / О. Е. Фролова, Т. Н. Чернявская, В. И. Борисенко и др.; ИРЯ им. А. С. Пушкина, Москва, 1999. 59 с.
9. Акишина А. А., Кано Х., Акишина Т. Е. Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь. Москва: «Русское слово», 1991. 146 с.
10. Харченко Л. И. По одежке встречаются... Секреты русского костюма: Лингвострановедческий словарь. Санкт-Петербург, 1994. 106 с.
11. Россия. Большой лингвострановедческий словарь: 2000 реалий истории, культуры, природы, быта и др. / [В. И. Борисенко и др.]; под общ. ред. Ю. Е. Прохорова. Москва: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина. АСТ-Пресс. 2007. 725 с.
12. Мультимедийный лингвострановедческий словарь «Россия» // [Электронный ресурс]. URL: <https://ls.pushkininstitute.ru/> (дата обращения: 5.04.2022).
13. Learn Russian // [Электронный ресурс]. URL: <https://learnrussian.rt.com/> (дата обращения: 5.04.2022).

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕДИАКОММУНИКАЦИИ

Р.В. Голубев, 4 курс, «Фундаментальная и прикладная лингвистика».

Научный руководитель: А.А. Романов, д.ф.н., профессор кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: В этой статье мы затронем основные моменты в исследовании медиакоммуникации и медиадискурса, проблему соотношения данных понятий и вопрос о выделении дискурса СМИ как такового.

Ключевые слова: *медиакоммуникация, медиадискурс, дискурс, дискурс СМИ, дискурс-анализ, дискурсивные практики.*

Для начала стоит указать, чем характеризуется медиакоммуникация. Как и со многими междисциплинарными областями знания, к медиакоммуникации существуют различные подходы, так как это сложное явление и на него можно смотреть с разных сторон. Но, несомненно, есть такие свойства, насчёт которых существует консенсус. Е.А. Войтик изучил опыт многих исследователей и вывел, что медиакоммуникации присущи следующие характеристики:

Передача, получение, сохранение и актуализация смысловой и оценочной информации, на основе которой происходит социальная адаптация и идентификация;

Влияние на социальную установку, на взаимоотношение между группами различных уровней. При этом сам уровень испытывает влияние этих взаимоотношений и во многом определяется особенностями той социальной системы, в рамках которой и происходит массовое общение;

Наличие технических средств, при помощи которых осуществляется регулярное функционирование и тиражирование продукции массовой коммуникации: печать, радио, телевидение, Интернет [1, с. 29].

В своей статье [2] Е.Н. Пескова рассматривает соотношение понятий медиакоммуникация и медиадискурс и приходит к выводу, что медиакоммуникация является частью медиадискурса, так как по своим функциям (информационная, воздействующая, просветительская, развлекательная, призывающая, контролирующая, социализирующая) они совпадают, а медиакоммуникация больше, но не полностью, сфокусирована на исследовании каналов передачи информации. Медиадискурс она предлагает определять, вслед за Е.А. Кожемякиным, как «тематически сфокусированную, социокультурно обусловленную речемыслительную деятельность в массмедийном пространстве» [3]. Хотя понятия и разграничены, эта грань остаётся очень тонкой, и нам так или иначе придётся обращаться к понятию медиадискурса, поскольку оно является более всеобъемлющим и позволяет обобщать многие явления медиакоммуникации.

Поговорим немного о дискурсе. Он исследуется уже достаточно давно, но всё ещё существует множество подходов к его определению. Это сложный объект, исследование которого подразумевает работу не только с чисто языковым материалом, но также и с экстралинг-

вистическими фактами. Так, П. Серио в своей работе [4] выделяет 8 значений термина дискурс: 1) речь как любое конкретное высказывание; 2) единица больше высказывания (сверхфразовое единство); 3) в рамках прагматики понимается как воздействие высказывания на его получателя и встраивание его в коммуникативную ситуацию; 4) беседа как основной тип высказывания; 5) собственная речь говорящего, противопоставленная «повествованию», которое разворачивается без прямого участия говорящего; 6) речь, противопоставленная языку (*langue / discours*), актуализация виртуальных значимостей, 7) система высказываний определённой социальной или идеологической группы, 8) дискурс как условия производства и восприятия текста. Или например определение из лингвистического энциклопедического словаря Ярцевой В.Н. «Дискурс (от франц. *discours* — речь) — связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс — это речь, «погружённая в жизнь». Поэтому термин «дискурс», в отличие от термина «текст», не применяется к древним и другим текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно» [5]. Как видно, разброс довольно велик, а это не может не порождать новых споров и различных подходов в исследованиях. Для меня наиболее интересен подход к дискурсу как к социально обусловленному воздействию и, соответственно, как к системе таких воздействий (в рамках определённых групп), что подразумевает под собой и то, как именно влияют условия среды на порождение высказывания (об этом мы поговорим немного позже, когда речь пойдёт о проблемах выделения медиадискурса как явления). В рамках, выделенных П. Серио, это будут 3-е, 7-е и 8-е значения.

Теперь поговорим о статусе понятия дискурса СМИ. Как бы естественно ни было предполагать, что существует особый дискурс СМИ (а именно это мы и делаем, ведь мы постоянно получаем из них разного рода информацию и для нас само собой разумеется, что тексты и другого рода знаки там обладают особыми свойствами и характеристиками), нам нужно определить в соответствии с какими параметрами мы определяем его наличие. Такое утверждение должно быть доказано, а в случае с дискурсом СМИ на этот счёт имеются некоторые сомнения. Чтобы выделить отдельный дискурс мы должны доказать, что ему при-

сущи определённые свойства, заставляющие порождать определённый тип высказываний, или которые будут присущи всем подтипам данного дискурса, а, как справедливо замечает Кибрик А.А., понятие медийного дискурса не может служить инвариантом или прототипом для порождения особого рода высказываний, так как медийные контексты слишком разнообразны. «Однако вполне возможно, что отдельные медийные жанры имеют достаточно устойчивые характеристики. Если это так, то набор таких жанров и может быть взят за основу при определении понятия “дискурс СМИ”» [6].

В чём же заключается методика исследования дискурса (подходит для любой его разновидности)? Как указывает Г.В. Лукьянова [7], дискурс-анализ СМИ включает в себя такие этапы как: 1) лингвистический анализ текста, 2) исследование социальной практики, подразумевающее под собой изучение условий жизни общества, его культурно-исторического контекста; 3) исследование дискурсивной практики, которая отражает и изменяет знания, мировоззренческие установки, нормы и ценности общества. В своей статье она фокусируется на дискурсивных практиках и на способах их исследований, справедливо считая, что данный аспект дискурс-анализа исключительно важен. На этом этапе имеют дело с процессом производства и восприятия текста в СМИ. Причём текст здесь понимается в самом широком смысле, как всё, что может быть «прочитано».

Про дискурсивные практики у О. Иссерс написана статья «Дискурсивная практика как наблюдаемая реальность». Это понятие также не отличается терминологической чёткостью, но точно можно сказать, что ключевым компонентом является какая-то деятельность и опыт людей. Его предлагается использовать для фиксации особых способов оформления интенций, поскольку некоторые языковые явления не поддаются строгой классификации в теории дискурса. «Так, показателем формирования новой дискурсивной практики в сфере туристического бизнеса может служить изменение форм презентации туристического продукта, которые совмещают традиционные и новые приемы подачи информации с целью речевого воздействия на потребителя» [8]. Таким образом, прослеживая как именно дискурсивные практики изменяются и применяются к новым сферам деятельности, можно судить об изменении знаний, установок и ценностей общества. Стоит добавить, что дискурсивные практики не ограничиваются чисто вербальными единицами, но также включают и невербальные (см. там же, «дверной дискурс»).

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что значительная часть исследования медиадискурса будет посвящена выделению разного рода практик, как социальных, так и дискурсивных. Это связано ещё и со спецификой концепта медийного дискурса, или дискурса СМИ, характер которого обуславливает крайне широкий тематический, а, вследствие, и структурный, потенциал, который мешает чёткому обозначению рамок дискурса, что, всё же, не мешает о нём говорить. Становится понятно, что крупную мозаику медиадискурса придётся собирать по крупицам и вычислять, какие части будут её характеризовать и отличать от других дискурсов.

Список литературы

1. Войтик, Е.А. К вопросу определения медиакommunikации как понятия / Е. А. Войтик // Открытое и дистанционное образование. 2013. № 1(49). С. 26—31.
2. Пескова Екатерина Николаевна Медиакommunikация и медиадискурс: подходы к определению понятий, структура и функции // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2015. №2 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mediakommunikatsiya-i-mediadiskurs-podhody-k-opredeleniyu-ponyatiy-struktura-i-funktsii> (дата обращения: 20.04.2022).
3. Кожемякин, Е.А. Массовая коммуникация и медиадискурс: методология исследования [Текст] / Е. А. Кожемякин // Научные ведомости. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 12 (83). Вып. 6. С. 13—21.
4. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с франц. и португ. Москва: Прогресс, 1999.
5. Арутюнова, Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 136—137.
6. Кибрик, А. А. Обосновано ли понятие «дискурс СМИ»? / А. А. Кибрик // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: Межвузовский сборник научных трудов, Орел, 01 июня 01 2008 года / Ответственный редактор А.Г. Пастухов. Орел: Орловский государственный институт культуры, 2008. С. 6—11. Лукьянова, Г.В. Дискурсивная практика СМИ / Г. В. Лукьянова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2010. № 4. С. 147—154.

7. Иссерс О. С. Дискурсивная практика как наблюдаемая реальность // Вестник ОмГУ. 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnaya-praktika-kak-nablyudaemaya-realnost> (дата обращения: 20.04.2022).

**ПРОБЛЕМА ДОЛГА В ДИСКУРСЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ
УЧИТЕЛЯ-СЛОВЕСНИКА НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА
ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ
(на материале советской прозы 1980-х годов)**

*Т.И. Иванова, студентка 4 курса, направление
«Филология».*

*Научный руководитель: И.В. Гладиллина, канд.
филол. н., доц., зав каф. русского языка.*

***Аннотация:** в статье рассматриваются прецедентные феномены, затрагивающие концепт «долг», в дискурсе языковой личности учителя-словесника 1980-х годов и делается вывод о способности этих языковых единиц отражать нравственные приоритеты эпохи.*

***Ключевые слова:** прецедентные тексты, имена, высказывания, ситуации, языковая личность, долг, советская литература.*

В последние десятилетия понятие языковой личности стало ключевым для антропологической лингвистики. Ю.Н. Караулов выделяет следующие уровни ЯЛ: вербально-семантический, тезаурусный и мотивационно-прагматический [5]. Одними из важнейших составляющих последнего уровня являются прецедентные феномены, которые Д.Б. Гудков определяет как единицы, которые «знакомы большинству лингвокультурного сообщества, хранятся в памяти этого сообщества и актуализируются в речи». [2, с. 102] Ученые выделяют несколько видов феноменов: прецедентное имя (ПИ), прецедентное высказывание (ПВ), прецедентный текст (ПТ) и прецедентную ситуацию (ПС) [3, с. 83].

В связи с неоднократным обращением представителей определенного ЛКС к прецедентным феноменам и их хранением в национальной памяти очевидна особая значимость этих языковых единиц. По мнению Р. В. Назаровой и М. В. Золотарева, прецедентные феномены «есть отражение ценностных представлений об окружающей действительности».

сти, общественных и личностных взаимоотношениях, нравственных приоритетах, характерных для определенного социально-исторического этапа и специфичных для определенного лингвокультурного сообщества» [4, с. 20].

В данной статье нас будет интересовать как раз такая характеристика прецедентных феноменов, как способность отражать ценности представителей определенного лингвокультурного сообщества на конкретном этапе развития этого сообщества. А именно мы рассмотрим такой отрезок нашей истории, как 80-е годы 20-го века, изображенный в литературных произведениях тех лет.

«Люди, цельные в своем отношении к долгу, к труду, к обществу», — так характеризует советских людей литературовед Ю.А. Андреев в статье «Человек и время», написанной в 1962 году [1, с. 79]. Перед гражданином СССР всегда стояла задача отодвинуть собственные интересы на второй план, а нормы советской жизни сделать естественным состоянием. Особая роль при этом отводилась учителям, которые должны были самоотверженно служить своему делу и воспитывать порядочных членов общества. Как раз такие педагоги стали героями рассмотренных нами произведений: повести А. А. Лиханова «Благие намерения» (1980) и романа Е.Г. Криштоф «Современная история, рассказанная Женей Камчадаловой» (1985). Эти прозаические тексты объединяет особая значимость понятия «долг» для главных героинь, что выражается в используемых ими прецедентных феноменах.

Повесть Лиханова «Благие намерения» открывает тему сиротского детства в творчестве писателя, а также ставит проблему педагогического призвания и долга. Главная героиня, Надежда Георгиевна, учитель-словесник по образованию, путём собственных проб и ошибок выбирает для себя модель поведения с воспитанниками, а позже — учениками, сопоставляя ситуации, в которых она оказывается, с ситуациями уже известными. В тексте мы нашли все 4 вида прецедентных феноменов, но в контексте данного исследования нас будут интересовать только те, которые связаны с понятием долга.

В этом плане ценно упоминание Надеждой Георгиевной такого прецедентного текста, как «Кадетский монастырь»: «Лескова я прочла, спасибо, благородные, прекрасные люди учили и воспитывали Рылеева и Бестужева в первом кадетском корпусе» [7, с. 164]. Называя эконома Боброва и директора Перского «благородными, прекрасными людьми», Надежда Георгиевна показывает, что в ее картине мира учитель должен относиться к ученикам как к родным детям и отдавать им часть своей

души. На протяжении всего произведения героиня рассуждает об учительском долге, о необходимости «педагогике сердца», пытаясь искать ответы в прошлом, в том числе и в литературных произведениях, и в итоге выбирает для себя именно такую тактику, в чём мы можем убедиться, проанализировав используемые ею прецедентные высказывания.

Надежда Георгиевна осознает, как тяжело детям, оставшимся без семьи, и понимает, что в её силах попытаться осчастливить их, но сомневается «...распределить себя на всех — возможно ли это, верно ли это?» [7, с. 168] Но она волей-неволей пропускает через себя все беды её воспитанников, о чем свидетельствует следующее утверждение: «Вот что сказал когда-то Николай Васильевич: “Несчастье умягчает человека; природа его становится тогда более чуткой и доступной к пониманию предметов, превосходящих понятие человека, находящегося в обыкновенном и вседневном положении”. Уж что-что, а обыкновенное положение мне было теперь неизвестно» [7, с. 241].

В итоге, долго пробыв в сомнении, сможет ли она посвятить всю себя своим воспитанникам, героиня приходит к следующему решению: «...я вновь дала себе слово не бросать моих малышей...Благие намерения предстояло поддерживать благими делами. Я думаю, и дорога-то в ад вымощена не намерениями, а намерениями неисполненными. Вот в чем дело» [7, с. 261]. Эта интерпретация крылатой фразы о благих намерениях резюмирует все искания героини и все ее размышления о том, каким должен быть педагог. Раз уж она начала принимать участие в судьбе своих воспитанников, то она должна довести это до конца и исправить все допущенные ею ошибки, при этом отдавая детям всю свою любовь и заботу.

Подтверждением этому может служить и прецедентная ситуация, к которой отсылает нас героиня. Она рассуждает: «Жизни предпочел долг, сказал Аполлоша про Рылеева. Жизни — долг. Это Рылеев. Там требовался выбор. И он выбрал. А я? Сейчас совсем всё другое. Не требуется никакого выбора. Никакого или-или. И-и. И жизнь, и долг. Но какая жизнь, если такой тяжелый долг?» [7, с. 259]. Здесь речь идет об участии Рылеева в декабристском восстании, в результате чего он был казнен, и из-за этого о нем и говорят «жизни предпочел долг». Учителя интерната, в частности Надежда Георгиевна, сравнивают ситуацию, в которой оказались они, выбрав профессию педагога, и подвиг поэта, выступившего со своими соратниками против реалий российской действительности того времени. Долгом учителей в данном случае считается стать семьей для малышей-сирот, частично отрекаясь при этом от

личной жизни, своих дел и забот. Надежда Георгиевна считает, что опыт Рылеева не подходит в её случае и нужно совмещать и свою жизнь, и участие в судьбе детей, но в итоге все равно оказывается наравне с этим, ведь «какая жизнь, если такой тяжелый долг?».

Таким образом, на основе анализа прецедентных феноменов мы видим, как важен для героини Лиханова концепт «долг». К сожалению, из-за маленького возраста ее воспитанников мы не можем проследить, как она вкладывает это особо важное в советские годы понятие в их картину мира. Зато этому уделяется большое внимание в другом произведении 80-х годов: романе писательницы и педагога Е. Г. Криштоф «Современная история, рассказанная Женей Камчадаловой», где уже пожилая учительница русского языка и литературы Марта Ильинична на примере героев русской классики воспитывает своих учеников и расставляет перед ними определенные нравственные приоритеты.

Повествование в произведении ведется от лица ученицы 9-го класса Жени Камчадаловой, которая достаточно часто вспоминает уроки литературы в 7 и 8 классе. Например, это произошло, когда ее лучшая подруга, находившаяся в отношениях с их одноклассником, променяла его на другого молодого человека. По этому поводу Женя рассуждает: «Вику я никак не собиралась винить, ведь какое же могло быть сравнение: Генка и Поливанов! И вообще давно известно, еще с уроков Марты Ильиничны в восьмом: «Затем, что ветру, и орлу, и сердцу девы нет закона!» Заметьте, Пушкин говорит это не осуждая: стихия! Но Марта Ильинична, насколько я могу судить, имела другой взгляд. И всячески вбивала его нам в головы: долг, долг, долг. И материал для этого у нее тогда, надо сказать, был отличный: Маша Миронова, Татьяна Ларина — какие образцы!». [6, с. 95] Здесь мы видим сразу несколько примеров прецедентных феноменов: высказывание из поэмы Пушкина «Езерский», которое учительница употребляла, чтобы показать осуждаемое ей поведение, и в противовес ему прецедентные имена-образцы нравственности и порядочности. Маша Миронова и Татьяна Ларина всегда оставались верны своему выбору, в отличие от подруги главной героини, и таким образом исполняли свой долг невест/жен. Марта Ильинична желает, чтобы ее ученики следовали именно такому примеру и не забывали о нормах морали.

Так же, как к Маше и Татьяне, Марта Ильинична относится к еще одному герою Пушкина, чье имя стало прецедентным, — Петру Гриневу. Женя вспоминает урок литературы в 7 классе, на который Марта Ильинична принесла синий томик с «Капитанской дочкой» и сказала: «Сейчас мы начнем читать вслух и будем читать долго. Но одно я вам скажу от себя: Пушкин в Гринева хотел показать нам порядочного че-

ловека. Просто порядочного человека, сохраняющего порядочность в любых обстоятельствах» [6, с. 125]. Она снова обращает внимание учеников на героя, имеющего высокие моральные принципы. Он также никогда не забывает о своем долге: спасает Машу из рук Швабрина, не предает свою Родину даже под угрозой смерти. И именно таким героям Марта Ильинична уделяет много времени на своих уроках, чтобы показать своим ученикам, каким нужно быть человеком, привить им правильные ценности. Выбранные ею прецедентные тексты как нельзя лучше отражают воспитание и приоритеты советского человека.

Таким образом, проанализировав прецедентные феномены, употребившиеся учителями-словесниками 80-х годов, мы убедились в том, что эти языковые единицы отражают ценности представителей определенного лингвокультурного сообщества. Исполнение своего долга, порядочность и служение интересам общества — именно это находится в приоритете у главных героинь произведений советской прозы, как и у Рылеева, Бестужева, Боброва, Перского, Гринева и других персонажей, к которым они нас отсылают.

Список литературы

1. Андреев А.Ю. Человек и время // Проблема характера в современной советской литературе. Москва: Ленинград: Издательство академии наук СССР, 1962. С. 66—112.
2. Гудков Д.Б. и др. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д. В. Вестник московского университета. 1997. №4. С. 106—118.
3. Захаренко И.В. и др. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В. Язык, сознание, коммуникация. 1997. №1. С. 82—103.
4. Золотарев М.В., Назарова Р. З. Прецедентные феномены: проблемы дефиниции и классификации прецедентных феноменов // Известия саратовского университета. 2015. №2. С. 17—23.
5. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 264 с.
6. Криштоф Е.Г. Современная история, рассказанная Женей Камчадаловой. Москва: Детская литература, 1985. 174 с.
7. Лиханов А.А. Карусель: Повести. Москва: Московский рабочий, 1984. 366 с.

**ВАЖНОСТЬ РОЛИ РЕЧЕВОГО ЭТИКЕТА
ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ ДРУГОГО НАРОДА**

А.А. Кириллова, студентка 1 курса магистратуры направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».

Научный руководитель: И. Л. Попова, к. филол. наук, доцент кафедры русского языка.

Аннотация. *Статья посвящена речевому этикету как основному регулятору правил речевого поведения человека в обществе, что особенно важно при межкультурной коммуникации. Изучение речевого этикета заслуживает особого внимания на стыке лингвистики, теории и истории культуры, этнографии, страноведения, психологии и других дисциплин. В данной статье этикет рассматривается как обязательный компонент обучения лингвокультурологии, поскольку носит национальный характер и обладает ярко выраженными культурными особенностями.*

Ключевые слова: *этикет, речевой этикет, этикетные нормы, речевое поведение, лингвокультурология, особенности менталитета, культуроспецифичность, фоновые знания, поведенческая культура.*

Речевой этикет понимается как система языковых знаков и правил их употребления, принятых в данном обществе в данное время с целью установления речевого контакта между собеседниками [4].

Наиболее подробно речевой этикет исследован и описан в работах советского и российского лингвиста Н.И. Формановской. Она даёт такое определение: речевой этикет — принятые в том или ином обществе, кругу людей правила, нормы, которые регулируют, показывают отношение членов общества по таким примерно линиям: свой — чужой, вышестоящий — нижестоящий, старший — младший, далекий — близкий, знакомый — незнакомый и даже приятный — неприятный [7]. Вследствие чего нужно сказать, что речевой этикет тесно пересекается с лингвистикой, историей, культурой и психологией. А наука, возникшая на стыке лингвистики и культурологии и исследующая проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке, называется — лингвокультурологией [5].

Цель статьи — рассмотреть взаимосвязь речевого этикета с культурой народа и показать значимость культуроспецифичных знаний в изучении иностранного языка. В исследовании использовались методы наблюдения и описания, а также сравнение единиц речевого этикета нескольких языков.

Мы знакомимся с речевым этикетом еще в детском возрасте, когда родители показывают нам, когда нужно говорить «привет», «пока», «спасибо», «извини». Подобные слова — это элементарные формулы, которые с возрастом усложняются, добавляются новые обороты.

Как мы уже отметили, речевой этикет состоит из множества готовых формул, которые облегчают его изучение, делая простым и понятным, и показывает, в какой ситуации, какой набор слов необходим.

Общение делится на три фазы:

1. Начало (обращение, знакомство/приветствие/вступление).
2. Основа беседы (суть и причина общения).
3. Финал (заключительная, итоговая часть).

Независимо от темы, правильная беседа должна строиться по такой схеме, иначе собеседнику трудно понять, что хотят ему сообщить, или он может забыть о главной мысли разговора. Формулы включают в себя слова вежливости, обращение, приветствия, формулы благодарности, прощания и так далее. Так, в процессе обучения иностранцев речевому этикету преподаватели проводят сопоставительный анализ форм речевого этикета в иностранном и родном языках обучающихся. Это, как показывает опыт, помогает не только увидеть на примерах различия в двух языках, но и способствует быстрому усвоению речевых формул изучаемого языка [3, с. 7].

Ценность культуры речи настолько важна, что ее, в основном, соблюдают на всех уровнях общения, независимо от возраста участников диалога и сферы коммуникации. Естественно, будут использованы разные формулы.

Система речевого этикета располагается на следующих уровнях: лексика, фразеология (формы обращения, специальные слова, выражения); грамматика (Вы с большой буквы); стилистика (использование всех резервов выбранной речи); интонация (только спокойная); орфоэпия (полные формы слов, никакого жаргона, сленга или сокращений); психология (слышать и слушать собеседника, не перебивать, не мешать чужому общению).

Основная функция речевого этикета — коммуникативная. Но не стоит недооценивать и остальные функции, например, контактоуста-

навливающую, апеллятивную (то есть информационный обмен, установление и поддерживание контакта, регулирование межличностных отношений), антиконфликтную (например, мы приносим свои извинения, если сделали что-то не так), эмотивную и другие. Налаживание контактов между собеседниками, проявление уважения во время разговора, использование речевых инструментов, чтобы задать эмоциональную окраску разговору, — все это необходимо для эффективной коммуникации [2].

Для соблюдения правил этикета необходимо учитывать следующие критерии: степень официальности / неофициальности общения, типовые параметры личности, которые угадываются через речь, — пол, возраст, социальное происхождение, род занятий, профессия, уровень культуры, степень родства / знакомства, сфера общения, ситуация, уровень культуры партнера. Ключевой категорией этикета представляется нам категория вежливости, то есть ориентация общения на сохранение достоинства партнера и уважения к адресату. Личностный фактор оказывает существенное влияние на уровень этичности общения. В связи с этим внутренний самоконтроль и самодисциплина, особенно для людей эгоцентричных, бесцеремонных, вспыльчивых, сводят к минимуму ошибки этикетного речевого характера.

Сфера речевой культуры включает в себя передачу информации и языковые способы выражения эмоций, принятых у конкретного народа. Так, если в одной культуре принято открыто делиться эмоциями, рассказывая о делах, то в других естественно быть сдержанным, оставляя личное дома. Из чего можно сделать вывод, что речевой этикет принадлежит больше к фоновым знаниям этого народа, которые и являются культуроспецифичными (Фоновые знания — это знания, присутствующие в сознании человека и той общности людей, к которой данный индивид принадлежит) [1].

Иностранцы, прибывающие в другую страну для обучения, должны изучать историю и культуру данной страны, психологию её жителей, чтобы приобрести культуроспецифичные знания и усвоить нормы и ценности другого народа. Усвоение культуры народа — важнейшая сторона овладения его языком и соответственно этикетом.

Вся совокупность национальных традиций, норм поведения, менталитет народа, его образ жизни и приоритеты как раз и формируют этикетное национальное речевое поведение. Каждая страна, национальность имеют свои правила речевого поведения. Так, для японцев характерно признание бесконечного уважения к собеседнику, его се-

мье. Они стараются избегать прямого отрицания, отказов. Японский партнер найдет сотни способов сказать «нет», не говоря прямо. Это не способ избежать ответственности или обмануть компаньона, это стремление не обидеть человека отказом и особенность менталитета, которую нужно знать для эффективной коммуникации в японском обществе.

С японским менталитетом немного схожи турецкий и армянский. Особенности их речевого этикета тоже предполагают избежание отказов и стремление не обидеть человека. Помимо этого, речевое поведение данных народов включает такие фразы, которые важны для установления и поддержания положительных контактов и которые иногда нам тяжело понять, к примеру, «здоровья твоим рукам» или «умру за твой рост». Это считается проявлением вежливости и правилом хорошего тона.

Все исследователи отмечают особые нормы этикета жителей США, у которых в приоритете стоят вежливость, обходительность и натянутая улыбка. И когда в общении говорят «привет, как дела?», редко кто-то хочет знать о самочувствии, это только формула приветствия. Такое может быть как к счастью, так и к сожалению, так как редко можно понять их истинные намерения, что также является просто особенностью их менталитета.

Необходимо обратить внимание и на особенности русского этикетного общения. Прежде всего это искренность, которая ставится в противовес искусственной вежливости. Это и легкое безразличие к собственному достоинству и достоинству партнера [8, с. 4]. В основном, это можно обозначить выражением «разговор по делу». Это вовсе не означает, что русский народ злой и невежливый, это просто особенность менталитета. Кроме того, важно отметить, что в русском языке важен выбор между обращениями на «ты и Вы», которые используются в зависимости от коммуникативной ситуации (официальной или неофициальной) [3]. Именно поэтому и нужно изучать культуру народа, а не только его язык.

Такие формулы речевого этикета разные у всех народов, они образовывались десятилетиями и укоренились в своем обществе. Данные примеры хорошо иллюстрируют важность культуроспецифических знаний, без которых почти невозможно понять и освоить речевой этикет и, конечно, язык другого народа. Однако важно сказать, что, хотя у каждого народа и существуют свои речевые формулы, все понимают, что строится беседа одинаково у всех — приветствие, сообщение,

прощание. В сравнении можно найти и схожие черты, слова, фразы в общении, которые стоит лишь перевести и которые точно помогут на начальных этапах обучения.

Исходя из всего вышесказанного, нужно отметить, что речевой этикет — это выработанные обществом правила речевого поведения, обязательные для всех членов общества, национально специфичные, устойчиво закрепленные в системе речевых формул, исторически изменчивые, основанные на нормах морали, национально-культурных традициях [2]. Необходимо рассматривать речевой этикет в лингвострановедческом аспекте именно потому, что речевое общение тесно связано с культурой и фоновыми знаниями народа. Однако важно отметить: для того чтобы участвовать в общении, достаточно знать стандартные формулы этикета и особенности их использования, но если цель общения заключается в том, чтобы выстраивать деловые связи, нужно владеть речевым этикетом партнёра по общению и изучать культуру его народа.

Список литературы

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. Методическое руководство. 3-е издание, переработанное и дополненное. Москва: Русский язык, 1983
2. Иванова Е.А. Русский язык и культура речи. Учебное пособие. Лекция 9. Речевой этикет и культура речи.
3. Кузнецова Е.Г. «Обучение речевому этикету на занятиях по русскому языку. как иностранному», 2018.
4. Львова С.И. «Позвольте пригласить вас...», или Речевой этикет// Дрофа. 2010.
5. Маслова В. А. М 31 Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2001.
6. Русский язык и культура речи // Институт международных программ Российского Университета Дружбы Народов. URL: <https://ru.rudn.ru/media/biblioteka/russskiy-yazyk-i-kultura-rechi/> (дата обращения 06.06.2022).
7. Формановская Н.И. Речевой этикет и культура общения// Высшая школа, Москва. 1989
8. Фомина О.А., Потанина О.Ю, «Речевой этикет как часть лингвокультурологии. Экологический подход», 2020.

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ ОСМОТРОВЫХ ЭКСПЕРТОВ В СТРАХОВОМ БИЗНЕСЕ

И.М. Логунов, студент 2 курса магистратуры, направление «фундаментальная и прикладная лингвистика», программа «Теория языка».
Научный руководитель: Е.П. Максимова, к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики

Аннотация: в статье рассматриваются особенности речевой коммуникации в страховом бизнесе.

Ключевые слова: речевая коммуникация, страховой бизнес, осмотровой эксперт, осмотровая экспертиза в лингвистическом аспекте, речевая деятельность осмотрового эксперта как разновидность институционального (отраслевого) дискурса.

Развитие экономических отношений в России за последние 30 лет послужило началом проведения лингвистических исследований, объектом которых стали понятия «экономический дискурс», «коммерческая коммуникация», «экономический жаргон» и т.п. Это привело к появлению многочисленных работ, посвященных изучению речевой коммуникации в области экономической (торгово-коммерческой) деятельности (см. работы Макарова М.Л., Евтушиной Т.А. и Ковальской Н.А., Шереметьевой А. А [1—3])

В нашей статье мы попытались рассмотреть некоторые особенности речевой коммуникации в одной из составляющих общую экономику отраслей, а именно в страховом делопроизводстве.

В центре внимания исследования находятся особенности речевой профессиональной деятельности осмотровых экспертов страхового бизнеса: в каких условиях происходит процесс коммуникации в страховом делопроизводстве, какие участники включаются в этот процесс, благодаря каким речевым стратегиям и моделям этот процесс становится успешным.

Осмотровой эксперт является сравнительно новым звеном деловых отношений в страховом бизнесе, эта должность с определёнными профессиональными компетенциями и полномочиями появляется в структуре страховых агентств сравнительно недавно (приблизительно 15 лет назад). Осмотровой эксперт (в разговорной речи осмотровой) —

сотрудник экспертной организации, осуществляющий экспертизу поврежденного имущества (транспортного средства, здания, сооружения, объектов незавершенного строительства), которому в результате каких-либо обстоятельств (дорожно-транспортное происшествие, затопление и возгорание зданий, повреждения водой в результате аварии систем водоснабжения, отопления, канализации и пожаротушения, разбой, грабеж, стихийное бедствие и др.) был причинён ущерб. Как можно заметить, осмотровой эксперт должен обладать базовыми знаниями в области экономического и юридического права, технического оснащения транспорта, в области строительства, а также, что на наш взгляд очень важно, знанием стратегий речевого общения при работе с клиентами страхового агентства.

В ходе профессиональной деятельности осмотровой эксперт вступает в деловую коммуникацию с несколькими группами участников.

1. Осмотровой эксперт — клиент (пострадавший, представитель пострадавшего или пострадавшей организации, выгодоприобретатель). Это основной тип коммуникации, в результате которого при осмотре и обсуждении с клиентом устанавливается степень и характер повреждений имущества.

2. Осмотровой эксперт — другие осмотровые эксперты. Позиция страхового эксперта не должна быть исключительной по отношению к позициям других экспертов.

3. Осмотровой эксперт — экспертная организация. Осмотровой эксперт должен соответствовать требованиям экспертной организацией, которая является для него непосредственным работодателем. Осмотровой эксперт получает письменные рекомендации от своей экспертной организации, в том числе и в сфере речевого общения в форме инструкции. Примерный текст инструкции приведён ниже:

«Здравствуйте! Я, эксперт ООО «1» Иванов Иван Иванович, на основании направления филиала компании «2» буду проводить осмотр автомобиля ВАЗ 21011, гос. Номер В111ВВ111

К 003 ТК, принадлежащего Петрову П.П.

На осмотре присутствуют:

представитель владельца Сидоров С.С. по доверенности;

представитель страховой компании «ССС» по доверенности.

Второй участник ДТП Конев К.К. на осмотр приглашен телеграммой — не прибыл.

В ходе осмотра будут выполнены следующие действия: идентификация ТС путем сверки номеров с регистрационными документами,

определение зоны аварийного контакта в ДТП 01. 02.15 г. И поврежденных, относящихся к данному ДТП. Повреждения, не относящиеся к указанному ДТП, следы восстановительного ремонта, особенности комплектации и состояния автомобиля будут фиксироваться отдельно» [4].

Глава экспертной организации через форум организации может обращаться к осмотровым экспертам с актуальной информацией:

«Коллеги, делимся изменениями в личном составе. На должность заместителя руководителя осмотров и инструментального контроля по Московскому региону, назначен @А. Петров. Антон пришел в компанию в конце 2020 года, но за такой короткий промежуток времени показал свою полную вовлеченность в процессы и не стеснялся выходить за пределы своей зоны ответственности.

Мы не могли не отметить такое рвение в работе и приняли решение о повышении Антона на данную должность (из личного архива автора статьи).

4. Осмотровый эксперт — страховое агентство. Коммуникация между страховым агентством сведена к минимуму, чтобы избежать правонарушений, и ограничивается выдачей документов, подтверждающих страховое событие, а также право собственности лица или организации на поврежденное имущество.

Наиболее важным типом коммуникации осмотрового эксперта является общением с клиентом. Этот тип коммуникации может осуществляться в устной и письменной форме. Устная форма представляет собой живой разговор с клиентом или его представителем при осмотре поврежденного имущества и составление акта осмотра с фиксацией видимых повреждений. На последующих этапах общения возможны телефонные переговоры. Общение с клиентом обязательно записывается для предотвращения правонарушений. Общение с клиентом также допускает и письменную форму: SMS, интернет-мессенджеры, которые должны быть зафиксированы. Примерный текст SMS приведён ниже:

«Здравствуйте! В рамках Вашего обращения к финансовому уполномоченному согласован осмотр имущества 22.03.2022 г., 14:00 по адресу Г. Тверь... 8999999999 — телефон для связи» (из личного архива автора статьи).

Фиксация речевых контактов позволяет понять, какие речевые стратегии выстраивает осмотровый эксперт в своей профессиональной деятельности.

Проведенный анализ зафиксированных текстов осмотровых экспертов показывает, что осмотровой эксперт отбирает стратегии речевой коммуникации, основанные на принципах клиентоориентированности, сотрудничестве с клиентом, согласовании своих действий с другими экспертами (принцип корпоративности) и учетов интересов клиента и страховой компании.

В качестве основных коммуникативных стратегий выступают стратегии доброжелательного разъяснения, конструктивного диалога как при непосредственном живом общении, так и на разнообразных информационных каналах.

Приведём пример непосредственного общения осмотрового эксперта с клиентом:

«Здравствуйте, Игорь Иванович, по поводу осмотра я звонил Вам?»

«Да, Вы ко мне из самой Твери приехали?»

«Да, из Твери, что у вас произошло?»

«Моему мерседесу в зад въехали.»

«Ну пойдёмте посмотрим, не волнуйтесь. Какой у вас гараж уютный.»

«Как думаете, сколько заплатит страховая, копейки?»

«Не волнуйтесь, на ремонт должно хватить. Машина хорошая, видно, что Вы за ней ухаживали. Сейчас посмотрю, составим грамотный акт.»

«А сколько результатов ждать? Надо ли будет в Тверь ехать?»

«Нет, не надо. Сейчас я вернусь в Тверь и сразу передам результаты в страховую. Два-три рабочих дня, и Вам сообщат о результатах. Думаю, насколько возможно, Вы будете довольны.» (из личного архива автора статьи)

В завершении стоит отметить, что коммуникативная деятельность осмотровых экспертов может рассматриваться как особая разновидность институционального (отраслевого) дискурса (термин В.И. Карасика [5, с. 120]), который представляет собой систему статусно-ролевых отношений в рамках социального института страхования.

Список литературы

1. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. М., 2003. 278 с.
2. Евтушина Татьяна Александровна, Ковальская Наталья Аркадьевна Экономический дискурс как объект лингвистического исследования // Вестник ЧелГУ. 2014. №6 (335). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekonomicheskiy-diskurs-kak-obekt-lingvisticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 03.05.2022).

3. Шереметьева, А. А. Основные характеристики экономического дискурса (на материале немецкого языка) [Электронный ресурс] // Вестн. Кузбас. гос. пед. акад. 2011. № 7 (13). URL: <http://vestnik.kuzspa.ru/articles/61>.
4. ИНСТРУКЦИИ ОСМОТРОВОГО ЭКСПЕРТА URL: https://avs.daoffice.ru/net_home/UserItems/Details/641841
5. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В СЛОВАРЕ «СЕЛИГЕР: МАТЕРИАЛЫ ПО РУССКОЙ ДИАЛЕКТОЛОГИИ»

С. А. Николаева, студентка 2 курса направления «Филология».

Научный руководитель: Л. Н. Новикова, к. филол. н., доц. кафедры русского языка.

***Аннотация:** в данной статье опубликованы результаты комплексного анализа фразеологических единиц тверских говоров, зафиксированных в словаре «Селигер: материалы по русской диалектологии».*

***Ключевые слова:** тверские говоры, диалектный язык, литературный язык, фразеологическая система, лексическая система, структурная классификация.*

Наиболее ярко национально-культурное своеобразие народа проявляется в образных средствах языка. Воплощённые в языке образы могут носить как универсальный, общечеловеческий характер, так и национально-специфический, обусловленный мифологическими, религиозными представлениями нации, социально-историческим, духовно-нравственным опытом народа.

Изучение фразеологии русского языка и её лексикографическая разработка предполагают использование материалов языка во всех сферах его употребления. Одной из таких сфер является диалект: диалектная речь в любом своём проявлении без фразеологии обойтись не может.

Обращение к фразеологии тверских говоров обусловлено стремлением прикоснуться к сокровищнице традиционной народной культуры Тверской области. Тверские диалектные фразеологизмы не были пред-

методом исследования до сих пор, поскольку в существующих словарях не хватало материала. И только с выходом словаря дифференцированного типа «Селигер: материалы по русской диалектологии», в котором словарные статьи содержат большие контексты, отражающие живую речь жителей районов вокруг озера Селигер (Осташковского, Пеновского, Андреапольского, Фировского, Торопецкого и Селижаровского), стало возможным начать эту работу.

Регулярное использование фразеологизмов в речи носителей того или иного говора является основной формой существования этих лексических единиц в диалектном языке.

В нашей работе используется определение фразеологизма, которое отражено в «Словаре фразеологической терминологии»: «Фразеологическая единица (фразеологизм, фразеологический оборот) — относительно устойчивое, воспроизводимое, экспрессивное сочетание лексем, обладающее (как правило) целостным значением» [1, с. 5]. Отсюда закономерно диалектной фразеологией принято называть совокупность диалектных фразеологических единиц — устойчивых словосочетаний, обладающих целостным значением, регулярно воспроизводимых в речи.

Как и в литературном языке, под устойчивостью фразеологической единицы в диалектах понимают единство состава и структуры фразеологизма, способность иметь устоявшийся, закреплённый традицией характер. Целостность значения фразеологической единицы проявляется в её семантической и функционально-грамматической близости слову.

Полная, всесторонняя характеристика фразеологического состава говоров возможна лишь при комплексном описании фразеологической единицы по всем ее параметрам. В настоящее время ощущается необходимость целостного описания фразеологии говора как в общетеоретическом, так и в лексикографическом плане [2, с. 34].

Исследование всего множества фразеологизмов русского диалектного языка предполагает их классифицирование по самым разнообразным признакам, и в ходе их анализа мы остановились на 5 основных.

1-й — это фразеологический тип. Из 150 самых интересных, на наш взгляд, фразеологических единиц нами было обнаружено:

72 фразеологических сращения — устойчивых сочетания, обобщённо-целостное значение которых не выводится из значения составляющих их компонентов, т. е. не мотивировано ими с точки зрения современного состояния русской лексики [3, с. 112]:

Амѣнъ Святому́ Духу. *Очень быстро (бежать)*. Они бегут, амѣнъ Святому́ Духу, не угнаться. *Пен. Поляны* [4, с. 17];

Белудки выголить. *Вытаращить глаза*. Если кто из себя выходит, белудки выголил, ругается, загамкал. *Ост. Пачково* [4, с. 35];

56 фразеологических единств — устойчивых сочетаний, обобщённо-целостное значение которых отчасти связано с семантикой составляющих их компонентов, употреблённых в образном значении:

Брюхо заболело. *Надоело, устала*. Уж она с девочкой поиграла, а уж надоела, брюхо заболело. *Пен. Заречье* [4, с. 71];

Живятиной пахнет. *Тепло, жарко от обитания, нахождения кого-н.* В бане тепло; говорят, у нас живятиной пахнет, значит, очень жарко. *Андреан. Любино* [5, с. 84];

17 фразеологические сочетаний — устойчивых оборотов, значение которых мотивировано семантикой составляющих их компонентов, один из которых имеет свободное значение, а другой — несвободное фразеологически связанное, которое реализуется только в условиях строго определённого лексического окружения:

Варёное молоко. *Первое молоко у коровы после отела; молозиво*. Варёное молоко бывает у коровы в первый день после отёла. *Пен. М. Переволока* [4, с. 85];

Ершеёдка осташковская, *ирон. Прозвище жителей Осташкова*. Эх, ты, ершеёдка осташковская, хотя в этом году и не попадают [ерши]. *Ост. Светлица* [5, с. 67];

5 фразеологических выражений, которые также устойчивы, однако состоят из слов со свободными значениями, т. е. отличаются семантической членимостью:

Где пень, где колода, где божья изгорода. *Как попало*. Пряду: где пень, где колода, где божья изгорода. *Андреан. Любино* [5, с. 175];

Нечего свой кости заводить куда-то. *Везжать*. Здесь я родилась, здесь и умру, нечего свой кости заводить куда-то. *Пен. Наумово* [5, с. 104].

В основу второй классификации фразеологизмов положены их общеграмматические особенности. При этом предлагаются следующие типологии фразеологизмов русского диалектного языка:

1. Типология, основанная на грамматическом сходстве компонентного состава фразеологизмов. Выделяются следующие их типы:

Сочетание прилагательного с существительным; найдено 33 образца: Боевой авторитет. *Уважение окружающих*. Я девчонка боевая, боевее меня нет, а гуляю, не теряю боевой авторитет. *Пен. Витьбино* [4, с. 15];

Белый балахон. *Смерть, гроб*. Проси у Бога белого балахона. *Ост. Пески* [4, с. 36];

Сочетание существительного в именительном падеже с существительным в родительном падеже; 2 образца:

Без грехá грех. *Вполне возможно, простительно.* Этот-то зверобой вам без грехá грех оборвать. *Ост. Городец* [4, с. 199];

Комо́к зóлота. *О хорошем человеке.* Она работающая, комо́к зóлота. *Дем. Н. Скребель* [5, с. 167];

Сочетание имени существительного в именительном падеже с существительными в косвенных падежах с предлогом; 7 образцов:

Гри́бы на шнуро́к. *Обидевшись, надуть губы, принять сердитый вид.* А скажешь что не так — он грибы на шнурок. *Ост. Белка* [4, с. 200];

Ёлка с пáлкой. *Выражает удивление, возмущение.* Така деревня, ёлка с палкой, тысяча дворов. *Дем. Лаврово* [5, с. 65];

Сочетание предложно-падежной формы существительного с прилагательным; 3 образца:

По ба́бьему жевкú. *Крупными хлопьями (о падающем снеге).* А когда снег крупный говорят: лепит по ба́бьему жевкú. *Пен. Заселица* [4, с. 21];

На во́льный дух. *В тепло, в легкий жар (в печку после того, как ее протопили).* Творог приготовлен, наслащен, блины испечены, румяны, заварачиваешь рулеты, разрежешь, обжаришь и в печку на во́льный дух. *Пен. М. Переволока* [5, с. 56];

Сочетание глагола с существительным (с предлогом и без предлога); 72 образца:

А́да накопи́ть. *Разбогатеть.* Они а́да мало накопи́ли. *Ост. Волговерховье* [4, с. 15];

На ду́шу накинúть. *Порадоваться чему-н.* пойти купить, на ду́шу накинúть нечего, в магазине нету ничего. *Ост. Бельково* [5, с. 57];

Сочетание глагола с наречием; 1 образец

Гоня́ться вприбе́жку. *Настойчиво ухаживать за возлюбленной.* Ухажер гонялся вприбе́жку. *Пен. Заречье* [4, с. 131];

Сочетание деепричастия с именем существительным. 1 образец:

Не да́вши дать. *Помимо воли.* Пот я пенсию получу, а как он не работает, дак не да́вши дашь и хлеба, и курева. *Ост. Жар* [5, с. 6].

Типология, основанная на соответствии синтаксических функций фразеологизмов и частей речи, которыми они могут быть замещены. Выделяются такие типы фразеологизмов:

Именные фразеологизмы. В предложении они выполняют функции подлежащего, сказуемого, дополнения; по характеру связей с другими словами в сочетании могут управлять каким-либо членом и быть управляемыми; 30 образцов:

Ба́ба-снеговичка. *Снежная баба*. Баб-снеговичек лепим. *Ост. Светлица* [4, с. 20];

Весь деревенский язык. *Народная речь, говор*. Моя крестная, она говорит всем деревенским языком. *Ост. Новинка* [5, с. 17];

Глагольные фразеологизмы. В предложении выполняют роль сказуемого; в сочетании с другими словами могут согласоваться, управлять и быть управляемыми; 55 образцов:

Баклу́хи бить. *Лентяйничать, бездельничать*. Баклушник — это кто баклу́хи бьёт, бездельник. *Ост. Рвеницы* [4, с. 25];

Мо́лодость выполнять. *Устраивать личную жизнь в молодости*. Он молодой, ему мо́лодость надо выполнять — барышню искать. *Ост. Белка* [4, с. 152];

Адъективные фразеологизмы. Они имеют значение качественной характеристики и, подобно прилагательным, выступают в предложении в функции определения или именной части сказуемого; 21 образец:

Доста́нь воробушка. *О том, кто высокого роста*. Они-то такие высокие, доста́нь воробушка. *Ост. Коковкино* [5, с. 38];

Как жбень. *О медлительном, несообразительном человеке*. Ну, ты как жбень стоишь, ничего не понимаешь. *Ост. Матугина Гора* [5, с. 75];

Наречные, или адвербиальные, фразеологизмы. Они, подобно наречиям, характеризуют качество действия и выполняют в предложении роль обстоятельств; 21 образец:

Свѣту не видать. *Очень далеко*. За клюквой в мох ездят, ехать — свѣту не видать. *Ост. Городец* [4, с. 104];

К моркóвкины заговени. *Очень долго, нескоро*. Пока его подать — это будет к моркóвкины заговени. *Пен. М. Переволока* [5, с. 109];

Междометные фразеологизмы. Подобно междометиям, такие фразеологизмы выражают волеизъявление, чувства, выступая как отдельные нерасчленённые предложения. 18 образцов:

Ни с ч́уху ни с бара́ху (бара́хту). *Без причины, ни с того ни с сего, неожиданно*. Заругаться, ни с ч́уху ни с бара́ху, теперь-то нет. *Ост. Коковкино*. Ни с ч́уху ни с бара́хту арестовали меня вместе с детьми. *Ост. Белка* [4, с. 28];

Идѣт ли́ния — игра́ет и гли́нная. *Ничего не поделаешь*. Людей обижали, а живут и ничего. Идѣт ли́ния — игра́ет и гли́нная. *Ост. Светлица* [4, с. 172].

Далее следует разделение фразеологизмов по характеру диалектных единиц в них встречающихся, таких как:

Фонетические диалектизмы — лексемы, которые произносятся иначе, чем в литературном языке; 0 примеров;

Грамматические диалектизмы — формы слов, которые не существуют в литературном языке; 10 примеров:

Врэзать башлѳвку. *Сильно ударить*. Башлѳвку как врѳжет тебе в ухо, так и выскочит легуха. *Пен. М. Переволока* [4, с. 31];

Как в бушѳну. *Напрасно, впустую*. Как всё в бушѳну идѳт, не управлялись, так всё туды, пустая работа. *Пен. Заречье* [4, с. 75];

Лексические диалектизмы — слова, обладающие собственным планом выражения, значение которых есть и в литературном языке; 10 примеров:

Белѳдки выѳголить. *Вытаращить глаза*. Если кто из себя выходит, белѳдки выѳголил, ругается, загамкал. *Ост. Пачково* [4, с. 35];

Пѳрвая захмычка. *Первое дело*. Ко мне кто придет, а у меня первая захмычка — бутылка. *Дем. Красота. +Ост. Вязовня* [5, с. 156];

Семантические диалектизмы — лексические единицы, план выражения которых известен в литературном языке, а план содержания меняется; 24 примера:

Варѳное молоко. *Первое молоко у коровы после отелы; молозиво*. Варѳное молоко бывает у коровы в первый день после отѳла. *Пен. М. Переволока* [4, с. 85];

Закѳчивать ум. *Обманывать, заговаривать*. Э, Гриша, ты мне не закѳчивай умѳ, я вижу, ты безволосый, из тюрьмы. *Пен. Поляны* [5, с. 119];

Морфологические диалектизмы — слова, которые отличаются от слов литературного языка на 1–2 морфемы; 2 примера:

Продѳть глазѳньки. *Глаз не отвести, заглядеться на кого-н*. Вы бы на нас глазѳньки прѳдали, если бы на нас раньше поглядели. *Ост. Белка* [4, с. 172];

Где пень, где колода, где бѳжья изгорѳда. *Как попало*. Пряду: где пень, где колода, где бѳжья изгорѳда. *Андреап. Любино* [5, с. 175];

Этнографизмы — слова, обозначающие реалии или предметы разных регионов России, которые отсутствуют в других регионах; 0 примеров.

4 пункт в плане нашего анализа — классификация фразеологических единиц по собственно лингвистическим признакам, а именно встреченным нами явлениям фразеологической:

Синонимии — 8 рядов

С бѳса — страхотѳ господня — в два нѳба — до дѳру, до удѳру — душѳ мѳра, т. е. *в большом количестве, очень много*.

Здесь следует заметить одну интересную особенность: синонимичные в диалектном языке единицы могут включать в себя лексемы, находящиеся в антонимических отношениях в литературном языке;

Баклѹхи бить — бить лѣнды (лѣды) — задува́ть пѣтки, т. е. *бездельничать*;

Антонимии — 7 рядов

А́да накопи́ть — приши́ть уде́ к бороде́, т. е. *разбогатеть* — *обеднеть*;

Довоѣнный ви́пуск — доста́нь воро́бушка, т. е. *о хилом, низкорослом, физически не развитом человеке* — *о том, кто высокого роста*;

Внутренней омонимии разных по семантике фразеологизмов — 4 примера.

Выкаблѹчивать колѣнца: а) *много и разнообразно петь, переходя от песни к песне. Пен. Москва*; б) *много и разнообразно танцевать. Ост. Карпово* [4, с. 146];

Не ви́си́ у́хо: а) *о ловком, оборотистом человеке, палец в рот не клади. Ост. Мосеевцы*; б) *о человеке строгих правил. Ост. Сосница* [4, с. 108].

Как нами было замечено, внутренняя омонимия возникает в разных районах и населённых пунктах в пределах одного субъекта.

Внешней омонимии фразеологизма и свободного сочетания — 21 пример:

Брать в ру́ки. *Признавать* [4, с. 65].

Гляде́ть в зе́млю. *Ожидать смерти* [4, с. 176].

Многозначности — 0 примеров

Синонимии с фразеологическими единицами литературного языка — 24 примера.

Не вида́ть как соба́ке пѣтой ла́пы — не видеть как своих ушей, т. е. *не получать, не иметь*.

Разве́й горе́ верѣвочкой — море по колено, т. е. *всѣ ни по чём*.

Здесь мы можем наблюдать, как взаимосвязь диалектной и литературной фразеологии осуществляется через единые для обеих групп общенародные фразеологические модели — структурные типы фразеологизма, которые обеспечивают как его воспроизводимость, так и семантическую стабильность.

И наконец 5-й принцип классификации — наличие оценочного компонента фразеологического высказывания:

Положительного — 30 примеров

Бéленько тебе. *Как пожелание: «Чтоб бельё было белое».* Когда идут мимо, а полоסקают бельё, то не здравствуй говорят, а бéленько тебе! *Ост. Карповщина* [4, с. 34];

Бережню сделать. *Пригласить гостей, приготовить угощение.* Ой, девки, срод много не брали, бросай укропчину, суп будет попудренный. Сейчас поберегу вас, бережню сделаю, угошу значит. *Пен. М. Переволока* [4, с. 37];

Приложитъ свою голу́ушку к кому-н. *Отдать свою любовь, заботу кому-н.* если б я приложила голу́ушку ко второму сыну, но не могу. *Ост. Шешь* [4, с. 182];

Отрицательного — 67 примеров.

По ма́тушке — по ба́тюшке. *Нецензурно, матом ругаться.* Иногда бывают случаи, надо пропустить по ма́тушке — по ба́тюшке. *Пен. М. Переволока* [4, с. 31];

Вир тебе на дно. *Чтоб не видеть тебе удачи.* Хотя бы вир тебе на дно, нахал эдакий. *Пен. Поляны* [5, с. 23];

Сядь тебе (вам) жа́ба. *Обращение к человеку, который громко кричит или ругается.* Бабушка скажет: сядь тебе жа́ба. *Ост. Пачково.* Да, господи, жа́ба вам сядь, замолчите, как большеротые разеваются, глотки дерут. *Ост. Городец* [5, с. 69].

Мы проанализировали лишь 3 выпуска словаря «Селигер: материалы по русской диалектологии». Данное исследование рассчитано на несколько лет, и впереди нас ждёт ещё много работы. Но уже сейчас важно понять, что фразеологическая система формируется столетиями, и это пласт лексической системы, который отражает основные ценности духовной жизни народа, традиционной народной культуры, поскольку в этой системе фиксируется то, что наиболее важно для жизни человека.

Список литературы:

1. Мокиенко В. М. Славянская фразеология. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 1989. 287 с.
2. Кобелева И. А. Современная русская диалектная фразеология: лексико-грамматический и лексикографический аспекты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Сыктывкар: ИПО СыктГУ, 2012. 38 с.
3. Розенталь Д. Э., Голуб И.Б., Теленкова М. А. Современный русский язык. Москва, 2002. 443 с.
4. Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А. С. Герда. Вып. 1. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2003. 216 с.

5. Селигер: Материалы по русской диалектологии: Словарь / Под ред. А. С. Герда. Вып. 2. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2004. 186 с.

Сокращения:

Андреап. Любино — Андреапольский район Тверской области, Любино.

Дем. Красота — Демянский район Новгородской области, Красота.

Дем. Лаврово — Демянский район Новгородской области, Лаврово.

Дем. Н. Скребель — Демянский район Новгородской области, Новый Скребель.

Ост. Белка — Осташковский район Тверской области, Белка.

Ост. Бельково — Осташковский район Тверской области, Бельково.

Ост. Волговерховье — Осташковский район Тверской области, Волговерховье.

Ост. Вязовня — Осташковский район Тверской области, Вязовня.

Ост. Городец — Осташковский район Тверской области, Городец.

Ост. Жар — Осташковский район Тверской области, Жар.

Ост. Карпово — Осташковский район Тверской области, Карпово.

Ост. Карповщина — Осташковский район Тверской области, Карповщина.

Ост. Коковкино — Осташковский район Тверской области, Коковкино.

Ост. Матугина Гора — Осташковский район Тверской области, Матугина Гора.

Ост. Мосеевцы — Осташковский район Тверской области, Мосеевцы.

Ост. Новинка — Осташковский район Тверской области, Новинка.

Ост. Пачково — Осташковский район Тверской области, Пачково.

Ост. Пески — Осташковский район Тверской области, Пески.

Ост. Рвеницы — Осташковский район Тверской области, Рвеницы.

Ост. Светлица — Осташковский район Тверской области, Светлица.

Ост. Сосница — Осташковский район Тверской области, Сосница.

Ост. Шешь — Осташковский район Тверской области, Шешь.

Пен. Витьбино — Пеновский район Тверской области, Витьбино.

Пен. Заречье — Пеновский район Тверской области, Заречье.

Пен. Заселица — Пеновский район Тверской области, Заселица.

Пен. М. Переволока — Пеновский район Тверской области, Малая Переволока.

Пен. Москва — Пеновский район Тверской области, Москва.

Пен. Наумово — Пеновский район Тверской области, Наумово.

Пен. Поляны — Пеновский район Тверской области, Поляны.

**ЗАБЫТЫЕ НАЗВАНИЯ ПРОФЕССИЙ
В СОВРЕМЕННОМ ОНОМАСТИКОНЕ
(на материале фамилий жителей Твери)**

*Д.П. Орлова, студентка 2 курса направления
«Филология».*

*Научный руководитель: И.М. Ганжина, канди-
дат филологических наук, доцент кафедры рус-
ского языка.*

Аннотация: в статье рассматриваются современные фамилии жителей Твери, восходящие к названиям забытых профессий и занятий (по данным телефонного справочника города Твери 1999 года).

Ключевые слова: ономастика, антропонимика, фамильное имя, антропонимическая формула, официальное именование, прозвищное отчество, профессия, прозвище

Вопросы о том, когда и как появились фамилии, нередко возникают в сознании людей. Не зная историю семьи, можно только предполагать, что означает та или иная фамилия. Имена собственные имеют свои особенности, отличающие их от имен нарицательных: свое словообразование, склонение, ударение и употребление в речи [1, с. 8].

Изучением любых собственных имен занимается наука ономастика (от греч. *onomastike* — «искусство давать имена»), состоящая из множества разделов [2, с. 97]. В 60—70-х гг. XX в. из нее как особая отрасль вычленилась антропонимика [3], изучающая любое собственное имя, которое может иметь человек (группа людей), закономерности их возникновения, развития, функционирования [2, с. 33].

Особый интерес для ученых представляет изучение фамилий как основного, наиболее официально значимого и позднее всех сложившегося компонента русской антропонимической формулы.

Основной процесс становления русских фамильных имен можно отнести к XIV—XVIII векам. Некоторые возникли раньше, другие — только в XIX веке. Процесс складывания и закрепления фамилий в России ученые-ономасты изучают по письменным памятникам: переписным и писцовым книгам, ревизским сказкам, другим сохранившимся официальным документам, данным фольклорных экспедиций.

Слово «фамилия» в русском языке не старше петровской эпохи, когда оно проникло в официальное делопроизводство. До этого времени,

когда необходимо было провести перепись населения, требовали, чтобы всех записали «по именем с отцы и прозвищи» [1, с. 11].

В России преднационального периода (XVII в.), не говоря о более раннем времени, не было единого наименования человека, поэтому для характеристики личности в официальных документах использовали различные компоненты: это могло быть либо прозвище, подчеркивающее индивидуальные черты, занятие человека, место проживания, принадлежность к какому-либо народу, либо личное имя, а также имя или прозвище его отца или деда. Так, интересующая нас группа фамилий восходит к прозвищам по занятиям [1, с. 14—15].

При официальном именовании прозвищное отчество всегда следует за собственно отчеством и отличается от него на словообразовательном уровне. Подавляющее большинство фамильных прозваний имело форму притяжательных прилагательных, отвечало на вопрос «чей?», поэтому в основном образовывалось с помощью суффиксов притяжательных прилагательных, прибавлявшихся к прозвищу по занятию:

- -ов: тот, кто жжет золу, в виде промысла, на продажу → зольник → Зольник → Зольников сын → *Зольников*;
- -ев: владелец, содержатель шинка (кабака) → шинкарь → Шинкарь → Шинкарев сын → *Шинкарев*;
- -ин: работник мельницы, засыпающий зерно; набивающий муку в мешки → засыпка → Засыпка → Засыпкин сын → *Засыпкин*.

Существуют также фамилии, в основе которых лежит прозвище, образованное от глагола через нарицательное: горшенить → горшун → Горшун → Горшунов сын → *Горшунов*. Различие между ними формальное. Более того, эти же суффиксы нередко присоединялись и к иноязычным фамилиям.

Некоторые фамилии не прошли стандартизацию и не оформлены суффиксами -ин, -ов, -ев: стекольщик, стеклодув → скляр, шкляр → *Скляр*, *Шкляр*.

Прозвищное отчество могло не согласовываться с личным именем, иметь форму родительного падежа, отвечая на вопрос «чьих?» и оканчиваться на суффиксы -ого/-его, -ово/-ево, -их/-ых:

- старший писарь при конторе или старосте → земский → *Земских*;
- изготовитель браги (домашнего пива) → бражник → *Бражных*.

В XVIII в., когда установились основные фамильные модели, суффиксы -ов, -ев, -ин в основном вытеснили суффиксы родительного падежа [4, с. 597].

Кроме того, в течение нескольких веков продолжался поиск оптимальной системы именования, и лишь в XVIII в., и только в высших социальных слоях, утвердилась формула официального именования лица, близкая к современной: имя, отчество, фамилия.

Фамилии нередко содержат в своих основах информацию, выходящую за рамки истории языка, рассказывающую о быте и окружающей человека действительности, поэтому они способны отражать культурно-исторические особенности народа, эпохи.

Отпрофессиональные фамилии из списка квартирных абонентов телефонного справочника Твери 1999 года составляют 4,7% от общего числа. В данной статье будут рассмотрены лишь те фамилии, в основе которых лежат забытые названия профессий.

Семейные прозвания имеют различное, иногда не очевидное происхождение, что вызывает сложности при их исследованиях, поэтому возникает потребность не только в выявлении происхождения ранее неизученных фамилий, но и в анализе этимологии уже исследованных.

В основе многих современных фамилий лежат редко употребляемые и устаревшие слова. Огромный пласт лексики, который составляли названия промыслов, ремесел, должностей, остался в прошлом (то есть преимущественно это слова, ставшие историзмами).

Приведем примеры фамилий, которые приводят нас к забытым профессиям с забытыми названиями. Так, в основе фамилии *Белильников* лежит название профессии *белильник*, то есть тот, кто моет и белит холсты, либо торгует красками. *Житник*, *Житников*: *житник* — смотритель хлебных запасов в житнях (*житница*, *житня* ж. строение для хранения вымолоченного зернового хлеба всех родов; склады, запасы зернового хлеба (В. Даль).

Интересно, что похожие занятия могли в прошлом называться по-разному. Приведем фамилии, которые имеют в своей основе синонимичные названия и обозначают одну и ту же профессию. *Гонтарев*, *Гонтаренко*; *Драничников*: *гонтарь* и *драничник* — мастера по изготовлению деревянных дощечек (гонт, драниц) для кровли.

В основе некоторых фамилий лежат давно забытые названия профессий, восходящие к словам, значение которых современному человеку не ясно: *ирха* (замша) → *ирошник* → *Ирошников* (кожевник), (*д)ищань* (бочка) → *щаник* → *Щаников* (мастер, изготавливающий бочки). В основе других фамилий мы можем обнаружить знакомые лексемы, но восстановить связь со значением профессии бывает не всегда просто и очевидно: *стопа* → *ступник* → *Ступников* (тот, кто делает лапти из бересты).

Стоит обратить внимание и на фамилии с забытыми названиями, обозначающими профессии, сохранившиеся и в наше время: *Толмачев* — *толмач* (от *толмачить* ‘говорить, разъяснять’) — переводчик с языка на язык, обычно устный, словесный; *Скорород*, *Скорородов*: *скороход* — рассыльный, пеший курьер; *Лазебников*, *Цирулик*: *лазебник*, *цирулик* — парикмахеры.

Благодаря фамилиям мы можем больше узнать о занятиях наших предков, их быте, культуре и языке. Например, у торговцев мелким товаром в разнос было несколько названий:

- *Коробейников* — *коробейник* — бродячий торговец мануфактурой;
- *Щепетильников* — *щепетильник* — коробейник, торгующий в разнос мелкой галантереей, парфюмерией;
- *Крамаренко*, *Крамер*, *Крамеров* — *крамарь*, *крамер* — мелкий торговец, щепетильник (особенно известная профессия в старой Руси).

Фамилии, которые обозначают один и тот же род деятельности, но образовались от различных названий профессий, свидетельствуют о разнообразии лексики. Например, приведем названия работников скотобойни: *быкадор* (*Быкадоров*), *волобуй* (*Волобуй*), *живодер*, живодерный (*Живодеров*, *Живодернов*), *мясник* (*Мясников*), *резник* (*Резницкий*, *Резник*, *Резниченко*, *Резников*).

При идентификации по словарям обнаружены фамилии-омонимы:

Ступников ← *ступник*:

- 1) мастер, плетущий лапти из бересты;
- 2) мастер, делающий ступы (сосуды), стенобитные орудия — тараны.

ны.

Земцов ← *земец*:

- 1) земледелец; тот, кто пашет;
- 2) пчеловод, пасечник.

Лучников, *Лушиников* ← *лучник*:

- 1) мастер по изготовлению луков;
- 2) тот, кто выращивает и продает лук (в данных фамилиях зафиксированы изменения орфографической и орфоэпической нормы - чн/-шн-).

Коробейников ← *коробейник*:

- 1) мастер, делающий короба;
- 2) бродячий торговец мануфактурой.

Шибает ← *шибай*:

- 1) рассыльный в суде;
- 2) перекупщик.

Можно предположить, что часто встречающиеся фамилии указывают на наиболее распространенные некогда промыслы и ремесла. Так, абонентов, в основе фамилий которых лежит название профессии *коваль* (кузнечное ремесло), больше всего — 133; самой частотной является *Ковалев* — 74. Это одна из самых распространенных русских фамилий, хотя слова *коваль* в русском литературном языке нет. На втором месте фамилии, связанные с гончарным ремеслом — 67, из них 51 — *Гончаровы*.

Отпрофессиональные фамилии представляют ценный материал для историков, культурологов и этнографов, поскольку названия профессий, лежащих в основе фамилий, позволяют изучать историю развития ремёсел, их распространённость, разнообразие и миграцию населения. В свою очередь, филологи и лингвисты имеют возможность судить об особенностях развития русского языка, его лексическом разнообразии, особенностях диалектной лексики и т.д.

Отпрофессиональные фамилии — это своего рода энциклопедия экономической жизни русского общества.

Список литературы

1. Суперанская А.В., Сулова А.В. О русских фамилиях. Санкт-Петербург: Авалонь, Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 288 с.
2. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. Москва: Наука, 1978. 199 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. 1990. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/> (дата обращения: 30.04.2022).
4. Ганжина И.М. Словарь современных русских фамилий. Москва: АСТ-Астрель, 2001. 672 с.

РЕАЛИЗАЦИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ МЕХАНИЗМОВ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В МЕДИАТЕКСТАХ (на примере политической статьи в сети интернет)

П.В. Остертак, студентка 3 курса направления «Фундаментальная и прикладная лингвистика».

Научный руководитель: М.С. Кошечая, канд. филол. наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: *в данной статье рассматриваются лингвистические способы манипулирования сознанием, средства информационно-психологического воздействия, а также виды обмана в медиатекстах (на примере политической статьи).*

Ключевые слова: *манипуляция, СМИ, воздействие, пропаганда, обман, «азбука пропаганды», политическая статья.*

В современном мире средства массовой информации давно уже перестали быть чисто информационным пространством, и даже сама информационная функция в СМИ, хоть она и присутствует, давно уже перестала использоваться в «чистом виде». Зачастую информационная функция СМИ является уже дополнительной, в то время как основной становится функция воздействия на сознание. Мощь воздействия СМИ неизбежно привела к возникновению самых разнообразных приёмов, методов и способов манипуляции сознанием.

В связи с известными последними событиями (СВО России на Украине) мы смогли в этом убедиться: именно СМИ способны быть локомотивом исторических событий, полностью формируя сознание граждан той или иной страны. В итоге получается, что зачастую историю творят не конкретные люди и события, а средства массовой информации, которые, благодаря манипуляциям и пропаганде, становятся провокатором событий, создают историю и сами же объясняют эти события с той позиции, которая угодна той или иной власти.

В данной статье тема манипуляций в СМИ исследуется нами с лингвистических позиций, и, опираясь на реализацию тех или иных способов манипуляции (т.е. на отдельные лингвистические средства) в одной информационно-политической статье, мы попытаемся сделать вывод о назначении этих средств касательно исследуемой статьи.

Итак, согласно «Большому психологическому словарю», «манипуляция — это коммуникативное воздействие, которое ведет к актуализации у объекта воздействия определенных мотивационных состояний, побуждающих его к поведению, желательному (выгодному) для субъекта воздействия; при этом не предполагается, что оно обязательно должно быть невыгодным для объекта воздействия» [1, с. 245].

В качестве примера мы рассмотрим статью информационного агентства «РИА новости»: «Специалисты не нашли следов взлома си-

стемы электронного голосования» [2]. Статья посвящена результатам электронного голосования на выборах в Государственную думу 2021. Проверим статью на наличие (или значимое отсутствие) различных приемов манипулирования.

За теоретическую основу мы возьмём работу Е.В. Гориной «Коммуникативные технологии манипуляции в СМИ и вопросы информационной безопасности» [3]. Она выделяет такие приемы манипулирования как:

1. **Манипуляция словами-амебами.** Слова-амебы — это заимствованные, а также русские слова с размытыми семантическими границами. Незнакомое иностранное слово заставляет читателя предположить, что автор текста — образованный современный человек. Слова-амебы приводят к двусмысленности. С одной стороны, читатель понимает что-то, а с другой стороны, он не понимает главного.

2. **Манипуляция при помощи контраста и обобщения.** Манипуляция происходит за счет объединения в одном тексте противоположных сведений.

3. **Манипуляция с помощью подмены понятия.** Подмена понятия — умение выдать одно понятие за другое, вызвав при этом определенную реакцию.

4. **Манипуляция критикой.** Манипулятивный потенциал имеют критический взгляд, подчеркивание отрицательных сторон чего-либо, выделение негативного смысла, так как обычно плохие новости обладают особой притягательностью.

5. **Манипулятивное обращение к идентичности.** Идентичность человека — это то, как он себя понимает, ощущает. Важный момент манипуляции — идентификация человека с группой.

6. **Манипуляция столкновением смыслов.** Суть приема сводится к тому, что происходит накладывание одной темы на другую, наложение одного смысла на другой [3, с. 15—36].

В исследуемой статье обнаружены некоторые из перечисленных видов манипуляций. А именно:

Употребление следующих **слов-амеб**: *аудит, корректность*. «Общественный штаб по наблюдению за выборами в Москве после критики в адрес ДЭГ со стороны КПРФ поручил технической группе разработчиков Московской платформы для голосования провести *аудит* результатов ДЭГ, чтобы убедиться в их *корректности*, *рассказал в среду Венедиктов, указав, что этот аудит* не является юридической процедурой, а лишь сверкой результатов». «Зампредседателя МГИК

Дмитрий Реут уточнял, что *аудит* итогов дистанционного электронного голосования в Москве — это не пересчет результатов, поскольку при пересчете в судебном порядке отменяются итоги выборов, о чем речи в данном случае не идет». «Пресс-секретарь президента РФ Дмитрий Песков назвал *аудит* итогов онлайн-голосования на выборах в Москве демонстрацией абсолютной прозрачности и безупречности выборов». Данные слова являются заимствованными, и не все читатели могут понять, что они обозначают.

Манипуляция при помощи **контраста и обобщения**. Выражается она противопоставлением следующих лексем: *вброс, взлом — правильность, критика — абсолютная прозрачность, безупречность*. «Следов вбросов и взлома дистанционного электронного голосования (ДЭГ) в Москве не найдено, голоса были расшифрованы *правильно, сообщил руководитель Общественного штаба по наблюдению за выборами в Москве Алексей Венедиктов в ходе заседания в ЦИК РФ*». «Они не видят следов вброса или перемещения голосов в московском ДЭГе... *Подтверждается правильность* расшифровки голосов, что накоплено за три дня», — сообщил Венедиктов». «Общественный штаб по наблюдению за выборами в Москве после *критики* в адрес ДЭГ со стороны КПРФ поручил технической группе разработчиков Московской платформы для голосования провести аудит результатов ДЭГ, чтобы убедиться в их корректности, рассказал в среду Венедиктов, указав, что этот аудит не является юридической процедурой, а лишь сверкой результатов». «Пресс-секретарь президента РФ Дмитрий Песков назвал аудит итогов онлайн-голосования на выборах в Москве демонстрацией *абсолютной прозрачности и безупречности выборов*».

Манипуляция **обращение к идентичности**. Мы находим такое выражение как: *скептики и критики электронного голосования. «Есть ли следы вброса? И на этот вопрос техническая группа, состоящая из скептиков и критиков электронного голосования, ответила мне отрицательно»*. *Если человек идентифицирует себя с данной группой, то он принимает их взгляды. Т.е., даже если читатель в чем-то и не был согласен, увидев мнение группы, с которой он себя идентифицирует, он может изменить свою позицию*.

При воздействии на сознание, помимо манипуляций, современные СМИ используют самые разнообразные виды обмана. Перечислим наиболее часто используемые:

1. **Искажение информации** под видом изложения материала для «своего» читателя.

2. **Иллюзия сиюминутности происходящего.** Имитация настоящего времени происходящего создает эффект вовлеченности, т. е. происходит манипулирование ощущениями и эмоциями адресата.

3. **Сенсационность.** Избыточный «шум» новости создает определенную ауру, исказить информацию не составляет труда.

4. **Насаждение заведомо ложных сведений, «фактоидов»:** выдумывание деталей, выворачивание факта, искажение его смысла. Намеренное, продуманное искажение информации, подтасовка фактов.

5. **Имидж журналистов-оракулов.** Вовлечением в процесс уважаемого, обладающего положительными качествами информатора или комментатора можно скрыть обман и манипуляцию [3, с. 39—41].

Теперь рассмотрим, как реализуются в исследуемой нами статье те или иные виды обмана, а если не реализуются, то по какой причине.

Искажение информации под видом изложения материала для «своего» читателя в данной статье отсутствует. «РИА новости» не является специализированным изданием, а подходит для широкой аудитории. По этой причине текст не утяжеляется и не перегружается фактами.

Такой вид обмана как **Сенсационность** в данной статье обнаружен не был. Вокруг новости не создается какого-либо избыточного «шума».

Мы не можем говорить о **насаждении заведомо ложных сведений**. В основном в тексте приводятся высказывания каких-либо людей. Информация, представленная в статье, официально опровергнута не была.

Применение такого вида обмана как **Имидж журналистов-оракулов** в данной статье отсутствует. Часто роль оракулов играют эксперты, умеющие смотреть в будущее. Для данной же статьи подобный «взгляд в будущее» не представляет необходимости.

Однако, в данной статье используется приём **создания иллюзии сиюминутности происходящего**. В тексте присутствуют ссылки, которые позволяют читателю мгновенно переходить на другие страницы и просматривать новости, связанные с выбранной темой.

Помимо перечисленных манипуляций и видов обмана, существует ещё множество других разнообразных приёмов информационно-психологического воздействия. В частности, ещё в конце 30-х годов в США в Институте анализа пропаганды была разработана так называемая «азбука пропаганды» [4, с. 244—246]. Она представляет собой семь основных приемов информационно-психологического воздействия. Мы остановимся на тех из них, которые актуализированы в исследуемой статье.

1. **Ссылка на авторитеты (testimonial).** Данный прием заключается в том, что приводятся высказывания каких-либо авторитетных лич-

ностей или же тех, кто вызывает у людей какие-то отрицательные эмоции. В исследуемой статье этот приём реализуется в следующем предложении: «Пресс-секретарь президента РФ Дмитрий Песков назвал аудит итогов онлайн-голосования на выборах в Москве демонстрацией абсолютной прозрачности и безупречности выборов». Дмитрий Песков занимает высокую должность и, следовательно, обладает авторитетом. Он высказывает свою точку зрения, демонстрируя положительное отношение к ситуации, соответственно, у многих читателей складывается точно такое же отношение.

2. Подтасовка карт (card stacking). Тщательно подбираются факты, только положительные или только отрицательные. Цель — показать привлекательность или наоборот неприемлемость какой-либо точки зрения, идеи и т.п. При прочтении исследуемой статьи можно заметить, что читателю преподносятся только положительные факты при полном отсутствии каких-либо отрицательных. Выражается это следующими фразами: «голоса были расшифрованы правильно», «следов взлома за все три дня не обнаружено», «демонстрация абсолютной прозрачности и безупречности выборов».

3. Общий вагон/ общая платформа (band wagon). При использовании данного приемы главное — это заставить человека считать, будто так делают все. Многие люди верят в правильность мнения большинства и поэтому хотят быть его частью. В нашей статье мы обнаруживаем данный приём в следующем предложении: «И на этот вопрос техническая группа, состоящая из скептиков и критиков электронного голосования, ответила мне отрицательно». Даже если читатель и высказывал какую-то критику относительно электронного голосования, то, прочитав данное предложение, он явно задумается. Ведь если даже люди, придерживающиеся того же мнения, что и он, считают, что все было проведено честно и справедливо, то и он должен так думать. У человека складывается ощущение, что большинство членов группы, к которой он себя относит, поддерживает данную позицию.

Итак, исходя из выше указанных примеров средств, методов и приёмов манипулирования в исследуемой статье, мы можем сделать вывод, что авторы статьи не стремились к сознательному искажению информации (об этом говорит почти полное отсутствие видов обмана), зато стремились к формированию доверительного отношения у читателя к содержанию статьи.

Все методы и приемы воздействия на читателя, перечисленные нами, используются современными СМИ. И на самом деле их гораздо

больше, но на примере одной статьи невозможно показать их все. И, конечно же, набор этих методов будет меняться в зависимости от целей, преследуемых автором статьи. Практически невозможно найти такую публикацию, где бы использовались все приемы воздействия.

Таким образом, можно сделать вывод, что любая статья или публикация оказывает определенное воздействие, манипулирует нашим сознанием. Цели манипулирования влияют на выбор тех или иных лингвистических средств.

Список литературы

1. Мещеряков Б.Г., Зинченко В.П. Большой психологический словарь / Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. 3-е изд. Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2002.
2. Реестр иностранных средств массовой информации, выполняющих функции иностранного агента // Министерство юстиции Российской Федерации. URL: <https://minjust.gov.ru/ru/documents/7755/> (дата обращения: 28.11.2021).
3. Горина Е. В. Коммуникативные технологии манипуляции в СМИ и вопросы информационной безопасности: [учеб.-метод. пособие] / Е.В. Горина; [науч. ред. Э. В. Чепкина]; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016.
4. Салин П.Б. Механизмы и каналы медиаманипулирования массовым политическим сознанием / П. Б. Салин // Политическая наука. 2017. № 1.

ОЦЕНКА ДЕЛОВЫХ ТЕКСТОВ XVIII И XIX ВЕКОВ ЛИНГВИСТИЧЕСКИМИ ПРОГРАММАМИ

*М.С. Праздникова, 3 курс, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика».
Научный руководитель: Е.П. Максимова, к. филол. наук, доцент, кафедра фундаментальной и прикладной лингвистики.*

Аннотация: актуальность данной работы определяется тем, что возможность «запрограммировать» языковую интуицию, а именно, составить компьютерный алгоритм для поис-

ка устаревших, несоответствующих современным правилам речевых оборотов пока еще недостаточно изучена. В статье исследуются онлайн-сервисы текстового анализа «Advego», «Text.ru», «Орфограммка» и «Главред». Рассматриваются функции данных лингвистических программ и прежде всего возможность выявления «устаревших» словосочетаний (т. е. относящихся к состоянию русского языка XVIII-XIX вв.) с помощью этих программ. В качестве образца таких конструкций из путевых заметок И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» и делового письма Г.Р. Державина взяты словосочетания, которые не соответствуют современным грамматическим правилам или не соблюдают лексическую сочетаемость. Использованный метод: эксперимент. Рабочая гипотеза: те словосочетания, связь внутри которых построена по правилам, актуальным для XIX в., но не для XXI в., будут оценены всеми программами как ошибочные. Результаты исследования могут быть полезны для приспособления существующих лингвистических программ под потребности диахронических исследований.

Ключевые слова: словосочетание, нарушение современных грамматических правил, лексическая сочетаемость, онлайн-сервисы анализа текста, возможности современных лингвистических программ, диахронические исследования, состояния языка

Изменения в языке происходят постоянно и на всех уровнях — фонетика и графика, морфология и лексика, синтаксис и семантика. Бывает, что одни явления и элементы полностью исчезают, а другие возникают или начинают встречаться гораздо реже или чаще, чем прежде. Выявление, описание и интерпретация изменений языка во времени — задача диахронического исследования.

Компьютерные технологии и корпусная лингвистика как инструмент таких исследований привлекают внимание многих ученых. Например, в статье В.П. Захарова и А.Ц. Масевича «Диахронические исследования на основе корпуса русских текстов *Google Books Ngram Viewer*» [1] рассматриваются возможности системы *Google Books Ngram Viewer*, осуществляющей поиск и построение графиков встречаемости различных словосочетаний в собственной базе данных — корпусе текстов художественных произведений XVI—XXI вв. на 9 языках. Для каждой словоформы или фразы *Google Books Ngram Viewer* показывает частоту ее употреблений в текстах определенной эпохи. Подробно описывает-

ся поисковый аппарат системы. Указывается важность статистических методов. Авторы считают, что система является «очень ценным инструментом для диахронических исследований в области лингвистики и истории культуры» [1].

В работе Л. Пивоваровой и А. Кутузова «RuShiftEval: a shared task on semantic shift detection for Russian» [2] отражено исследование компьютерных методов исследования. Они были применены для анализа диахронических семантических сдвигов — того, как значения слов русского языка менялись на протяжении времени. Исследование было проведено на материале произведений досоветского (1700—1916), советского (1918—1990) и постсоветского (1991—2016) периодов (использовался Национальный корпус русского языка).

Обзор онлайн-сервисов текстового анализа

В данной работе мы рассмотрим онлайн-сервисы текстового анализа «Advego», «Text.ru», «Орфограммка» и «Главред». Такой выбор был сделан вследствие их возможности выявлять грамматические, орфографические, пунктуационные и логические ошибки.

Программа «Advego» прежде всего ориентирована на SEO-анализ текстов. С его помощью в данной системе можно определить:

Частотность каждого встретившегося слова в процентах. Это позволяет оценить, по каким запросам выдача данного отрезка наиболее вероятна.

Объем текста: количество символов с пробелами и без пробелов.

Общее количество слов.

Количество стоп-слов — тех слов, наличие которых в запросе игнорируется поисковыми системами. То есть, при ответе на запрос веб-документы (в т. ч. и анализируемый текст) будут отобраны независимо от наличия в них этих слов [3].

Количество уникальных слов.

Количество значимых слов.

Водность в процентах. Определяется в «Advego» как отношение количества незначимых слов (т.е. тех, которые в данном речевом отрезке не выполняют номинативную функцию, а, например, указывают на связь одного высказывания с другим) к общему количеству слов. Нормальным считается показатель 55%—75%.

Тошноту текста, классическую и академическую. Классическая тошнота определяется по самому частотному слову, она равна квадратному корню из количества его вхождений. Максимально допустимое значение классической тошноты зависит от объема текста — для 20 000

знаков тошнота, равная 5, будет нормальной, а для 1000 знаков — слишком высокой. Высокий показатель тошноты для поисковиков является плохим признаком.

Количество грамматических ошибок.

Онлайн-сервис «Text.ru» проверяет текст на уникальность и вычисляет следующие показатели:

Общее количество слов.

Заспамленность — оценка содержания ключевых слов — в процентах. Используется шкала, по которой величина заспамленности до 30% считается нормой, от 30% до 60% означает *SEO*-оптимизированный текст, от 60% — сильно оптимизированный или заспамленный ключевыми словами текст.

Вода в процентах. Оценивается по шкале, при которой значение показателя до 15% означает естественную водность, от 15% до 30% — превышенную, от 30% — высокую.

Количество орфографических ошибок (в т. ч. повтор слов, лишние пробелы и употребление строчной буквы в начале предложения), а также пунктуационных, грамматических и логических.

Программа также составляет список ключевых слов текста — слов, входящих в запросы, при вводе которых в программу-поисковик будет выдан этот текст.

Сервис «Главред», разработанный М. Ильяховым, помогает выявить грамматические ошибки, сложно построенные словосочетания, а также, к примеру, безосновательное употребление превосходной степени прилагательных и наречий. Текст оценивается по двум параметрам [4]:

«Чистота» отвечает за избыток штампов и оценочных суждений.

«Читаемость» показывает, что тормозит текст — например, страдательный залог, слабые глаголы, сложный синтаксис и т.п.

Для каждой ошибки даются рекомендации, как ее исправить.

Приложение «*Орфограммка*» предлагает три инструмента для работы с текстом [4]:

Грамотность — проверяет пунктуацию, орфографию, грамматику и стилистику.

Красота — находит тавтологии и неблагозвучия, подбирает синонимы и эпитеты.

Качество — оценивает *SEO*-параметры: воду, частотные и неестественные сочетания.

Слова с недочетами выделяются цветом, для каждого вида ошибок используется свой цвет. Отдельно для каждого случая объясняется, какое правило нарушено и как это исправить.

Ход исследования и результаты

Прежде всего мы выявили в путевых заметках И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» [5] и письме Г. Р. Державина, помещенном под №774 в сборнике «Сочинения Державина съ объяснительными примѣчаніями Я. Грота» [6] (сборник был издан в 1871 г., поэтому в нём сохранена дореформенная орфография) несколько фрагментов, содержащих словосочетания, не соответствующие современным правилам:

Фрагмент 1 (из «Фрегата “Паллада”»)

Американцы, или люди Соединенных Штатов, как их называют японцы, за два дня до нас ушли отсюда, оставив здесь больных матросов да двух офицеров, а с ними бумагу, в которой уведомляют суда других наций, что они взяли эти острова под свое покровительство против ига японцев, на которых имеют какую-то претензию, и потому просят других не распоряжаться. Они выстроили и сарай для склада каменного угля, и после этого человек Соединенных Штатов, коммодор Перри, отплыл в Японию.

— Куда ведет мост? — спросили мы И. В. Фуругельма, *который прежде нас пришел с своим судном «Князь Меншиков» и успел ознакомиться с местностью острова.*

— В Напу, или в Напа-Киян: *вон он!* — отвечал Фуругельм, *указывая через ручей на кучу черепичных кровель, которые жались к берегу и совсем пропали в зелени.*

Мы продолжали идти в столицу по деревне, между деревьями, которые у нас растут за стеклом в кадках. При выходе из деревни был маленький рынок. Косматые и черные, как чертовки, женщины сидели на полу на пятках, под воткнутыми в землю, на длинных бамбуковых ручках, зонтиками, и продавали табак, пряники, какое-то белое тесто из бобов, которое тут же поджаривали на жаровнях. Некоторые из них, завидя нас, шмыгнули в ближайшие ворота или узенькие переулки, бросив свои товары; другие не успели и только закрывались рукавом. Боже мой, какое безобразие! И это женщины: матери, жены! Да кто же женится на них? Мужчины красивы, стройны: любой из них годится в Меналки, а Хлои их ни на что не похожи! Нет, жаркие климаты не благоприятны для дам, и прекрасным полом следовало бы называть здесь нашего брата, ликейцев или лучинцев, а не этих обоженных солнцем лучинок.

Вы знаете дорогу в Парголово: вот такая же крупная мостовая ведет в столицу; только вместо булыжника здесь кораллы: они местами так остры, что чувствительно даже сквозь подошву. Я не понимаю, как ликейцы ходят по этим дорогам босиком? Зато местами коралл обтерся совсем, и нога скользит по нем, как по паркету [5].

В данном фрагменте мы обратили внимание на следующие нарушения современных правил:

- на которых имеют какую-то претензию — согласно современной грамматике, слово претензия должно управлять группой с предлогом к,
- скользит по нем — должно быть по нему.

Фрагмент 2 (из «Фрегата “Паллада”»)

Ликейцы и японцы понимают друг друга. Ближе всего предположить, *что они родня между собою*.

Мы лениво возвращались домой, не переставая распространять по дороге чувство вроде безотчетного ужаса. Мальчишка лет десяти, с вязанкой зелени, вел другого мальчика лет шести; завидя нас, он бросил вязанку и маленького своего товарища и кинулся без оглядки бежать по боковой тропинке в поля. Возвратясь в деревню Бо-Тсунг, *мы втроем, Посьет, Аввакум и я, зашли в ворота одного дома, думая, что сейчас за воротами увидим и крыльцо; но забор шел лабиринтом и был не один, а два, образуя вместе коридор* [5].

Выявленные нарушения:

- Ближе всего предположить — согласно современным нормам лексической сочетаемости, предположить не может сочетаться с близко,
- забор... был не один, а два — нарушено согласование глагола с числительным (правильно: было два); существительное в единственном числе именительного падежа не может сочетаться с числительным два.

Фрагмент 3 (из «Фрегата “Паллада”»)

«Однако лошадей нет», — сказал мне русский якут. Надо знать, что здесь делают большое употребление или, вернее, злоупотребление из «однако», как я заметил [5].

Выявленное нарушение:

- делают... употребление — согласно современным нормам лексической сочетаемости, делать не может сочетаться с употребление,

Фрагмент 4 (из письма Г. Р. Державина)

Вдова поручица Алакаева подала на всевысочайшее Ея Императорского Величества имя всеподданнейшее прошение в том, что родная ея племянница и воспитанница Анисья, *по муже Степанова, благодетельствованная ею*, Алакаевою, *укреплением ей всего* ея родового имени по безденежной купчей, при выдачѣ ея въ замужство, *вмѣсто*

благодарности и обѣщанія чтобы тѣмъ имѣніемъ не владѣть по смерти ея, Алакаевой, *все то нарушила и, не давъ записи по тому обѣщанію, овладѣла имѣніемъ при ея, Алакаевой, жизни и ее* вытѣснила. — Она, не желая вести судебныхъ процессовъ, *просила покровительства у вашего прев., и хотя вы, м. гдрь мой, предавали сіе дѣло* разбору уфимскаго совѣстнаго суда; но та ея племянница сперва болѣзнію отрекалась, а наконецъ изъ упорства не пожелала и вовсе имѣть съ нею разбирательства въ семъ священно-установленномъ совѣстномъ правительствѣ. — Поелику же всеподданнѣйшее о семъ ея, Алакаевой, прошеніе, *не доложено еще мною по сіе время* Ея Величеству за множествомъ другихъ дѣлъ; а между тѣмъ, проживая она здѣсь, по дороговизнѣ всего несетъ убытокъ [6].

Выявленные нарушения:

- по муже — нарушено согласование,
- по смерть — в современном русском языке предлог по не управляет существительным в винительном падеже,
- болѣзнію отрекалась — данный глагол не употребляется с существительным в творительном падеже,
- проживая она здѣсь, ... — деепричастие и существительное в именительном падеже не могут образовывать словосочетание.

Для исследования мы выполнили анализ каждого из данных фрагментов во всех четырех лингвистических программах.

Были получены следующие результаты.

Программа «Advego» отнесла к грамматическим ошибкам только орфографические (большой частью имена собственные).

Сервис «Text.ru» выявил только избыточность придаточных определений в отрывке из фрагмента 1 («Фрегат “Паллада”») в которой уведомляют суда других наций, что они взяли эти острова под свое покровительство против ига японцев, на которых имеют какую-то претензию. Следует отметить, что это было отнесено программой к орфографическим ошибкам. Другие грамматические ошибки в исследуемых текстах найдены не были.

Программа сервиса «Орфограммка» «почувствовала» несоответствие современным правилам в словосочетаниях по муже и проживая она здесь (фрагмент 4). Было указано, что слово муже не согласовано с предшествующим предлогом по, а проживая должно быть обособлено как одиночное деепричастие. Отсюда видно, что программа «чувствует», что деепричастие и существительное в именительном падеже не могут образовывать словосочетание. В остальных случаях ошибки най-

дены не были. При этом во вкладке «Качество» деепричастия и относительное местоимение *который*, которые встречались в выбранных нами фрагментах из путевых заметок Гончарова довольно часто, были помечены как «сложный синтаксис». Так же были отмечены страдательные причастия *облагодетельствованная* и *доложено* из письма Державина. Программа дала советы «перестроить предложение так, чтобы открываемый деепричастием оборот был заменён глагольной конструкцией без потери смысла», «перестроить предложение так, чтобы союзное слово было удалено без потери смысла» и убрать страдательные причастия. Также программа отметила все случаи замены буквы *ё* как нарушение орфоэпической нормы.

Сервис «Главред», как и «Advego», не нашел ни одной из выявленных нами ошибок. Однако он посчитал деепричастия сложным синтаксисом, посоветовал заменить их на глаголы и выявил в отрывках из «Фрегата “Паллада”» перебор с запятыми (*мы втроем, Посьет, Аввакум и я, зашли в ворота одного дома*) (фрагмент 2) и избыток обстоятельств (*черные, как чертовки, женщины сидели на полу на пятках, под воткнутыми в землю, на длинных бамбуковых ручках, зонтиками, и продавали табак*) (фрагмент 1). Во фразе с однородными сказуемыми *все то нарушила и, не дав записи по тому обещанию, овладела имением при ея, Алакаевой, жизни* (фрагмент 4) был найден перебор с запятыми. Сервис дал совет «удалить подчиненные конструкции».

Выводы

Итак, мы рассмотрели возможности современных лингвистических программ — онлайн-сервисов текстового анализа «Advego», «Text.ru», «Орфограммка» и «Главред». Как видно из приведенного анализа, универсальными для всех рассмотренных программ являются функции анализа грамматики и орфографии. Это ожидаемо, поскольку компьютерный алгоритм может использовать одни и те же правила написания слов и построения предложений всегда, здесь меньше всего зависимости от конкретных случаев. Функции поиска пунктуационных и логических ошибок имеют «Text.ru», «Орфограммка» и «Главред». Для вычисления водности и степени заспамленности могут быть использованы «Text.ru» и «Орфограммка» (в «Advego» есть функция подсчета водности, но заспамленность не вычисляется). «Advego» уникален тем, что может сформировать семантическое ядро, найти значимые и уникальные слова, вычислить их частотность.

Можно заключить, что сервисы «Text.ru», «Advego» и «Орфограммка» довольно разносторонни. В их круг задач входят не только реко-

мендации по составлению текстов, но и указания, как поднять веб-документ в ранжировании поисковой выдачи. Однако на сегодняшний день в эти программы не встроена функция выявления устаревших (т. е. не соответствующих современным правилам) речевых оборотов. Приложение «Орфограммка» нашло только два таких оборота из выявленных нами. Однако платформы «Орфограммка» и «Главред» выявили словосочетания с чрезмерно сложной структурой. Сложный синтаксис является характерной чертой состояний русского языка до XIX в. и отличает их от современного состояния. Это дает повод полагать, что в будущем именно программы «Орфограммка» и «Главред» можно будет успешно использовать при сравнении состояний языка и изучении его линии развития.

Таким образом, можно заключить, что рабочая гипотеза не подтвердилась. Цели данного исследования считаем выполненными. Отметим, что для описания появления и изменения лексико-грамматических конструкций необходимы большие данные — диахронические корпуса [7]. Перспективы использования онлайн-сервисов текстового анализа в диахронических исследованиях пока еще неизвестны. В заключение следует подчеркнуть, что применение компьютерных технологий в диахронических исследованиях — одно из самых новых и динамично развивающихся направлений.

Список литературы

1. Захаров В. П., Масевич А. Ц. Диахронические исследования на основе корпуса русских текстов Google Books Ngram Viewer. // Структурная и прикладная лингвистика. Выпуск 10. Санкт-Петербург: Изд-во С. Петерб. ун-та, 2014. С. 303—327. URL: https://revolution.allbest.ru/languages/00587666_0.html (дата обращения: 19/04/2022)
2. Pivovarova L., Kutuzov A. RuShiftEval: a shared task on semantic shift detection for Russian // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной международной конференции «Диалог». Вып. 20. Москва: РГГУ, 2021. С. 533—545. URL: https://www.dialog-21.ru/media/5617/_-dialog2021scopus.pdf (дата обращения: 19/04/2022)
3. Стоп-слова в SEO-текстах. URL: <https://studiofl.ru/blog/seo/stop-slova-v-tekstax> (дата обращения: 20/04/2022)
4. 15 сервисов для проверки текста. URL: <https://blog.cybermarketing.ru/15-servisov-dlya-proverki-teksta/> (дата обращения: 20/04/2022)

5. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах. Москва, «Сов. Россия», 1976. С. 388, 394, 514.
6. Сочинения Державина съ объяснительными примѣчаниями Я. Грота // Санкт-Петербург, «Типографія Императорской Академіи Наукъ», 1871. Т. 6. №774.
7. Бонч-Осмоловская А. Большие данные в лингвистике. URL: <https://postnauka.ru/video/86731> (дата обращения: 20/04/2022)

СПЕЦИФИКА НЕФОРМАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНТА И ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Г.С. Романцова, студентка 3 курса направления «Фундаментальная и прикладная лингвистика»

Научный руководитель: К.Л. Розова, к. филол. н., доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

Аннотация: в статье рассматривается проблема неформального общения студентов и преподавателей.

Ключевые слова: студенты, преподаватели, неформальная коммуникация.

В последнее время специалистов различных областей знаний (социологов, психологов и, конечно же, лингвистов) привлекает проблема неформального общения людей, и всё больше работ пишется на эту тему.

Так, социолог А. В. Дмитриев понимает под ней «движение информации в социальном пространстве и времени в неформальной обстановке, характеризующейся, прежде всего, снижением уровня социального контроля», другими словами — все виды коммуникации, которые происходят вне официальной ситуации [1].

На данный момент ученые говорят о весьма широком спектре неформальных коммуникативных явлений, таких как:

- слухи, сплетни, толки, пересуды, байки, молва (это неформальные элементы общественного мнения);
- дезинформация, ложь, обман, доносы, наговоры, клевета, поклеп и наущничество (это фальсифицирующие элементы);

- домыслы и догадки (интерпретативные элементы);
- поверья, легенды и мифы (фольклорно-ментальные элементы);
- публичные дискуссии, переговоры, скандалы (публичные элементы);
- сатира, ирония, афоризмы, комедии, анекдоты, частушки, насмешки, шутки (сатирические элементы);
- граффити, шаржи, карикатуры (графические элементы).

Все эти элементы можно обнаружить в рамках неформального общения людей, т.к. оно предполагает свободный разговор между людьми, когда не нужно заранее формулировать специальные фразы, придумывать заумные мысли или идеи. Термин «неформальное общение» широко используется в научной литературе, он функционирует параллельно с атрибутами «неофициальное», «естественное». Чаще всего неформальное общение происходит спонтанно в рамках неформальных отношений.

Неформальные отношения пока ещё достаточно мало изучены специалистами, т.к. внешне они могут никак себя не проявлять. Психологи считают, что неформальные отношения существуют на основе двух уровней психологической близости: первичного и рационального. Начальный уровень близости возможен уже при первом знакомстве: кажется, что люди знают друг друга всю жизнь. Этот уровень близости характеризуется непринужденностью, высокой степенью доверия и понимания. Рациональный уровень основан на схожести понимания жизненных норм, опыта и ценностей; считается, что такие отношения более стабильны на работе.

Отношения педагогов и учащихся, равно как и отношения начальников и подчиненных, традиционно рассматриваются в качестве формального типа коммуникации, поскольку в основном проходят в рамках учебного, т.е. рабочего процесса и предполагают соблюдение соответствующих норм языкового этикета. Но в учебном процессе регулярно возникают ситуации и неформального общения, например: в школьные годы у нас было принято ходить в гости к классным руководителям.

В университете совсем другая ситуация: близко познакомиться и тем более подружиться с сокурсниками или преподавателями за 4 года бакалавриата достаточно трудно, не говоря уже о первом — втором курсе. В результате не все успевают преодолеть естественную психологическую дистанцию в коллективе, а некоторые и не хотят этого делать.

Кроме того, классические традиции университетского образования в России никогда не предполагали неформального общения студентов с преподавателями. В отличие от Запада, где оно воспринимается как нечто естественное, и поехать с любимым профессором на пикник — самое обычное времяпрепровождение для американских студентов. Например, в Университете Флориды есть свое университетское озеро, куда можно попасть, только имея пропуск университета. Там собираются преподаватели и студенты, чтобы свободно пообщаться вне стен родного университета [3].

Итак, ситуацией неформального общения можно считать такую, которая складывается вне учебной или рабочей локации. Для университета таковой локацией является любое место «вне учебных стен», т.е. вне учебных корпусов и аналогичных им помещений университета (библиотека, лаборатории и т.д.). Поэтому различные ситуации, в которых на паритетной основе нивелируется статус участников коммуникативной ситуации (т.е. так или иначе стираются различия по шкале «преподаватель-студент»), предполагают неформальное общение. Например, мы все находимся в равном статусе в магазине (мы — покупатели), в театре (мы — зрители), в бассейне и прочих общественных местах (пляж, клуб, бар и т.д.)

Переход на неформальный уровень общения преподавателя и студента возможен только в том случае, если он инициируется вышестоящим лицом — преподавателем лексически (переход общения на «ты»), использование соответствующих неформальных речевых клише и т.д.) или тактильно (рукопожатия, объятия, поцелуй в щёчку и т.п.). При этом нижестоящее лицо (студент) может и отказаться перейти на неформальный уровень общения.

В современной России наиболее ярким примером неформального общения преподавателей и студентов является «выпускной» (по аналогии со школой), который традиционно проходит после защиты ВКР или после вручения дипломов о высшем образовании.

Специфика неформального общения преподавателей и студентов заключается в следующем:

Как правило, есть существенная разница в возрасте коммуникантов (преподаватель гораздо старше обучающихся), что затрудняет переход младшего к панибратским отношениям со старшим по этическим соображениям.

С точки зрения учащегося, преподаватель априори умнее и опытнее студента (поэтому к нему и идут учиться), что также усложняет прео-

доление психологического барьера для перехода на «ты» с преподавателем. В особых случаях студенты называют преподавателя на «ты», но по имени отчеству. Подобный переход в рабочей обстановке недопустим. Обращение преподавателя к студенту на «ты» допустимо как маркер особого расположения первого.

Список литературы

1. Таратухина, Ю.В. Деловые и межкультурные коммуникации: учеб. пособ. / Ю. В. Таратухина. Москва: Юрайт, 2016. 462 с.
2. А.Ю. Ларионова //Неформальная коммуникация: о терминологической вариативности и особенностях явления./ Режим доступа: <https://www.km.ru/referats/334807-neformalnaya-kommunikatsiya-o-terminologicheskoi-variativnosti-i-osobennostyakh-yavleniya>
3. Whitty, M.T. Cyber-flirting: Playing at love on the Internet // Theory and Psychology. 2003. Т. 13, № 3. С. 339—357.

ОДОРАТИВНЫЙ ФРАГМЕНТ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА (КОРПУСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)

*Ю.С. Серова, 2 курс, магистратура «Фундаментальная и прикладная лингвистика».
Научный руководитель: Е.П. Максимова, кандидат филологических наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.*

Аннотация: Данная статья посвящена языковой репрезентации одоративного фрагмента картины мира русского человека и вербализации запахов в глагольных словосочетаниях.

Ключевые слова: Одорическая лексика, языковая картина мира, запах, вербализация запахов, корпусное исследование, глагольные конструкции, лингвистика, концептуальная картина, одоративный фрагмент.

Изучение одоративного фрагмента русской языковой картины мира предполагает рассмотрение такого широкого спектра одорической лексики и скрывающихся за ней представлений о реальности, что любое реальное исследование, на наш взгляд, должно быть ограничено определенными рамками. В качестве таких рамок мы предлагаем, с

одной стороны, учет только того материала исследования, который получен при анализе примеров из Национального корпуса русского языка (<https://ruscorpora.ru>), отобранных из подкорпуса нехудожественных текстов, порожденных в XXI веке. Ограничивая нашу выборку данными параметрами, мы тем самым стремимся исключить из поля зрения те языковые единицы, которые выступают репрезентантами индивидуально-авторских художественных концептов, относящихся к одоративному фрагменту соответствующей картины мира, и в большей степени приблизиться к описанию именно национальной специфики изучаемого феномена.

С другой стороны, в условиях огромного многообразия запахов, которые могут быть вербализованы в русскоязычных текстах указанного временного периода, мы сознательно сосредоточиваемся на изучении тех особенностей одоративного фрагмента русской концептуальной картины мира, при вербализации которых используется сама одорическая лексема «запах», исходя из представлений о том, что специфика русского миропонимания обязательно отражается при отборе тех глаголов, имен существительных и имен прилагательных, которые сочетаются с названным словом в конкретных текстах. Таким образом, мы считаем, что при анализе глагольных словосочетаний с компонентом «запах» можно сделать выводы о сложившихся в русской лингвокультуре признаках концепта «запах» как одного из ключевых концептов в концептуальной картине мира русскоговорящего человека.

В статье проведен анализ глагольных словосочетаний. Из всего спектра корпусных данных, удовлетворяющих выше описанным параметрам поиска, для исследования были отобраны 200 контекстов, в которых фигурировали сочетания глаголов с именем существительным «запах» в различных падежных формах, основанные на таком типе подчинительной связи, как управление. С учетом одного случая использования двух однородных глаголов в пределах одного словосочетания, встретившегося нам в выборке (Встроенный катализатор *AirClean* улавливает из выходящего воздуха и устраняет запахи [Маганова М. Да здравствует независимость!]), при дальнейших статистических подсчетах мы исходим из итогового объема данной части языкового материала в 201 глагольное словосочетание.

Приведем фрагмент таблицы, в которую мы заносили отобранные примеры, вместе с последующей интерпретацией языкового материала.

**Корпусные данные для анализа глагольных
словосочетаний со словом «запах»**

Пример	Источник	Признак запаха
Я <u>почувствовал запах</u> гари	Форум: Похороните меня за плитусом. Фильм (2009-2011)	Чувственное восприятие
Позвонил он тогда, когда я уже начала <u>забывать</u> его голос, <u>запах</u> его волос, запах горячей от страсти кожи	Ольга Зуева. Скажи, что я тебе нужна... // «Даша», 2004	Объект интеллектуальной деятельности
Мы <u>чувствуем запах</u> горячего хлеба, курицы-гриль, свежее печенных тортов	Запись LiveJournal (2004)	Чувственное восприятие
Распахни свежеемытые окна и <u>впусти</u> в дом <u>запах</u> весны, тающего снега и свежей мимозы	Преврати свой дом в цветущий сад! // «Даша», 2004	Локализация в пространстве
Наносишь на губы блеск Twist от Bell и с наслаждением <u>вдыхаешь</u> нежный <u>запах</u> земляники	Пусть солнце дружит с красотой: мягкая защита от ультрафиолета // «Даша», 2004	Воздушная природа
После дождя воздух <u>наполняется</u> ароматом свежих цветов и терпким целебным <u>запахом</u> хвои, сосен и кипарисов	Ирина Авереннова. Геленджик // «Туризм и образование», 2000.06.15	Локализация в пространстве
Через двое суток усилится способность <u>ощущать</u> вкус и <u>запах</u>	Анна Варшавская. Дым для дам // «Домовой», 2002.09.04	Чувственное восприятие
Она по-звериному <u>ощутила</u> его <u>запах</u> и поняла, что это человек её жизни	Валерий Кичин. Пoesия компьютера // «Известия», 2002.04.26	Чувственное восприятие
Он таким образом издевался надо мной, потому что, видимо, <u>чувствовал запах</u> -то изо рта.	Андрей Колесников. Бублики Мондео // «Автопилот», 2002.01.15	Чувственное восприятие

При ранжировании случаев вербализации различных признаков, присущих концепту «запах» в русской языковой картине мира двух последних десятилетий, можно построить следующую таблицу:

**Признаки концепта «запах», репрезентированные
в глагольных словосочетаниях со словом «запах»**

Количество случаев вербализации	Наименование признака
45	Чувственное восприятие
29	Способность выступать в качестве имущества
16	Устранимость
13	Воздушная природа
11	Объект интеллектуальной деятельности
10	Функционирование в качестве груза
8	Жидкая природа
7	Локализация в пространстве
	Производимость
	Роль противника в сражении
	Источник страданий
	Передаваемость
6	Способность к удерживанию при бросании
5	Объект эмоциональной оценки
4	Восприятие через обоняние
	Восприятие на слух
2	Способность к движению
	Световая природа
	Возможность выхода за пределы
	Намеренная воспроизводимость
1	Вбираемость
	Объект уклонения
	Хрупкость
	Жизненная сила
	Польза
	Возможность утаивания
	Неспособность выхода за определенные пределы

Итак, из таблицы видно, что чаще всего в нашей выборке из подкорпуса эксплицируется признак «чувственное восприятие», лидирующий с большим отрывом от других признаков, эксплицированных в глагольных словосочетаниях. При его вербализации, как правило, используется глагол «чувствовать» (30 случаев):

— Мы *почувствовали* необыкновенно южный хвойный *запах*_туи и можжевельников [Ефимова Т. Игра в бисер];

Кроме того, частотным средством вербализации указанного признака является глагол «ощущать», фигурирующий в 10 контекстах:

— Через двое суток усилится способность *ощущать* вкус и *запах* [Варшавская А. Дым для дам];

В ходе исследования отмечены также единичные случаи использования других глаголов типа «учуять» (Подходя к таковой, уже за несколько кварталов можно было *учуять запах* только что испеченного хлеба [Старосельская Н. Повседневная жизнь русского Китая]) или «воспринимать» (Давно замечено, что дети острее взрослых *воспринимают запахи* [Волков А. Человек между лесом и волком]).

Характеризуя способность запахов выступать в качестве своеобразного имущества, являющуюся значимой чертой одоративного фрагмента русской языковой картины мира, важно подчеркнуть, что при этом подразумевается не только потенциальный факт обладания запахом, зафиксированный в 20 словосочетаниях, прежде всего с глаголами:

а. «иметь»:

— *Не имеет запаха* [Бархатная кожа // 100 % здоровья. 11.11.2002];

— Крем-дезодорант *Lavilin* от «Хлавин Косметикс» собственного *запаха не имеет* [Приятные хлопоты ради красоты все что нужно — под рукой! // «Даша», 2003] — всего 13 примеров);

б. «обладать»:

— Зато не *обладают* ни специфическим *запахом*, ни *вкусом* [Семечко жизни // «Семейный доктор», 2003.11.15] — всего 5 примеров).

Третьим по частотности признаком концепта «запах» в русской картине мира является признак устранимости. Русскоговорящий адресант соответствующих текстов ставит своей целью избавиться от запахов, оцениваемых им отрицательно. По этой причине запахи, с точки зрения русской лингвокультуры, можно:

— *устранять* (5 иллюстраций типа Мелисса и перечная мята *устраняют неприятный запах* изо рта [Гербарий в тюбике // «100% здоровья», 2003.02.14]);

— удалять (То есть некоторые современные кондиционеры способны *удалять* из воздуха даже *запахи* [Бехтерев С. Кондиционеры. Любовь к жаркой погоде] и еще 3 иллюстрации);

Наконец, при своей вербализации в русскоязычных текстах запахи могут выступать в роли своеобразных живых существ, что особенно заметно на уровне сочетания подлежащего «запах» с различными сказуемыми, выражающими активное действие, но фиксируется и в интересующих нас глагольных словосочетаниях. В частности, в глагольных сочетаниях проявляется способность запаха как компонента русской одоративной языковой картины мира к движению: От растений не должно *исходить* резкого грибного *запаха* [Чечуров А. Зелень!]. Помимо этого, запах обладает специфической жизненной силой, поэтому с точки зрения представителя русской лингвокультуры его можно убить: Укус хорошо *убивает запахи, но не бактерии* [Красота, здоровье, отдых: Медицина и здоровье (форум) (2005)].

В числе многочисленных единичных признаков, которыми обладают вербализованные запахи, назовем, например:

— признак «польза»: Если демонов у вас нет, но зато в шкафу живет моль, *используйте* экзотический *запах* пачули [Парфюм для амбьянса // «Мир & Дом. City», 2003.07.15]. В этом предложении доказывается возможность утилитарного предназначения ольфактория;

— признак «возможность утаивания»: Чтобы *скрыть* неприятный *запах* изо рта [Сокольский И. Сельдерей и фенхель].

Разумеется, при увеличении количества корпусных примеров (которое не может быть значительным в изначально заданных нами рамках по той причине, что общее количество вхождений слова «запах» в полученный подкорпус составляет 2 636, и далеко не во всех этих случаях имеют место именно глагольные словосочетания) количественное соотношение вербализуемых признаков запаха может меняться, однако очевидно, что сам набор концептуальных признаков, за исключением отдельных единичных, в целом должен оставаться константным.

Отсюда следует, что набор признаков концепта «запах», вербализованных в текстах интересующего нас подкорпуса, может быть дополнен целым спектром признаков при условии привлечения сочетаний подлежащего «запах» с различными глагольными сказуемыми.

Список литературы:

1. Национальный корпус русского языка. 2003—2021. URL: ruscorpora.ru (дата обращения 06.06.2022).

2. Мамонтова В.В. Корпусная лингвистика и лингвистические корпусы / Мамонтова В.В. // Язык. Текст. Дискурс. 2007. № 5. С. 275—283.
3. Мамцева В.В. К вопросу о вербализации концепта «запах» в художественной литературе / Мамцева В.В. // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. 2015. № 2. С. 101—106.
4. Павлова Н.С. Лексика с семей «запах» в языке, речи и тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Павлова Н.С. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 2006. 18 с.
5. Суворова А.Н. Место и функции картины мира в структуре бытия: методологический аспект / Суворова А.Н. // Вестник университета Российской академии образования. 1996. № 1. С. 119—140.
6. Чилингарян К.П. Корпусная лингвистика: теория и методология / Чилингарян К.П. // Вестник РУДН. Серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». 2021. № 1. С. 196—218.

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ, ЕЁ ВИДЫ И ФАКТОРЫ

А.В. Скрицкая, 2 курс, магистратура «Фундаментальная и прикладная лингвистика».

Научный руководитель: Л.В. Никифорова, кандидат филологических наук, доцент кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики.

***Аннотация:** Данная статья посвящена определению понятия «Переводческая эквивалентность» и рассмотрению типологии, позволяющей дифференцировать разные виды эквивалентности.*

***Ключевые слова:** Переводческая эквивалентность, современное переводоведение, факторы эквивалентности, виды эквивалентности, адекватный перевод, типы отношений эквивалентности, полная эквивалентность.*

Термин «эквивалентность» применительно к работе переводчика имеет давнюю историю. Изначально это понятие предназначалось для обозначения соответствия суммы значений, относящихся к словам исходного текста, и сумме значений слов, которые относятся к переведенному на другой язык тексту. [2, с. 74]

Современная теория перевода подразумевает под эквивалентностью соответствие переведенного текста и оригинального. Литературоведческий подход к переводу с одного языка на другой требует учитывать объективную основу речи и уточнять эквивалентность с точки зрения лингвистики. Поэтому на сегодняшний день текст считается переводчески эквивалентным в том случае, если результат перевода максимально приближен к оригинальному тексту.

Отметим, что прежний метафизический подход предполагал возможность осуществить настолько точный перевод, что арифметическая сумма переведенных на другой язык элементов полностью воспроизводил оригинальный текст. Из-за этого возникали дискуссии о принципиальной возможности 100-процентного воспроизведения текстового единства в переводе без всяких искажений при передаче заложенной в тексте информации. [4, с. 229]

Однако современная теория перевода приводит к выводу о том, что переводческая эквивалентность не означает, что текст на ином языке будет абсолютно тождественен оригинальному. В нынешней трактовке эквивалентно переведенный текст — это достижение максимального подобия через компетентность самого переводчика. [1, с. 31]

Существует ряд параметров, которые призваны описать эквивалентность при переводе. В работе Ю.Б. Абрамовой, например, перечисляются следующие факторы эквивалентности: [3, с. 84]

1) внеязыковое содержание понятий, которые передаются текстом, и соответствующая этому денотативная эквивалентность;

2) обусловленные стилистикой, социальным и географическим контекстом коннотации, заложенные в тексте, и направленная на них эквивалентность коннотаций;

3) языковые и текстовые нормы, и направленная на них нормативно-конвенциональная эквивалентность;

4) непосредственно читатель (то есть реципиент), на которого перевод как бы «настраивается» (прагматическая эквивалентность).

Существует также связанное понятие адекватности перевода, который также отражает максимальную степень передачи оригинальных текстовых элементов на переводящем языке. При формировании основ современного переводоведения (1950—1960-е годы) популярностью пользовалась концепция абсолютного соответствия оригинальному тексту по смыслу. Поэтому адекватным переводом считался тот, который точно соответствовал исходному смыслу и дополнялся эквивалентностью стиля.

Попытки развивать машинный перевод привели к появлению формальных (хотя и достаточно эффективных) критериев, позволяющих оценивать адекватность переводов, сделанных машиной. Эти критерии оценивали восприятие текста с обеих сторон — со стороны носителя исходного языка и со стороны носителя языка перевода. Слабое место такого подхода крылось именно в субъективности подобных оценок.

Практика показала, что достичь полноценного адекватного перевода практически невозможно, так как между языками существуют серьезные различия в лексических и грамматических формах. Кроме того, определенным препятствием становятся неперебиваемые реалии разных языков и наличие фразеологизмов, не имеющих эквивалента в переводящем языке.

Таким образом, адекватность ориентирована на перевод текста как на процесс достижения оптимального соотношения между исходным текстом и переводящим.

В ряде случаев понятия адекватности и эквивалентности при переводе трактуются как взаимозаменяемые, а иногда в работах исследователей в области теории переводоведения эквивалентность считается точным соответствием переведенного и оригинального текста, в то время как адекватность перевода расценивается в более широком смысле.

Проблема определения понятия «эквивалентность перевода» привела к разработке типологии, позволяющей дифференцировать разные виды эквивалентности: [4, с. 229]

- референциальную (денотативную), которая предусматривает сохранение в тексте прежнего предметного содержания;
- коннотативную (передача коннотаций через целенаправленный отбор синонимических средств языка, вызывающих одинаковые или сходные ассоциации у носителей с обеих сторон);
- контекстуальную, которая ориентирована на языковые и речевые нормы и жанровые текстовые признаки, при этом используются одинаковые или сходные контексты;
- прагматическую, когда перевод ориентирован на переживание носителями обоих языков сходных эмоций и ассоциаций от данного текста;
- формальную, когда передаются художественно-эстетические смыслы, сохраняются и переосмысливаются каламбуры и другие индивидуализирующие признаки оригинального текста.

Такое разнообразие критериев затрудняет выбор единого универсального критерия, который можно было бы расценивать как базис для понимания эквивалентности. В этой связи исследователи замечают, что для различных текстов следует использовать разные требования к переводческой эквивалентности.

Таким образом, можно сделать уточнение по дифференциации понятий «адекватность» и «эквивалентность» применительно к переводческой деятельности: [5, с. 125]

- адекватный перевод — это качественный перевод, который способен обеспечить нужную полноту коммуникации в межъязыковом поле в конкретных условиях;
- эквивалентный перевод обеспечивает общность смыслов тех единиц (языковых и речевых), которые приравниваются друг к другу в данном тексте.

На основании этого можно характеризовать эквивалентность перевода как семантическую категорию, которая реализуется через смысловое совпадение переводимого текста как на языке оригинала, так и на языке перевода.

При этом не всегда удается достичь максимально возможной степени совпадения смыслов на обоих языках, и значительно чаще приходится иметь дело с иным (реальным) уровнем получаемого переводчиком результата, когда могут быть потеряны определенные нюансы, однако сохраняются достаточно близкие к изначально заложенным в оригинале смыслы.

Следует дифференцировать несколько типов отношений эквивалентности, которые возникают между оригинальным и переведенным текстами:

- семантика словесных знаков (минимальная степень общности смыслов, которая приводит не только к потере части информации от оригинала к переводу, но и может исказить исходные смыслы);
- коммуникативная (собеседники понимают друг друга, однако при этом между переводом и оригиналом существует сравнительно небольшая общность фактического содержания);
- ситуативная (общность содержания между разноязычными текстами возрастает, поскольку речь идет об одном и том же);
- ситуативно-описательная (сохраняются коммуникативные цели и общность ситуации, однако при этом точно передаются и по-

нятия, при помощи которых описывается данная ситуация в оригинальном тексте);

- структурно-организованная (к вышеперечисленным общим компонентам при переводе добавляется инвариантность, присутствующая синтаксическим структурам оригинального и переведенного текстов).

Таким образом, можно сделать промежуточный вывод: в теории перевода понятие эквивалентности тесно взаимосвязано с понятием адекватности, однако не является тождественным (синонимичным) ему. Разница в данных понятиях кроется в целях, которые ставит перед собой переводчик. И адекватность перевода, и переводческая эквивалентность — это оценочные понятия, носящие субъективный характер. При этом эквивалентность изначально ориентирована на получаемый при переводе результат (отвечает ли переведенный текст оригинальному в точности, с сохранением смыслов). В то же время адекватность определяет, соответствует ли процесс перевода конкретным коммуникативным условиям.

Полная эквивалентность означает максимально возможный уровень требований, предъявляемых к результату перевода — в первую очередь с точки зрения точности и сохранения заложенного субъектом коммуникации смыслового значения. Адекватный же перевод подразумевает, что принятое переводчиком решение вполне может иметь характер компромисса.

Список литературы:

1. Абрамова Ю.Б. К вопросу об эквивалентности и адекватности перевода: поиск путей максимального смыслового соответствия / Ю.Б. Абрамова // Политическая лингвистика. 2017. № 11 (94). С. 31.
2. Дадаева И.Б. Основы профессионального перевода: Учебное пособие / И.Б. Дадаева. Казань: Экият, 2021. С. 74.
3. Каримова Я.В. Фразеологический практикум как основа образности и выразительности речи при изучении английского языка / Я.В. Каримова, П.В. Павлов. Москва: Школа перевода, 2018. С. 84.
4. Лагутина Н.И. Переводческая эквивалентность через призму личности переводчика / Н.И. Лагутина // Лингвистика и языкознание. 2020. № 10 (74). С. 229.
5. Ярошниченко К. Д. К вопросу о систематизации и классификации фразеологизмов в современной лингвистике / К.Д. Ярошниченко // Молодой ученый. 2019. № 3 (141). С. 125.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ РЕКЛАМЫ В ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ

А.А. Степанова, студентка 2 курса бакалавриата, направление «Фундаментальная и прикладная лингвистика»

Научный руководитель: А. А. Петров, старший преподаватель кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики

Аннотация: *в данной статье рассматриваются специфика и роль рекламных текстов в интернет-коммуникации.*

Ключевые слова: *реклама, контекстная реклама, поисковая реклама, интернет-дискурс.*

С развитием технологий средства массовой коммуникации перешли из радио и телевидения во Всемирную паутину. В настоящее время каждый пользователь сети Интернет ежедневно сталкивается с большим количеством рекламных объявлений на различных ресурсах и платформах. Подобный сегмент Интернета плотно вошел в использование и зачастую воспринимается как надлежащий и создателями рекламы, и администрацией сайтов, и пользовательской аудиторией. При этом можно наблюдать значительное отличие рекламы онлайн от других ее видов. Таким образом, выбор темы данного исследования обусловлен активным развитием и широким распространением рекламных технологий, а также с целью выявления механизмов интернет-рекламы.

Мы рассмотрим особенности рекламы в интернет-дискурсе, а также разберем виды и примеры рекламных объявлений, дополнительно охарактеризуем специфику текстового и визуального языка рекламы; и изучим на основе проведения опроса отношение активных пользователей Интернета к рекламным объявлениям. В процессе исследования были применены такие методы, как опрос, классификация и анализ материала. В работе рассмотрены традиционные формы рекламы — баннеры, объявления и видеоролики. Те аспекты изучения темы, которые включают в себя скрытую рекламу (рекомендации блогах, отзывы и комментарии и т. д.), нами не рассматривались.

Чаще всего на сайтах используется контекстная реклама. Если мы говорим о традиционных СМИ в онлайн формате, то подобные рекламные сообщения могут занимать около 20 — 30 % экрана. На аутентич-

ных интернет-ресурсах, не дублирующих контент оффлайн-аналогов, таких, как новостные порталы, реклама может занимать в два раза больше пространства на экранах пользователей [1, с. 141]. Такая контекстная реклама основывается на поисковых запросах и предполагает контент интересный для потребителя. Этот формат интернет-рекламы является достаточно популярным в силу своей актуальности для пользователей. Данную рекламу можно назвать «умной», потому как она способна найти аудиторию, заведомо заинтересованную в конкретных товарах или услугах. Текстовое сообщение или медийноконтекстный баннер может высвечиваться в результате анализа основных запросов пользователя, как результат поиска введенного запроса или его отдельных слов или словосочетаний. На различных тематических сайтах рекламные объявления могут размещаться в соответствии с интересами конкретной аудитории в рамках тематики.

Дифференциация контекстной рекламы основывается не только на географической принадлежности или социальных характеристиках (таких, как возраст и половая принадлежность) пользователей, но и на социокультурном аспекте. Сюда мы можем включить любые личностные особенности аудитории: предпочтения, увлечения, отличия потребительских действий и т. д. Таким образом, мы можем говорить о демассовизации как о глобальной рекламной тенденции. Рекламные объявления в таком процессе не ориентированы на некую безликую массовую аудиторию, а имеют вполне конкретный портрет потенциального потребителя.

Поисковая реклама является частным случаем контекстной рекламы. Она встречается в поисковых системах. Ее особенность в том, что рекламные сообщения выдаются поисковиком в соответствии с запросом, введенным пользователем. Обычно рекламные ссылки маркируются специальной пометкой и размещаются в самом начале списка результатов по запросу. Такая разновидность рекламных сообщений является одной из самых эффективных, т. к. выдаваемые объявления максимально релевантны для пользователя в конкретный момент времени.

В условиях информационного переизбытка рекламные сообщения все еще должны каким-то образом привлекать внимание потребителей. Для этого используются яркие цвета, а также flash-технологии, которые представляют собой интерактивную веб-анимацию. Такой формат рекламы особенно выделяется на фоне неподвижного текста и решает проблему потери фокуса у аудитории.

Характерными особенностями рекламы именно в интернет-среде являются ее интерактивность, а также свобода и неформальность ее языка. Создатели рекламы активно пытаются использовать в своих продуктах современные тренды социальных сетей и актуальные платформы для размещения рекламы. Также часто можно встретить рекламные объявления в формате (жанре) мема, с участием популярного интернет-героя.

Продолжая изучение языка рекламы в рамках интернет-дискурса, отметим следующие особенности жанра: количество текста в рекламе сводится к минимуму, т. к. в условиях огромного потока данных делается упор на ее моментальное восприятие аудиторией; фразы должны быть емкими, яркими и при этом информативными, и художественно выгодными; при этом составители рекламных текстов учитывают специфику языка и взгляды аудитории, особенности конкретной площадки для размещения того или иного объявления.

При изучении рекламы в интернет-среде следует упомянуть существующие блокировщики рекламы. На данный момент они могут быть встроены в браузер (например, *Adblock* в *Google Chrome*). Блокировщики используются не только из-за назойливости рекламы, но и потому что она замедляет загрузку сайтов. Для создателей рекламы подобные приложения являются значительной проблемой, поэтому существуют также разные методы обхода блокировки рекламных объявлений. На некоторых сайтах присутствуют всплывающие окна с просьбой отключить блокировщик рекламы.

В рамках данного исследования нами был проведен опрос среди активных пользователей сети Интернет в количестве 24 человек возрастом от 18 до 22 лет. Помимо уточнения возраста, перед опрашиваемыми были поставлены 3 вопроса:

Как часто реклама, которую вы видите в интернете бывает полезна для вас?

Мешают ли вам рекламные баннеры и ролики в Интернет-среде?

Используете ли вы приложения для блокировки рекламы?

Собранные данные позволяют нам проанализировать отношение пользователей к рекламе в Интернете.

На вопрос о том, как часто реклама в интернете бывает полезна, большая часть опрошенных (66,7 %) ответили «редко», 16,7 % указали в ответе «иногда» и еще столько же выбрали вариант «никогда» и никто из опрошенных не выбрал в качестве ответа «часто».

Таким образом, большинство респондентов не считают рекламу в интернете полезной. Однако стоит отметить, что влияние, которое реклама оказывает на человеческое сознание, может быть не всегда заметно для пользователей. Подобная информация является фоновой, но все еще способна воздействовать на аудиторию, оставаясь незамеченной.

Абсолютному большинству респондентов (95,8 %) мешают рекламные баннеры и ролики в интернете. Это объяснимо, так как назойливые рекламные блоки могут заполнять около 60 % страницы или вовсе перекрывать ее, а рекламные ролики прерывать просмотр видео в самый неподходящий момент.

Несмотря на то, что существует, так называемая «баннерная слепота» (игнорирование пользователями элементов страницы, похожих на рекламу) [2, с. 157], разноцветные и мигающие вставки продолжают влиять на сознание пользователей, раздражая пользователей и зачастую снижая время пребывания в Интернете.

При подобной нелюбви рекламных объявлений только 50 % из общего числа опрошенных ответили на вопрос «Используете ли вы приложения для блокировки рекламы?» положительно. Вероятно, для некоторых существование инструментов для блокировки рекламы может оказаться открытием, так как не все о них знают.

Таким образом, мы выделили основные виды рекламы в Интернете, определили особенности и различия контекстной и поисковой рекламы, выяснили их предназначение и место в Интернет-среде. На основе эти особенностей и последующего исследования удалось охарактеризовать специфику визуальной и текстовой составляющей рекламного языка, а именно: сжатая форма текстов и флэш-анимации, обусловленные потерей фокусировки внимания аудитории, и др., показать их взаимосвязи со внешними факторами.

Список литературы:

1. Кожемякин Е. А., Якуба Я.О. Реклама в Интернете: дискурсно-семиотические характеристики // Научные ведомости Белгородского гуманитарного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2013. № 6 (149). Вып. 17. С. 138—146.
2. Тарабукин И. И., Гмырь В., Егельская В. А., Гелисханов Г. М. Эффективность баннерной рекламы в современном мире // Вестник современных исследований. 2019. №. 1.15 (28). С. 157.

**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ
КРЕОЛИЗОВАННЫХ ТЕКСТОВ:
НА МАТЕРИАЛЕ НОВОСТНЫХ ВЫПУСКОВ
РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

*В.Е. Стрелец, студент 4 курса, направление
«Фундаментальная и прикладная лингвистика»
Научный руководитель: А.А. Романов, д. филол.
н., профессор кафедры фундаментальной и
прикладной лингвистики*

Аннотация: В статье рассматриваются особенности восприятия семиотически-осложнённых или креолизованных текстов. В рамках исследования изложены наиболее распространённые точки зрения на данный феномен. Дана краткая классификация креолизованных текстов по их происхождению. В работе рассматриваются искусственные креолизованные тексты основной характеристикой которых являются отношения синергии между вербальным и иконическим компонентами.

Ключевые слова: креолизованные тексты, иконический компонент, фреймовые структуры, восприятие креолизованных текстов, тексты СМИ, бимодальность

По мере развития средств массовой коммуникации помимо привычных устных или письменных текстов стали появляться и «новые», так называемые креолизованные тексты (КТ), включающие в себя элементы других (невербальных) знаковых систем. На сегодняшний день они являются наиболее распространённым способом представления информации: в СМИ, Интернете, Искусстве. Изучению данного явления в различных его аспектах посвящено множество исследований. Изучаются сочетаемость компонентов КТ, характеристика их составляющих, рассматривается функционирование текстов различных жанров.

В качестве объекта исследования выступают новостные выпуски регионального телевидения, сочетающие в себе элементы двух семиотических систем: вербальной — звучащая речь и невербальной — видеоряд. В некотором смысле изучаемый материал моделирует реальность вокруг адресата, затрагивая познавательный опыт индивида и его энциклопедические знания о мире. Специфичным является то, что

такой вид текста задействует сразу два канала восприятия: визуальный и аудиальный. В рамках исследования термин «бимодальность» основывается на лексеме *modus* от латинского — «мера, способ, вид существования чего-либо» [1]. В данном случае это как способ передачи и восприятия информации, так и способ существования самого текста.

При изучении семиотически-осложнённых текстов некоторые исследователи опираются преимущественно на их структурную специфику, состоящую в сочетании элементов различных знаковых систем. В рамках данной точки зрения внимание акцентируется скорее на структурном, нежели на функциональном аспекте рассматриваемого явления, а текст (в широком смысле) понимается как набор взаимосвязанных элементов.

Широкую известность получил термин, предложенный Е.Ф. Тарасовым в коллективной монографии «Креолизованный текст: смысловое восприятие». В ней под креолизованным понимают: «...знаковое образование — текст, состоящий из вербальной и невербальной (изображение) частей: речевой цепи и изображения предмета, описанного в этой речевой цепи» [2, с. 9]. В данном случае КТ представляется сложным текстовым образованием, в котором вербальные и невербальные компоненты образуют визуальное, структурное, смысловое и функциональное единство. Целью подобного единства является комплексное воздействие на адресата. В рамках данного подхода невербальные элементы являются встроенными в речевую цепь. Однако наиболее общим (родовым) понятием для обозначения текстов, представляющих собой сложное семиотическое единство, является либо поликодовый, либо семиотически-осложнённый.

В рамках нашего исследования мы будем придерживаться определения, предложенного Е. Ф. Тарасовым, поскольку важную роль играет именно специфика восприятия содержательного через формальное. Иными словами то, в какой мере единство сочетания визуального и аудиального модусов способны эксплицировать (овеществить) образ, создаваемый автором такого текста. Подобное овеществление или моделирование типовых явлений предполагает более эффективное воздействие на адресата.

В работе «Креолизованный текст: смысловое восприятие» данный вид текстов подразделяются на естественные и искусственные по происхождению. «Для естественных КТ креолизация является неотъемлемым свойством. Так, например, тембр голоса, громкость, интонация неизбежно входят в состав устного высказывания. Искусственные

креолизованные тексты создаются человеком специально, с какой-то целью...» [2, с. 21]. В рамках исследования мы имеем дело с искусственными КТ обязательным свойством которых является единство вербального и невербального. В случае, если изъять один из компонентов, возникнет два отдельных, но при этом неполных текста. При этом каждый из компонентов меняет свою сущность, в случае с новостными сюжетами сам жанр предполагает неразделимость вербального (аудиального) и невербального (визуального) компонента.

«При восприятии КТ мы имеем дело с результатом работы сознания автора КТ, который, переработав материал макрокомпонентов, создает единое целое» [2, с. 35]. На основе таких текстов адресат (зритель) моделирует в своём сознании неязыковую реальность при этом задей-



Рис. 1 — 2. В общем, причины по которым люди не хотят откладывать вакцинацию у всех самые разные...

ствуя уже своё неязыковое сознание, интерпретируя каждый компонент текста и конструируя смысл. Для того, чтобы проиллюстрировать вышесказанное обратимся к примеру. Приведён фрагмент новостного репортажа о Covid — 19 телеканала «Вести Тверь» (Рис.1 — 3).

Фрагмент: «В общем, причины по которым люди не хотят откладывать вакцинацию у всех самые разные, тем более сейчас, когда можно выбрать удобное время и ближайший прививочный кабинет.»

Иконический компонент (видеоряд) и вербальный текст (речь корреспондента) в данном отрывке подаются синхронно. Уточним, что рис.1 сменяется на рис.2 за несколько секунд до окончания приведённого фрагмента. Здесь иконический компонент выполняет овеществляющую функцию, подкрепляя сказанное визуальным рядом. Таким образом, помимо информации о содержании вербального компонента зритель получает и денотативные знания. В рассматриваемом случае они подкрепляют сказанное, а также вводят и актуализируют типовое представление о ситуации. Пропозициональный компонент высказывания содержит информацию о том, что «...люди не хотят откладывать вакцинацию...», а иконический в свою очередь служит подтверждением истинности данной пропозиции. Зрителю демонстрируют группу людей, стоящих напротив кабинета. Людям, демонстрируемым в сцене присущи некоторые типичные для периода пандемии признаки. Наличие маски — в данном случае эксплицитный признак, являющийся типичным для всех репортажей данной тематики. Наличие при себе документов — эту информацию зрителю не сообщают напрямую, но исходя из своих знаний о мире (фрейм «посещение медицинского учреждения»), он может эксплицитировать сведения о том, что они присутствуют. В случае, если зритель решит повторить увиденное (сделать прививку), ему уже будет известно о модели поведения в данной ситуации, и вероятнее всего он будет её придерживаться. Возрастные характеристики людей на экране — эта информация требует более сложной ментальной операции, на экране представлены люди преимущественно старшего поколения, и зритель, попадающий в данную возрастную группу, может сделать вывод о том, что если люди старшего поколения «...не хотят откладывать вакцинацию...», то и ему (принадлежащему к этой же возрастной группе) не стоит её откладывать. Сцена на рис.2 является в некотором смысле закрепляющей т.к. здесь крупным планом демонстрируется надпись на двери кабинета — регистратура, из предыдущей сцены. Здесь, средствами иконического компонента, происходит актуализация ситуации, в которой разворачивались предыдущие события.



Рис.3. ...тем более сейчас, когда можно выбрать удобное время и ближайший прививочный кабинет

В рамках сцены на рис.3, помимо предшествующих умозаключений, в сознании зрителя актуализируется представление о процессе записи на прививку. На это указывает как содержание вербального компонента, так и иконического компонента. Видеоряд демонстрирует типовую для данной ситуации сцену, когда некоторый человек в регистратуре (знание из предыдущей сцены) выбирает «...удобное время и ближайший прививочный кабинет». При этом актуализируется представление о поведении обоих участников данной ситуации, а также образ медработника, что позволяет отнести данную ситуацию к фрейму «запись в медучреждении». Визуализируется всё тот же набор эксплицитных характеристик участников ситуации.

Из вышесказанного можно заключить, что рассматриваемые КТ состоят из двух по своей природе различных компонентов (вербального и иконического). Несмотря на это, оба компонента служат единой цели — осуществлению интенции СМИ т.е. привлечению как можно большего количества людей к вакцинации от Covid — 19. Вербальный компонент является носителем пропозиционального содержания, в то время как иконический компонент является носителем денотативного. Благодаря этому, используя сравнительно малый объём языковых средств, автор текста (СМИ) способен актуализировать большой объём знаний реципиента. В свою очередь реципиент, получая такое креолизованное послание, задействует своё сознание, извлекая содержание как из денотативного, так и из пропозиционального

компонента, формируя или закрепляя в своём сознании представление о предмете сообщения. Таким образом достигается единство вербального (слова) и иконического (визуального, образного).

Литература

1. Ильичёв Л.Ф. , Федосеев П.Н., Ковалёв С.М., Панов В.Г. Философский энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL: dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/743МОДАЛЬНОСТЬ (дата обращения 07.06/2022).
2. Вашунина И.В., Тарасов Е.Ф., Нистратов А.А, Матвеев М.О. Креолизованный текст: Смысловое восприятие: Коллективная монография . Москва: Институт языкознания РАН, 2020. 206 с.

Журналистика и международные отношения

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ТВЕРСКИХ РЕГИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРНЕТ-СМИ

Ю.В. Ковалёва, магистрант 2 года обучения, направление «Телевидение» (программа специализированной подготовки «Тележурналистика») кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета.

Научный руководитель: И.Е. Иванова, к. филол. н., доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью.

Аннотация. Актуальность темы данной статьи заключается в том, что на данный момент интернет-пресса является одной из самых перспективных и развитых видов СМИ. На рынке региональных медиа интернет-СМИ завоёвывают ключевые позиции, и требуется теоретико-практическое осмысление тех процессов, которые связаны с появлением и развитием этого сегмента СМИ. В статье анализируется типология СМИ в Интернете, рассматриваются источники и особенности получения информации для региональных СМИ, а также проводится анализ регионального информационного портала на примере «Твериграда».

Ключевые слова: региональные интернет-СМИ, информационные порталы, «клоны», «гибриды», «оригиналы», корреспондент, реклама, рубрики, сайт, веб-дизайн.

Интернет-СМИ — явление, достаточно хорошо изученное в современной теории отечественной журналистики. В частности, следует отметить, что сформировался основной корпус терминов и терминологических понятий, типологические подходы к изучению интернет-СМИ. Так, М.М. Лукина выделяет три типа сетевых СМИ: «клоны», «гибриды», «оригиналы». Из выведенных определений следует под «кло-

нами» понимать электронные версии традиционных СМИ, которые дублируют печатный вариант. «Гибриды», она считает, — это более «продвинутое» СМИ, которое использует за основу старое СМИ. И, наконец, «оригинальные СМИ» — это те, которые не имеют аналогов сетевых медиа. Они работают только в Интернете и для него [1].

По-иному на типологию СМИ в Интернете смотрит Я.Н. Засурский. Он говорит, что «гибриды» делятся на две отдельные группы: «информационные порталы» и «электронные газеты». Первые — это многофункциональные интернет-службы, которые подразумевают многообразие тем, жанров и сервисов наряду с постоянным потоком информации. Вторые — имитируют принцип оффлайновых газет. Они определяют график выхода «выпусков», где преобладает количество аналитических материалов [2, с. 91].

Эквивалентные копии традиционных СМИ — «клоны». В Интернет-каталогах их большинство, и скоро, вероятно, по своему количеству они приблизятся к числу зарегистрированных в России СМИ, так как в наши дни ни одно уважающее себя печатное издание, радио — или телеканал не может обойтись без своего представительства в мировой паутине.

Модифицированные онлайн-версии традиционных СМИ («гибриды»), которые возникли на почве своих оффлайновых прототипов, но не копируют их, а проводят собственную информационную политику с целью охвата новых сегментов рынка (вводят новые рубрики, используют гипертекст, интерактив). Они имеют отличную схему вещания (например, электронная версия «Независимой газеты» www.ng.ru). При этом в целом эти издания остаются в типологических рамках своих, в том числе хорошо известных брендов.

Вторая категория изданий включает медиапроекты, возникшие в сети и не имеющие оффлайновых прототипов. Начиная поиск своего профиля с нуля, они выстраивают в рыночных условиях собственные маркетинговые стратегии. В противовес первой группе они занимают лидирующие позиции в сетевых рейтингах, а некоторые из них, которые прямо заявляют о своих коммерческих целях, в скором времени обещают выйти на рубежи самоокупаемости. В этой категории сетевых изданий эксперты выделяют две отдельные группы:

- информационные порталы — многофункциональные интернет-службы, подразумевающие многообразие тем, жанров и сервисов наряду с непрерывным потоком информации;
- электронные газеты, которые формируются по принципам,

имитирующим оффлайновые газеты, с определенным графиком «выпусков», с преобладанием аналитических материалов над новостными.

Для региональных СМИ в целом характерно стремление к созданию информационных порталов. Информационные порталы в регионах выполняют функцию качественного (актуального, объёмного) информирования жителей. С этой целью они активизируют процессы привлечения внимания аудитории, мониторинга аудитории, актуализируют мультимедийные технологии создания и распространения информации.

Функция формирования повестки дня выполняется новыми видами СМИ в целях концентрирования внимания аудитории на тех проблемах, которые являются наиболее актуальными. Таким образом, данная функция помогает реципиентам фокусироваться на новых ранее неизвестных им аспектах социума. Коммуникативная функция или, как ее называет Е.П. Прохоров, «функция общения и налаживания контактов» [3, с. 81], позволяет наглядно увидеть переход от односторонней модели коммуникации к двусторонней. Благодаря этой функции, отдельные пользователи СМИ могут стать участником процесса обмена информацией. Функция форума очень схожа с коммуникативной. Однако благодаря ей появляются возможности для общественного дискурса.

Как уже было сказано, развитие Интернета породило новые виды интернет-СМИ. Обычно их делят на две категории: электронные версии традиционных СМИ, например телеканалы, газеты, журналы, радиостанции и интернет-СМИ — те, которые работают только онлайн и для него. Схожи они тем, что и те, и другие выполняют одни и те же указанные выше функции, а также обладают новыми признаками: неограниченная периодичность и тиражность, безграничный характер распространения, эксклюзивные свойства предоставления и распространения информации. Кроме того, их работа регулируется Федеральными Законами «О средствах массовой информации» [4], «О порядке освещения деятельности органов государственной власти в государственных СМИ» [5], Гражданским и Уголовным кодексами [6] и рядом других государственных документов. Отметим, что практически у каждого СМИ имеются своя редакция и редакционный устав, которому следуют сотрудники. Отличаться различные виды интернет-СМИ могут уровнем профессионализма, характером подаваемой информации, частотой наполнения сайта контентом, методами работы с поступающей информацией, а также типом аудитории.

По данным Фонда «Общественное мнение», в первом квартале 2022 года доля пользователей сети в Российской Федерации составила около 80% [7]. Можно сделать вывод, что обычными потребителем информации из Интернета — это представитель средней прослойки общества, который имеет стабильные доходы, позволяющие беспрепятственно пользоваться Интернетом. Однако эти исследования касаются только России: аудитория Интернета в принципе безгранична.

Поговорим теперь о том, какие материалы чаще всего встречаются на страницах региональных порталов. Чаще всего, специфика региональных журналистских текстов в Интернете состоит в том, что на 80% контент ленты новостей — это рерайты. Сотрудники редакций тратят большое количество времени на мониторинг всемирной паутины: они просматривают сайты официальных органов, новостей в поисковых системах и даже социальные сети в поисках новостей. Вот основные источники информации, которыми пользуются региональные интернет-журналисты:

- Пресс-службы государственных и муниципальных учреждений;
- Пресс-службы политических партий;
- Пресс-службы коммерческих организаций;
- Другие местные Интернет-СМИ;
- Оффлайн-СМИ;
- Платные ленты информагентств;
- Местные форумы, блоги, группы в социальных сетях;
- Корреспонденты редакции.

Ежедневное использование данных источников информации в результате приводит к обеднению контента на информационных порталах и повышенной конкуренции в борьбе за аудиторию. Из особенностей получения информации из указанных источников, можно выделит следующее:

- В каждой региональной редакции интернет-СМИ есть набор закладок в браузерах, которые просматриваются каждый час для поиска пресс-релиза;
- Пресс-релизы, обычно, копируются без особого энтузиазма и рерайта, но с указанием источника;
- Криминальные новости бывают укомплектованы в один материал, а ежедневные сводки о числе ДТП и пожарах — один из способов заработать рейтинги;
- Политические новости из партий — не бывает, так как интересных пресс-релизов мало;

- Отслеживать «ленту новостей» можно и на других местных интернет-СМИ, даже можно копировать текст, если это позволяет лицензия и политика издания. Однако за этим могут последовать неприятности;
- Оффлайновые-СМИ не представляют для журналиста интереса;
- Социальные сети, в числе которых сайты видеохостингов, форумы, блоги — одни из наиболее популярных и крупных ресурсов по поиску, сбору и обработке информации. Здесь с помощью тэгов и слов-ключевиков можно найти инфоповоды.

Таким образом, региональная журналистика адресует свои материалы конкретной целевой аудитории. Это одновременно и упрощает задачу формирования контента и усложняет её. Это понимают и в редакции, поэтому любое событие в регионе будет освещено. К числу материалов, которые чаще всего встречаются в ленте новостей, можно отнести: новости из жизни региона, сообщения о работе правительства, правоохранительных органов, криминальные новости, дорожно-транспортные происшествия и пожары, спортивные региональные новости, прогнозы погоды, а также новости с минимальным количеством текста, с активным использованием фотографий и видеофайлов.

На сегодняшний день в Тверской области действуют достаточно немало интернет-СМИ, однако в статье мы проанализируем самый популярный из них — информационный портал «Твериград».

«Твериград.ру» — единственное тверское независимое электронное средство массовой информации широкой направленности. Уникальность портала в том, что его журналисты способны оперативно обрабатывать любую поступающую им по разным каналам связям информацию, проверять ее подлинность и размещать на сайте. Кроме того, портал публикует большое количество авторских материалов, журналистских расследований и медиаматериалов — все это выводит интернет-СМИ «Твериград» на лидерские позиции в рейтинге региональных изданий.

Сайт портала сочетает в себе традиционные средства передачи информации, а также аудио и видеоматериалы.

Все интерактивные тексты, опубликованные на сайте тверского интернет-СМИ «Твериград.ру», требуют активного поведения своих реципиентов.

Несмотря на множество положительных характеристик, нельзя не указать на ряд недостатков сайта. «Твериград.ру» перегружен графическим контентом: огромное количество анимированных баннеров, фотографии и видеоданные — все это не позволяет пользователям

быстро зайти на сайт. Зачастую реципиентам нужно иметь хорошую скорость Интернета, чтобы загрузить страницу сайта, содержащую, с точки зрения реципиента, избыточную информацию. Речь, прежде всего, идёт о рекламе.

В анализируемом нами портале «Твериград.ру» имеются следующие средства передачи информации: текст (передает основной объём информации. Обладает всеми характеристиками медиатекста); фото (представляет детали событий посредством их запечатления, наглядно фиксирует актуальные события); звук (воздействует эмоционально и усиливает влияние текстов, фото или видеосюжетов. Аудиоматериалы используются редко); видеосюжеты (темы, освещаемые в фоторяде, могут быть альтернативно представлены в видеороликах специально смонтированных).

Перейдем непосредственно к анализу веб-дизайна интернет-СМИ «Твериград.ру». По электронной ссылке (<https://tverigrad.ru/>) любой пользователь сети Интернет попадает на указанный выше сайт.

Доминирующие цвета сайта оранжевый, белый, черный, которые стали визитной карточкой «Твериграда». Сайт имеет свой логотип, выполненный в фирменных цветах. Выглядит он так: небольшой квадратный символ с буквой *i-information* (информация), а далее «Tverigrad.ru». Данный логотип присутствует на всех эксклюзивных фотографиях, используемых порталом при публикации материалов любой направленности. Является зарегистрированным товарным знаком.

Портал «Твериград» является длинным сайтом с большой вертикальной прокруткой. На протяжении всего скроллинга слева пользователя будет сопровождать лента новостей, а в центре — тот же ТОП новостей, а также некоторые разделы, не вынесенные вверх. Такими разделами являются «ТВТверь» и «Тверской хронограф».

Стоит отметить, что информационный портал «Твериград» перенасыщен всевозможной рекламой: баннерами и нативной рекламой.

Обратимся к тематическому содержанию публикаций «Твериграда». Наиболее активными рубриками (информационно насыщенными и посещаемыми) на сайте являются «Новости», «Происшествия», «Стопкоронавирус», «ЖКХ». Доминируют материалы, с характеристиками: «Происшествия», «ЧП», «ДТП», «Пропал человек». Это говорит о том, что «Твериград» привлекает внимание аудитории за счёт публикации сенсационных материалов, в том числе недостаточно проверенных.

Таким образом, на основе вышеизложенного можно сделать выводы. Информационный портал «Твериград.ру» самоидентифициру-

ется как независимое интернет-издание и ориентирован на читателя, который критически относится к материалам других региональных изданий. «Твериград.ру» демонстрирует чётко выстроенную рекламную политику, которой подчинены дизайнерские и содержательные характеристики издания. Анализ особенностей веб-дизайна портала (в частности, цветовых решений и способов размещения рекламы) и жанрово-тематических особенностей контента позволил сделать вывод о типологической принадлежности «Твериграда» к жёлтым СМИ.

Список литературы:

1. Лукина М.М., Фомичева И.Д. СМИ в пространстве Интернета. [Электронный ресурс] / М.М. Лукина. URL: http://www.journ.msu.ru/study/handouts/texts/smi_internet.pdf (дата обращения: 10.01.2022).
2. Засурский Я.Н. Система средств массовой информации в России [Текст] / Я.Н. Засурский // Статья: Учебно-методические пособие для студентов. Москва: Аспект Пресс, 2001. С. 91—92.
3. Прохоров Е.П. Введение в теорию журналистики. [Электронный ресурс] / Е.П. Прохоров. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/2868378/> (дата обращения: 15.01.2022).
4. Федеральный закон «О средствах массовой информации» от 27.12.1991 ред. от 18.04.2018 № 2124-1, 2018. 56 с.
5. Федеральный закон «О порядке освещения деятельности органов государственной власти....» от 13.01.1995 № 7-ФЗ.
6. Гражданский кодекс РФ редакции от 25.02.2022 [Текст] / Гражданский кодекс РФ, 2018. 576 с.
7. Фонд общественного мнения Интернет в России: динамика проникновения. Зима 2021—2022 гг., URL: <http://fom.ru/SMI-internet/13999> (дата обращения: 13.02.2022).

РАБОТА ТЕЛЕЖУРНАЛИСТА В ПРЯМОМ ЭФИРЕ: ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

И.А. Козлова, магистрант 2 года обучения по направлению «Телевидение» (программа специализированной подготовки «Тележурналистика»).

Научный руководитель: И.Е. Иванова, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью.

Аннотация: *Актуальность работы заключается в том, что соблюдение этических стандартов в прямом телевизионном эфире имеет принципиально важное значение как для аудитории, так и для практической тележурналистики. Цель статьи заключается в изучении особенностей соблюдения этики в прямом эфире на примере программ и выпусков новостей, выходящих на российском телевидении. В статье цитируются кодексы журналиста, анализируются принципы профессиональной этики журналиста, проводится анализ соблюдения этики в прямом эфире на примере выпусков новостей на Матч ТВ и политической программы «Время покажет».*

Ключевые слова: *телевидение, этические нормы, этика журналиста, кодекс журналиста, прямой эфир, коммуникация, ток-шоу, телевизионный эфир.*

Телевизионная трансляция имеет ряд особенностей. Для выпуска программы новостей в эфир важно учитывать каждую деталь, которая не должна выходить из общего замысла передачи. Хороший журналист применяет полученные ранее знания в деле, перенимает опыт конкурентов и не повторяет их ошибки, соблюдает нормы этики.

Право на свободу слова и обмена мнениями в журналистике закреплено различными нормативными и законодательными документами. Помимо общих требований профессионально-этического характера к тележурналистам предъявляются особые требования. Это касается, в том числе, этических ограничений работы журналиста в прямом эфире: журналист всегда обязан действовать, исходя из принципов профессиональной этики, нельзя причинять репутационный ущерб объектам публикации, необходимо четко отделять мнение от факта, рекламу от новости [1].

Согласно этим принципам, журналист обязан подтверждать фактами любое утверждение, способное причинить кому-либо вред, сохранять конфиденциальность своих источников и не разглашать личную информацию о персонажах. При этом особое внимание уделяется освещению событий криминального характера: важно соблюдать презумпцию невиновности и не называть подозреваемых или подсудимых преступниками

до решения суда. Согласно этической норме, журналист уважает честь и достоинство людей, которые становятся объектами его профессионального внимания. Он воздерживается от любых пренебрежительных намеков или комментариев в отношении расы, национальности, цвета кожи, религии, социального происхождения или пола, а также в отношении физического недостатка или болезни человека. Журналист обязан безусловно избегать употребления оскорбительных выражений, могущих нанести вред моральному и физическому здоровью людей.

Разговор в эфире — это не только обмен мыслями, но и стратегия речевого поведения, взаимообмен духовными состояниями, который подразумевает стремление слушать и стремление высказаться. Как подчеркнул С.А. Муратов, «телевидение влияет на аудиторию языком ежедневно звучащей с экрана речи, стилем поведения в кадре ведущих и соучастников передач, пребыванием в эфире людей, воплощающих наши мысли об интеллигентности.» [2, с. 34]; «Этическое чувство должно подсказывать интервьюеру, не прозвучит ли его вопрос чересчур щекотливо. Запоздалые объяснения, что «такой реакции он не мог и предвидеть», не оправдание уже в силу того, что способность ее предвидеть и есть профессиональное проявление уважения к собеседнику.» [6, с. 93].

Г.В. Лазуткина пишет: «Традиционное стремление нормативной этики — влиять на моральную практику человечества, настойчиво рекомендуя ему, как жить. Тем самым она вроде бы претендует на ту роль, для которой в процессе становления человеческого общества была вызвана к жизни мораль.» Вот почему важно контролировать то, что происходит в прямом эфире перед миллионами зрителей. [3, с. 16].

А.А. Юрков выделяет три основных тенденции в развитии журналистики: меркантильная, манипуляционная и гуманистическая. Гуманистическая журналистика базируется в том числе на безусловном следовании этико-правовой норме: «В сегодняшних условиях это проблематичный, но по мере вызревания гражданского общества перспективный вид журналистики. Такая журналистика не объявляет себя «четвертой властью», не унижается перед аудиторией и не возвышается над ней, а сотрудничает с ней. Цель гуманистической журналистики — разобраться вместе со своей аудиторией в стоящих перед обществом и личностью проблемах, найти способы их решения» [4, с. 68].

Можно выделить четыре группы требований журналистской этики: Журналист и аудитория. Журналист должен быть ответственен пе-

ред аудиторий, не провоцировать панику, проверять достоверность фактов, не публиковать слухи, не искажать информацию, не пропагандировать насилие.

Журналист и источник информации. Собирать информацию необходимо честными методами, не перевирать слова источника, быть беспристрастными.

Журналист и герой (интервьюируемый). Журналист не имеет права вмешиваться в частную жизнь, публиковать порочащие сведения, оскорблять или пренебрежительно намекать на расу, национальность, физическую или психическую неполноценность.

Журналист и профессия. Необходимо соблюдать условия честной конкуренции, не совмещать политическую должность и работу журналиста, не дискредитировать своим поведением профессию журналиста.

В статье мы рассмотрим третью группу на примере спортивных новостей на Матч ТВ с Дмитрием Губерниевым, спортивного комментирования Александра Шмурнова и политической программы «Время покажет» с Артёмом Шениным. Речь пойдёт о нарушениях во взаимоотношении с интервьюируемым, об отсутствии толерантности и о смешении факта и комментария.

Новости на Матч ТВ от 15.06.2021 в 00:49. Во время прямого эфира Дмитрий Губерниев задал Бузовой несколько вопросов, на которые та не смогла ответить. Когда телеведущая проигнорировала очередную его реплику, комментатор решил пошутить. «Ольга, вы перестали пить коньяк по утрам? Скажите нам, перестали или нет? Очевидно, что нет, не перестали», — произнес Губерниев [5].

Телеведущая попыталась сдержать эмоции, но в итоге расплакалась. «Я знала, что все так закончится. Так нельзя. Этот мужчина оскорбляет меня. Я пришла поддержать сборную России, а он задает такие вопросы. Коньяк? Вам показать мою фигуру? Вы издеваетесь? Я не пью, мне нельзя! Я недавно перенесла тяжелую операцию», — ответила ведущему Ольга. Журналист безусловно обязан избегать употребления оскорбительных выражений, которые могут нанести вред моральному здоровью людей.

Другой пример. Журналист Александр Шмурнов во время матча «Спартак» и «Сочи» обрушил гневную тираду на судейский корпус и весь Российский футбольный союз. Такое непрофессиональное поведение комментатора вызвала негативную реакцию у болельщиков и клубов РПЛ. Руководство канала тоже не осталось в стороне, отстранив его от ближайших эфиров. Но стоит понимать, что этические нарушения в этом

журналистском жанре — явление весьма распространённое и имеет свои причины: экспрессивность жанра, комментирование быстро происходящих событий, азарт, эмоции болельщиков и т.д. [6]

В программе «Время покажет» (эфир 28.10.2021), под названием «Труба Украине», ведущий Артём Шенин говорит: «А в стране под названием Украина эти люди, которые ведут себя невменяемо, они диктуют свою волю семь лет всем остальным. Потому что люди, которые примерно исполняют то же самое, что он, с такой степенью придурковатостью, они же от этой страны ездят, например, уже на европейские, парламентские всякие слушания. Они исполняют там всякую, как бы, ересь. Вот один из таких людей. Вот примерно такой же, в данном случае, точно дурачок Одесский» [7].

Мы видим, что речь ведущего переполнена оскорбительными оценочными суждениями. Он перебивает через слово Сергея Запорожского, политолога из Украины. Не даёт ничего сказать. Постоянно говорит «так», как бы сбивая с толку и ограничивая высказывания. Ещё был не тактичный момент, когда Артём Шенин пародирует акцент журналиста из Польши, тем самым показывая недостатки собеседника. Ведущий игнорирует правило кодекса о том, что должен уважать честь и достоинство людей, которые становятся объектами его профессионального внимания. Здесь мы видим нарушение взаимоотношений с интервьюированным, отсутствии толерантности и уважения к собеседнику. Нарушения данной группы (журналист и герой) постоянно присутствуют в этой программе.

Список литературы:

1. Кодекс профессиональной этики российского журналиста [Электронный ресурс]. URL: https://mggu-sh.ru/sites/default/files/kodeks_professionalnoy_etiki_rossiyskogo_zhurnalista.pdf (дата обращения: 02.10.2021).
2. Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром: учебник и практикум для вузов / С. А. Муратов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2019. 188 с.
3. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста: Учебник для студентов вузов. Москва: АСПЕКТ Пресс, 2011. 224с.
4. Юрков А. А. Этика журналистского творчества. Санкт-Петербург, 2003. 142 с.
5. Губерниев довёл Бузову до слёз в прямом эфире [Электронный ресурс] // Новости от 15.06.2021 00:49. URL: <https://yandex.ru/video/preview/1335399259868571823> (дата обращения: 02.10.2021).

6. Это произвол! Комментатора «Матч ТВ» отстранили от эфиров за истерику на матче «Спартак» [Электронный ресурс] // «Life.ru» : информационный портал. URL: <https://life.ru/p/1339793> (дата обращения: 02.10.2021).
7. Время покажет. «Труба Украине». Выпуск от 28.10.2021 [Электронный ресурс] // Первый канал. Официальный сайт. URL: <https://www.1tv.ru/shows/vremya-pokazhet> (дата обращения: 02.10.2021).

ВОСПРИЯТИЕ РОССИИ В ЗАПАДНОМ СООБЩЕСТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

*А.А. Удальцова, магистр 1 курса, направление
«Международные отношения»
Научный руководитель: И.А. Монахов, канди-
дат исторических наук, доцент*

Восприятие и имидж страны за рубежом является важной задачей внешней политики любого государства в современном мире. Широкие взаимосвязи и взаимозависимость, характерные глобализации, ставят государства перед вызовом сохранить свою национальную, культурную и идеологическую особенность и представлять особый интерес для иностранной аудитории.

В нынешних условиях для России особо актуально уделять своё внимание имиджу за рубежом. Ещё с 2012 года Президент России отметил: «Сегодня гуманитарное измерение выходит на передний план международной деятельности, поэтому одним из ключевых направлений внешней политики станет имидж России» [5]. Однако далеко не во всех странах успешно удаётся построить внешнюю культурную политику. Одним из таких направлений является — западный мир, а именно Европейский союз. У РФ и ЕС отношения имеют давние корни, и складывались очень непросто, порой сложно. Отпечатки исторических взаимодействий напрямую влияют на отношения сегодня.

Длительное время Россия находилась в изоляции, и для всего мира о ней мало было известно. В XII—XIV в.в. в Европе правили Габсбурги и Ягеллоны, а Московское государство вело борьбу с Золотой ордой. Так, Русь не входила в сферу интересов европейского общества. Ситуация начала меняться в XV веке. В поисках потенциальных союзников в борьбе с османами Венеция, а затем Рим обратили свои взоры на Восток, на Московское Царство. К установлению более

тесных контактов с Москвой стали стремиться Габсбурги, которым нужен был партнер в их борьбе с Ягеллонами, а затем и османами. Впоследствии свой интерес к Московии стала проявлять и Римская католическая церковь. Ивану III поступило предложение от императора Священной Римской Империи германской нации Фридриха III обрести корону и таким образом войти в состав европейского мира. Однако данные планы папства и Габсбургов не увенчались успехом. Иван III отвечал, что корону он уже имеет от своих предков, но в то же время великий князь воспользовался дружеским расположением Папы и императора и пригласил в Москву итальянских архитекторов и мастеров: Аристотеля Фьораванти, Пьетро Солари, Алевиза Фрязина и др. При этом великий князь московский не помышлял об изменении своей веры, основ государственности, духовных ценностей. Таким образом, Москва ответила отказом на все предложения Западного мира, не желая терять свою самобытность, независимость в плане принятия внешнеполитических решений [3, с. 6].

Таким образом, Московское государство выбрала свой путь развития, не примкнув ни к одному из предложенных направлений: католицизму, антиitureцкому, протестантскому.

Позже, освободившись от ордынского ига, Москва начала предъявлять свои права на «киевское наследство», т.е. на юго-западные территории, присоединившиеся к Литовскому государству. Интересы Московского государства напрямую сталкивались с интересами Европы, что делало Русь новым геополитическим участником европейских отношений [2, с. 95].

В XVII веке шла война между Россией и Речью Посполитой за украинские, белорусские и западнорусские земли. К этому же региону можно отнести и противоречия России, Украины и Речи Посполитой с Османской империей и Крымским ханством, порожденные необходимостью отражения постоянных нападений крымских татар и османов на украинские и южнорусские земли [2, с. 95].

С падением Вестфальской системы международных отношений и приходом к власти Петра Великого, Россия набирает более усиленные позиции в европейской геополитике. Россия выражает свои притязания на выход к балтийскому морю, и по своей сути, представляется перед западным миром, как сильное государство с военным потенциалом, не похожим на европейский путь развития политики, но близкий по «духу». Ф.И. Тютчев писал, что в течение столетий Запад считал лишь свою культуру и свои ценности истинно европейскими, закрывая глаза на существование другой Европы, в лице России [4, с. 16].

Важным этапом на пути эволюции образа России в Западной Европе были и события екатерининской эпохи, когда территория России значительно расширилась, победоносные войны с Турцией обеспечили России свободное плавание по Черному морю, выход через проливы Босфор и Дарданеллы в Средиземное море [2, с. 95].

После участия в антинаполеоновских войнах, России удаётся ещё больше расширить своё влияние на Западе, участвуя в новом мироустройстве 1813—1815 гг. Именно после этой войны по Западу прошла волна информации о военной мощи России, что послужило формированию такого образа о русских, как «варвары». О наличии такого представления, в западноевропейской публицистике и политической лирике 1830—1850-х гг. можно судить по анализу метафор, используемых для изображения разных сфер российской жизни. В описаниях России употреблялись следующие определения: бескрайняя степь, ледящий полярный круг, Сибирь; подданные назывались: казаки, киргизы, калмыки, башкиры, татары, курносые, узкоглазые азиаты; царская династия: народоубийца, смесь рабства и деспотизма, отцеубийца; общественная сфера — варварство, кнут, нагайка, запах сала и дегтя; отношение к соседям — дремлющий великан, чудовище, хищная птица. В XIX веке на Западе шла идеологическая борьба, под девизом «борьба с варварством, деспотизмом». А Российские правители представлялись как «тираны», «жестокие татары», «захватчики» [1].

Таким образом, у России и Запады складывались довольно непростые отношения, которые сформировали определённый образ о России и русских на Западе. Исторически Россия давно является непосредственным участником западного мира, однако, как показывают актуальные международные ситуации, Запад очень часто не берёт это в счёт или намеренно игнорирует, что приводит к не очень желанным последствиям. На Россию оказывается информационное давление, например, всем известный «План Даллеса», которое отражает значительный эффект на имидж нашей страны.

Если разобраться глубже, то все сегодняшние явления — это давние исторические отражения, которые подвергаются сильному искажению, и как итог, мы видим страшные картины современного мирового порядка, которые все намеренно портят и считают истинными.

Список литературы:

1. Гро Д. Россия глазами Европы /Д. Гро // Перспективы [Электронный ресурс]. URL: http://www.perspektivy.info/book/rossija_glazami_jevropy_2011-09-28.ht (дата обращения 07.06.2022).

2. Нарочницкая Н.А. Россия и Европа: историсофский и геополитический подход/ Н.А. Нарочницкая // Наш современник. 1993. № 12.
3. Панарин А.С. Православная цивилизация в глобальном мире / А.С. Панарин. Москва : ЭКСМО : Алгоритм, 2003. 541 [2] с.
4. Тютчев Ф.И. Политические статьи / Ф.И. Тютчев. Париж: YMCA-press, 1976. 172 с.
5. Совещание руководителей представительств Россотрудничества за рубежом [Электронный ресурс] // Интернет-портал Правительства Российской Федерации. URL: <http://archive.government.ru/stens/20531/> (дата обращения 07.06.2022).

ОГРАНИЧЕННОСТЬ СЛОВАРНОГО ЗАПАСА ПРИ ПЕРЕГОВОРАХ КАК КЛЮЧ К ЛАКОНИЧНОСТИ И УСПЕШНОСТИ ПЕРЕГОВОРОВ

*А.А. Хохлов, магистр 2 курса, направление
«Международные отношения»*

*Научный руководитель: И.В. Гладилина, канди-
дат филологических наук, доцент, зав. кафе-
дрой русского языка*

***Аннотация:** В данной статье рассматривается влияние словарного запаса на успешность и эффективность переговоров. Отмечается, что ограниченный словарный запас позволяет увеличить скорость проведения переговоров, избежать пустых бесед и добиться максимально успешного результата переговоров посредством лаконичного обсуждения вопросов.*

***Ключевые слова:** переговоры, деловые беседы, международные отношения, словарный запас, лингвистика.*

Деловое общение представляет собой такое взаимодействие представителей компании, при котором ведется профессиональное обсуждение насущных вопросов. Переговоры в рамках данного исследования рассматриваются как взаимодействие этих представителей с целью достижения какой-либо выгоды, которая изначально сформулирована обеими сторонами.

Во время переговоров стороны обсуждают детали получения этой самой выгоды, определяя наиболее благоприятные условия для обеих

сторон и достигая соглашения. При этом не все переговоры завершаются успехом. Если две стороны не смогли достигнуть компромисса или не готовы пойти на уступки для достижения общей цели — организации сотрудничества, то переговоры считаются не успешными.

Предполагается, что фактором, который может значительно повысить успешность переговоров, является ограниченный словарный запас. При хорошем знании языка и глубоком погружении переговорщика в языковую среду, его речь может сильно исказиться. Что при переговорах вызовет непонимание со стороны оппонента. К примеру, человек не сможет донести свои мысли, будет использовать много сленговых выражений, эпитетов и фразеологизмов. При том что основная цель переговоров с иностранцем — это простым и понятным языком донести свою мысль [5,6].

В таком случае очень важно избегать слишком перегруженных предложений и отклонений от темы, так как они могут отрицательно сказаться на успешности переговоров. Исходя из этого, мы делаем заключение, что ограниченный словарный запас — это ключ к лаконичным, относительно быстрым и успешным переговорам.

Однако насколько ограниченным должен быть словарный запас, и в каких ситуациях такое применимо?

Во-первых, словарный запас переговорщика должен быть таким, чтобы он мог лаконично и ясно выразить свои мысли. При этом вовсе не обязательно полное владение профессиональной терминологией на иностранном языке. Главная цель во время переговоров — донести мысль. Поэтому, если у человека нет достаточного количества знаний профессиональных терминов, то это совершенно не является минусом. В таком случае он может описать свои мысли похожими словами.

Как результат — оппонент полностью поймет доносимую мысль, а недопонимания не возникнет [1].

Применяться это правило «ограниченный словарный запас — ключ к успешным переговорам» может в нескольких ситуациях. Каждая из них подразумевает переговоры на иностранном языке. Рассмотрим два варианта переговоров подробнее.

Первый вариант подразумевает переговоры с носителем языка. Может показаться, что хорошее знание языка в таком случае, знание сленговых и разговорных фраз может благоприятно сказаться на успешности переговоров. Однако есть и другое мнение — в таком случае переговоры могут очень сильно затянуться по времени. Так как стороны

начнут обсуждать менее важные вопросы, которые на переговорах поднимать нет необходимости.

При ограниченном словарном запасе очень важно определить наиболее важные задачи, которые необходимо решить во время переговоров. Обсуждение будет происходить только вокруг этих задач. Также, учитывая ограниченность словарного запаса одной из сторон, обоим переговорщикам нужно будет четко сформулировать свои вопросы, без лишних деталей и уточнений.

Учитывая вышеописанные факторы, переговоры проходят максимально быстро, лаконично и успешно [2]. При этом все насущные вопросы в процессе переговоров обсуждаются сторонами, в результате чего они приходят к общему решению или компромиссу, начиная плодотворное и эффективнее сотрудничество, что благоприятно влияет на обе стороны.

Особенно важна ограниченность словарного запаса во втором случае – когда переговоры между двумя сторонами ведутся на третьем языке. То есть ни одна из сторон не является носителями языка. В таком случае переговорщики смогут с максимальной эффективностью достигнуть соглашения. Их обсуждение будет лаконичным и эффективным. При этом важно, чтобы словарный запас обоих не был слишком перегружен, иначе другая сторона попросту не сможет понять, какую мысль пытается донести оппонент. Однако важно, чтобы его было достаточно для понимания и формулирования базовых фраз и выражений.

Важно отметить также то, что отсутствие необходимости в широком словарном запасе для переговоров с иностранцами позволяет также добиться снижения временных и финансовых затрат на изучение языка. Особенно это актуально для компаний, которые часто сотрудничают с разными странами[3].

Подводя итоги статьи, отметим, что ограниченный словарный запас позволяет добиться более лаконичных и быстрых переговоров. При отсутствии широкого словарного запаса и долгого погружения в среду у переговорщика отсутствуют излишние речевые обороты, эпитеты, отклонения от основной темы переговоров, слова-паразиты, словесные изъясны, неформальная лексика. Он просто минимальным имеющимся набором, простыми словами, может не самыми уместными для описания сути выражает именно то, что нужно. То есть доносит скупую суть желаемого.

Другая сторона ясно понимает доносимую информацию, что помогает избежать двусмысленности, путаницы, вызывает уважение, сокращает время проведения переговоров и время достижения соглашений по теме переговоров.

Список литературы:

1. Андреева, Г. М. Социальная психология / Г. М. Андреева. 1996, Москва.
2. Коллинз, Д. Этика и этикет в бизнесе / Д. Коллинз. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 160 с.
3. Лебедева, М. М. Вам предстоят переговоры / М. М. Лебедева. Москв , 1993.
4. Ломов, Б. Ф. Проведение деловых бесед и переговоров / Б. Ф. Ломов. Москва , 1991.
5. Вахрин, М. Н. Этика делового общения / М. Н. Вахрин. Минск, 1996.
6. Сорокин, А. М. Психология делового общения / А. М. Сорокин. Москва , 1991.

Издательское дело и редактирование

БУДУЩНОСТЬ КНИГИ: ВЗГЛЯД М. МАКЛЮЭНА

*К.М. Баранова, студентка 1 курса, направление
«Издательское дело»*

Научный руководитель: Т.Н. Хрипулова, д. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** статья посвящена рассмотрению научного труда М. Маклюэна «Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры». В исследовании рассматриваются основные положения теории медиа, разные подходы к понятию СМИ как «глобальной деревне».*

***Ключевые слова:** М. Маклюэн, медиа, «Галактика Гутенберга», «глобальная деревня», СМИ, печатная культура, книговедение.*

Герберт Маршалл Маклюэн (1911—1980) — автор теории, согласно которой качественные сдвиги в истории человечества связаны с появлением новых технических средств коммуникации [1, с. 288]. В его самом известном труде под названием «Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры», вышедшем в свет в 1962 году, изложены основные теории современного медиапространства. В работе автор рассматривает основные противоречия между устной и письменной культурой, анализирует историю коммуникации с начала первобытных времен до появления телевизионной эры и конца «эпохи Гутенберга».

В «Галактике Гутенберга» Маклюэн представляет историю цивилизации через эволюцию медиасистем: первым этапом ее развития он считает устную культуру Африки и Канады. В соответствии с культурными традициями и учетом чувственного восприятия и системы устройства алфавита Маклюэн делит страны и нации на два типа: аудиотактильные (Африка, Индия, Россия, Китай) и зрительные (Северная Америка и Западная Европа) [1, с. 290].

К племенной культуре ученый относит устную культуру эпохи до появления Гутенберга и электронную (радио, телевидение, Интернет), т. е. те средства общения, которые объединяют людей. Письменную и печатную традицию он считает индивидуальной, потому что эти формы не требуют непосредственного взаимодействия между людьми.

По мнению Маклюэна, печатная традиция способствует развитию индивидуализма и национализма. Книги печатаются на разных языках, развивают культуру своей страны. Но одновременно с этим печатная культура увеличивает неравенство между людьми: бедные и неграмотные не имеют доступа к книгам, а, значит, не могут претендовать и на достойную жизнь.

Ученый отмечает, что с изобретением печати исчезла устная нарративная культура, обесценилось мастерство рассказчика, а в обществе усилился индивидуализм (стало популярным чтение «про себя») [1, с. 291].

Маклюэн подчеркивает, что изобретение печати «укрепило и расширило новую визуальность прикладного характера, создав первый однотипный и воспроизводимый товар, первый конвейер и первую отрасль массового производства» [2, с. 90].

Что касается телевидения, то оно возвращает общество в первобытность. Люди собираются у телеэкрана, как у костра, и каждый имеет доступ к «глобальной деревне» (СМИ).

В конце «Галактики Гутенберга» Маклюэн предсказывает смерть книжной культуры, на смену которой приходят электронные СМИ. Однако автор допускает, что с появлением телевидения эра печати уйдет не навсегда. Маклюэн призывает старшее поколение уделить большое внимание тому, какую информацию потребляет молодежь за стенами учебных заведений. Так как средства массовой информации и телевидение стали одними из основных источников знаний, ученый призывает преподавателей изучать новые средства коммуникации и внедрять их в программу обучения. Только таким образом, по его мнению, можно избежать разрыва между жизнью подростков в школе и дома.

В настоящее время печатная книга утратила роль основного источника информации, которую она играла раньше. Но появление электронных библиотек свидетельствует о возрождении книжной культуры в несколько ином формате.

Маклюэн не считает нормой современные коммуникации. Он полагает, что в первобытном бесписьменном обществе существовала гар-

мония, исчезнувшая с появлением алфавита. Письменная и печатная культуры произвели «раскол между сердцем и умом» [2, с. 120].

В «Галактике Гутенберга» автор пишет, что история печати короткая (первая рукописная книга появилась в V веке до нашей эры, а печатный станок был изобретен только в XV веке) [1, с. 293]. Рукописи оставались частью устной культуры и писались по законам риторики.

Интересны наблюдения Маклюэна по поводу авторства. Ученый обращал внимание на то, что рукописи в большинстве случаев были анонимны. Вместе с появлением печати появились авторские права, возрос интерес к автору как к личности. Возникла проблема популярности и славы создателя текста.

До появления типографской книги было распространено чтение вслух, что способствовало развитию логики и памяти.

На основе всего вышеперечисленного ученый постепенно доказывает превосходство бесписьменной традиции над письменной, а рукописной — над типографской.

Но в концепции Маклюэна есть и противоречия. Ученый утверждает, что типографская культура заложила в человека индивидуализм, и одновременно пытается привести его к «общему знаменателю» [1, с. 294]. Из данного положения непонятно, как на самом деле ощущает себя личность до и после «эпохи Гутенберга».

Концепция «глобальной деревни» — ключевое положение теории Маклюэна. «При электронных СМИ земной шар становится очень небольшим, напоминающим деревню миром, в котором то, что происходит с одним человеком, происходит со всеми людьми» [1, с. 294], — пишет ученый. Характерными чертами «глобальной деревни» являются одномоментность происходящего, открытость и широкий доступ к информации [1, с. 294]. Но, называя современное коммуникативное пространство «деревней», Маклюэн считает, что это огромный шаг вперед в историческом понимании, а новые технологии — основа данного пространства.

История массовой коммуникации в трудах Маклюэна складывается в теорию, согласно которой цивилизация и жизнь индивида зависят от развития средств коммуникации.

Несмотря на отсутствие линейной логики, «Галактика Гутенберга» стала выдающимся исследованием истории печатной культуры [1, с. 295]. Маклюэну одному из первых удалось привлечь внимание к этой малоизученной проблеме, которая впоследствии стала предметом труда многих ученых.

Список литературы:

1. Архангельская, И. Б. История письменности и печатной культуры в книге Г.М. Маклюэна «Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры» / И. Б. Архангельская // Вестник ТГУ. 2008. № 2. С. 288—296.
2. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. Текст : электронный // Yankovic.lib.ru [сайт]. URL: <http://Yankovic.lib.ru> (дата обращения: 09.05.2022).

**ПРОЕКТ ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ
К. М. СИМОНОВА**

О.Д. Белова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий»

Научный руководитель: С. Ю. Николаева, д. филол. н., профессор, заведующая кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** В данной статье рассматриваются особенности поэтического творчества К. Симонова, даётся типологическая характеристика проектируемого издания — полного собрания стихотворений К. Симонова.*

***Ключевые слова:** К. М. Симонов, русская литература XX века, полное собрание стихотворений, типологическая характеристика издания, содержательная модель издания, оформительская модель издания, бизнес-модель издания.*

В данной статье мы расскажем о проекте издания полного собрания стихотворений Константина Михайловича Симонова (1915—1979). Для начала дадим типологическую характеристику проектируемого издания по ГОСТ Р 7.60-2003 «Издания. Основные виды. Термины и определения»: по целевому назначению — литературно-художественное издание; по объёму это — книга (более 48 страниц); по форме материальной конструкции — книжное издание, то есть издание в виде скреплённого в корешке блока листов, печатного материала; по знаковой природе информации — текстовое издание; по периодичности —

непериодическое издание; по составу основного текста — сборник; по оригинальности содержания — оригинально издание, так как содержит тексты, написанные на русском языке [1].

В издании будут следующие разделы: 1) вступительная статья, 2) полное собрание стихотворений в хронологическом порядке, 3) комментарий, 4) алфавитный список стихотворений.

Хронологический порядок обусловлен традицией составления изданий такого типа, а также тем, что творчеству К. Симонова каждого периода присущи некоторые особенности.

Творчество 30-х годов К. Симонова окрашено предвидением военных конфликтов и грандиозных человеческих жертв, что рождает у поэта не только готовность к героическому подвигу, не только призыв к нему, обращённый к другим, но и боль о непрожитых жизнях, о «недописанных поэмах». К. Симонов отразил предчувствие великих противостояний, мироощущение человека, который готовится жить в условиях военного времени. Его герои проживают свои лучшие мгновения именно на стыке жизни и смерти, различая смерть, наступающую прежде, чем выполнена поставленная цель, и гибель за великое дело, которому в человеческой памяти обеспечены слава и бессмертие.

Поэзию этого периода критики приняли благосклонно, отмечая простоту и ясность стихотворений. Однако указывали и на некоторые слабые их стороны: срывы ритма, повторение рифм.

В творчестве 40-х годов война осознается уже не будущим, а в настоящем: её проходят вместе с автором герои его фронтовой прозы. Стихи К. Симонова передавали постепенно накапливаемый людьми духовный опыт, дорогой ценой обретаемый среди тягот войны. Поэта интересуют не столько «батальные сцены», сколько их отражение в этом противоречивом человеческом опыте — в скрытых от глаз переживаниях. Так автор прозревает смысл жизни и смерти, гуманность и волю к победе, святость любви и дружбы, которые подразумевают не отступление от гражданских идеалов, не размягчённость духа, но новый заряд упорного сопротивления [2].

В этот период интерес к поэзии К. Симонова возрос. Современники отмечали общественную направленность творчества, своевременность произведений, живую диалектику личного и общественного, большую художественную силу. Однако некоторые его произведения осуждали за излишнюю поэтизацию войны.

Талант К. Симонова оценило и правительство, и в 1948 книга стихов «Друзья и враги» получила Сталинскую премию.

В 50-е годы писатель сознает себя «летописцем» войны, а также пишет ряд любовных стихотворений. Любовная лирика была раскритикована Л. Лазаревым, А. Тарасенко. И. Гринберг же стремился дать объективный анализ творческих заслуг К. Симонова и отметил некоторые тенденции и закономерности творчества писателя.

Творчество 60-х годов — это время работы над эпическим панорамным прозаическим произведением — трилогией «Живые и мёртвые» (1960—1971). В этот период продолжались споры вокруг любовной лирики писателя. Так, С. Фрадкина называет его строки «развязными, грубо пренебрежительными». В. Барлас же опровергал негативные оценки цикла «С тобой и без тебя», отмечал, что поэзии К. Симонова близок не только опыт XX века, но и литературные традиции прошлого века (например, «панаевский» цикл Н. А. Некрасова, «денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева, где воспевались чувственные переживания).

Творчество 70-х годов — это время подведения автором итогов. Критики отмечали, что он был новатором и вместе с тем вписался в литературный процесс своего времени. Защищая любовную лирику писателя, М. Банк отметил честную и чистую прямоту и максимализм любви, Г. Белая — контраст, конфликт, почти полное отождествление писателя и его лирического героя. Вышла монография Л. Финка, где отмечена многогранность творческой индивидуальности писателя [3].

После смерти писателя интерес критиков и литературоведов к творчеству К. Симонова не угасал. Продолжались споры о месте его творчества в отечественном литературном процессе, вышел целый ряд трудов таких исследователей, как М. Алигер, Л. Лазарев, А. Павловский, М. Пьяных, Л. Финк и др.

Несмотря на противоречивые оценки, можно говорить о долговечности и заслуженной славе К. Симонова, его творчества, по сей день привлекающего исследователей и находящее новых читателей.

Обратимся к оформительской модели проектируемого издания. Формат издания стандартный 84×108/32 (обрезной формат 130×200 мм). Формат полосы набора 5¾×9½. Поля по второму типу оформления, применяемому в литературно-художественных изданиях: 12 мм, 17 мм, 10 мм, 14 мм.

Обложка является важной составляющей оформления книги. Ей уделяется особое внимание при разработке концепции издания. И это не случайно. Ведь обложка — это первое, что увидит посетитель книжного магазина. Конечно, обложка не является самым главным в книге, но даёт первую невербальную информацию об издании: о содержании книги и о качестве её подготовки, потому может как привлечь, так и оттолкнуть потенциального покупателя. При создании обложки (и всей оформительской модели издания) стоит внимательно отнестись к выбору стиля.

Содержание иллюстраций не должно быть случайным. Текстового материала на переплёте, как правило, бывает немного: имя автора и заглавие книги, но в некоторых случаях они дополняются названием серии, логотипом издательства, аннотациями, биографией и портретом автора на обложке. Наличие этих дополнительных данных свидетельствует об их важности.

Нами подготовлена обложка тёмно-коричневого цвета, которая будет целлофанированной. На лицевой стороне — название книги и имя автора, на задней — портрет автора и его автограф. На корешке — название книги и имя автора. Текст золотистый, без засечек, хорошо читается.

Форзац и нахзац — в том же цвете, что и обложка.

На авантитуле будет помещён портрет автора. Других иллюстраций не будет. Соответственно, основная красочность 1+1 (один чёрный цвет, двухсторонняя печать).

Титул, оборот титула и концевая страницы будут заполнены в соответствии с ГОСТ.

Сопроводительный текст: статьи, комментарии, список произведений — гарнитура «Times New Roman», 10,5 пт. Основной текст — шрифт без засечек 11 пт.

Для решения ряда задач при проектировании издания стоит построить бизнес-модель. В настоящее время существует довольно много шаблонов. При разработке нашего издания мы воспользуемся бизнес-моделью Остервальдера, состоящей из девяти блоков. [4]

1. Потребительские сегменты: мужчины и женщины от 16 лет и старше.

2. Ценностные предложения: новые статьи и комментарии, наличие справочно-библиографического аппарата, улучшенное оформление, качественная офсетная печать, переплёт для лучшей сохранности книги,

доступность товара (купить можно будет во многих книжных магазинах, а также заказать в сети «Интернет»), два формата выпуска — печатная книга и электронная книга.

3. Каналы сбыта. Рекламная кампания будет проводиться следующими способами: размещение информации на сайте издательства и на его страницах в социальных сетях, создание сайта, посвящённого творчеству К. Симонова (где в том числе будут опубликованы видеозаписи, на которых автор читает свои стихи), реклама на сайтах электронных библиотек, рекламные афиши в книжных магазинах, возможна реклама на радио, возможно сотрудничество с книжными блогерами, издательство также может принять участие в таких мероприятиях, как «Московская международная книжная выставка-ярмарка», «Неделя Тверской книги», мероприятиях, посвящённых военной литературе и других подобных. Сбыт будет проходить двумя способами: посредством сайта издательства и магазинов электронных книг («Литрес», «Google Книги» и т.п.), через розничные книжные магазины и книготорговые сети.

4. Взаимоотношения с клиентами: в основном, самообслуживание, так как издания художественной литературы как товар не нуждаются в особенном обслуживании. Однако для улучшения качества будущих книг будет возможна обратная связь через сайт издательства. Этим способом по желанию может воспользоваться любой из читателей.

5. Потоки поступления дохода: доход от продажи печатных и электронных книг, реклама (размещение рекламы в электронном издании, а также на сайте издательства).

6. Ключевые ресурсы: материальные (офис, компьютеры и программы для редактирования, вёрстки, дизайна и т.п.), интеллектуальные (торговая марка издательства), персонал (автор статьи и комментария, корректор, редактор, дизайнер-верстальщик, главный редактор, маркетинг-менеджер, сотрудник отдела кадров, бухгалтер), финансы (собственные средства издательства, средства рекламодателей).

Так как значительная часть поэтического наследия К. Симонова посвящена военной теме, которая является востребованной и актуальной в настоящее время, можно попробовать получить региональный или федеральный гранты на издание.

7. Ключевые виды деятельности. Производство: написание комментария и статьи, его редакторская обработка, вёрстка текста, создание обложки, работа маркетингового отдела. Платформы или сети: создание и ведение сайта издательства и страниц в социальных сетях, сотрудничество с интернет-магазинами.

8. Ключевые партнёры. Стратегическое сотрудничество неконкурирующих организаций (с целью оптимизации и экономии) между издательством и полиграфическим предприятием, между издательством и юридической организацией, которая поможет с оформлением прав на издание и иных документов, между издательством и распространителем (например, интернет-магазинами «Ozon», «Google Книги», «Apple Книги» и т.п.), между издательством и распространителями — книжными магазинами и книготорговыми сетями.

9. Структура издержек. Фиксированные издержки — редакционно-издательские расходы. Переменные издержки — стоимость бумаги, картона, плёнки, печати. Экономия на масштабе: тираж 2000 экз. с федеральным распространением. Диверсификация: выпуск параллельно с печатным изданием издания электронного (дополнительные издержки только на вёрстку под определённый формат).

Список литературы:

1. ГОСТ Р 7.60-2003 Издания. Основные виды. Термины и определения : межгосударственный стандарт : издание официальное: По постановлением Государственного комитета Российской Федерации по стандартизации и метрологии от 25 ноября 2003 г. № 331-ст межгосударственный стандарт ГОСТ 7.60-2003 введен в действие непосредственно в качестве национального стандарта Российской Федерации с 1 июля 2004 г. / разработан Российской книжной палатой Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций и Межгосударственным техническим комитетом по стандартизации МТК 191 «Научно-техническая информация, библиотечное и издательское дело». Москва : Стандартиформ, 2004. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200034382> (дата обращения 15.05.2022).
2. К столетию Константина Михайловича Симонова / Н. Л. Вершинина. Текст : электронный. // Литературный календарь [сайт]. URL: <https://majmin.pskgu.ru/page/d18cf6cf-8552-455c-a743-394612c9a957> (дата обращения: 15.05.2022).
3. Герасимова, И. Ф. Человек и время: поэзия К. М. Симонова периода Великой Отечественной войны в контексте литературной эпохи: дисс. ... к. филол. н. / И. Ф. Герасимова. Москва, 2008.
4. Остервальдер, А., Пинье, И. Построение бизнес-моделей / А. Остервальдер, И. Пинье; пер. с англ. М. Л. Кульнева. Москва: Альпина Паблишер, 2019. 288 с.

**ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Л. Н. АНДРЕЕВА
КАК ОСНОВА КОНЦЕПЦИИ ИЗДАНИЯ**

*Е.Д. Бокарева, студентка 4 курса, направление
«Издательское дело»*

Научный руководитель: С. Ю. Николаева, д. филол. н., профессор, зав. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

Аннотация: *Статья посвящена малоизвестному аспекту творчества Л. Н. Андреева — увлечению цветной автохромной фотографией. Анализируются перспективы и принципы разработки книжного издания по данной теме.*

Ключевые слова: *Серебряный век, синтез искусств, импрессионизм, фотография, автохром, фотоиздание, фотоальбом, Л.Н. Андреев, К. И. Чуковский.*

Фигуру Леонида Николаевича Андреева (1871—1919), российско-го прозаика и драматурга, целесообразно рассматривать в контексте современной ему эпохи — Серебряного века. Внутри этого периода русской культуры возник феномен «синтеза искусств». Если применять это понятие к личности автора, оно будет означать соединение многих талантов одного творца, который использует всё их многообразие для наиболее полной и глубокой передачи своего мироощущения. Творчество Андреева соотносится с понятием синтеза искусств.

Широта интересов и способностей Андреева проявилась прежде всего в литературе, в разнообразии используемых им художественных методов (романтизм, реализм, символизм, экспрессионизм) и мировоззренческих категорий (реальное и ирреальное, бытийное и метафизическое) [1, с. 200].

Кроме этого, по свидетельствам современников, Андреев обладал незаурядным талантом художника. Его увлечение рисованием проявилось в гимназические годы. Андреев делал множество рисунков, заполняя набросками альбомы, писал портреты на заказ, позднее иллюстрировал собственные произведения («Один оглянулся» — иллюстрация к рассказу «Красный смех», «Иуда и Христос» — иллюстрация к повести «Иуда Искариот», «Некто в сером» — иллюстрация к пьесе «Жизнь человека») [2, с. 47-49]. Андреев выполнил несколько увеличенных и

интерпретированных копий с офортов Франсиско де Гойи (1746|1828). Часть его работ выполнена в экспрессионистской манере, исследователи сравнивают её с манерой Эдварда Мунка (1863—1944) [3, с. 25] и Альфреда Кубина (1877—1959) [2, с. 49]. Нельзя не отметить совпадение художественного метода, который Андреев освоил и в литературе, и в изобразительном искусстве. Известны и реалистичные зарисовки Андреева — набросок «Лев Толстой на смертном одре». Очевидно, изобразительное искусство было для Леонида Андреева не только возможностью реализовать одну из граней таланта, но и способом визуализировать идеи и образы, которые занимали его как литератора и как мыслителя (в этом он был близок со своим другом — художником и философом Н. Рерихом (1874—1947)).

Вероятно, той же природы, что и увлечение рисованием, была страсть писателя к фотографии. Хотя фотографическая съёмка не относится к изобразительному искусству, она так же запечатлевает образы, обладающие художественной ценностью. Именно художественная фотография составила интерес писателя. Первые фотокамеры — стереофотоаппараты, позволяющие делать чёрно-белые снимки — появились у Андреева в 1902 г. После того, как в 1907 г. во Франции был запатентован метод автохромной съёмки, у писателя появилась аппаратура для цветной фотографии [4].

Термин «автохром» с французского можно перевести буквально как «самоцвет» (греч. *autos* — сам, *chroma* — цвет). Технология автохромной съёмки была очередным патентом братьев О. и Л. Люмьер, находившихся на пике успеха. Снимок производился с помощью фотокамеры на стеклянной пластине. Пластина была покрыта окрашенными зёрнами крахмала оранжевого, зелёного и синего цветов. Их равномерный слой был закреплён на пластине специальными сажей, лаком и фотоэмульсией. Для съёмки пластина помещалась в фотоаппарат необработанной стороной к объективу. Свет попадал на пластину через объектив, проходил сквозь пигменты и фильтр на ней, в результате чего на слое фотоэмульсии с другой стороны пластины появлялось цветное изображение.

Автохромные снимки, как правило, существовали в единственном экземпляре. Способ копирования снимков был непопулярен, а пластина — неустойчива к воздействию среды. Это сделало автохромные снимки редкостью по прошествии лет. Снимки Леонида Андреева сохранились в составе писательского архива, вывезенного за рубеж его семьёй.

Андреев, по воспоминаниям современников, фотографировал увлечённо, делал снимки в больших количествах. Вадим Андреев (1902/1976), старший сын писателя, вспоминал: «Фотографическими пластинками, сперва обыкновенными, чёрными, потом цветными, заполнялись целые шкафы. В лаборатории, устроенной под лестницей, ведущей на чердак и получившей название “палата № 6”, отец проводил целые дни» [5, с. 61]. Об этом свидетельствует также К.И. Чуковский (1882/1969), посетивший дом Андреевых: «Казалось, что не один человек, а какая-то фабрика, работающая безостановочно, в несколько смен, изготовила все эти неисчислимые груды больших и маленьких фотографических снимков, которые были свалены у него в кабинете, хранились в особых ларях и коробках, висели на окнах, загромождали столы» [6, с. 110]. Свидетельства ближайшего окружения Андреева дают представление о его творческих поисках в роли фотохудожника. Вероятно, целью писателя было не сколько удовольствие от получения снимка, сколько возможность запечатлеть неуловимый образ, запечатлеть неповторимый момент.

Корней Чуковский сравнивал фотографии Андреева с живописными работами И. Левитана, не находя разницы между их художественными методами. Действительно, в фотографиях Андреева видится связь с российской и европейской импрессионистской традицией рубежа XIXXX веков. В них отыскиваются аллюзии на живопись К. Серова, И. Репина, И. Левитана, В. Поленова, О. Ренуара, Э. Мане, В. ван Гога.

Появление визуальной аллюзии на импрессионистскую традицию в живописи объясняется особенностями автохромного метода фотосъёмки. Изображение на автохромных снимках нечёткое, зернистое, но красочное и насыщенное. Заметно также, что цветовая гамма снимков, хотя и предусматривает значительное количество полутонов, схваченных во времени, строится на контрасте цветов:(красного и зелёного, оранжевого и синего), а также на различных их сочетаниях (зелёного и жёлтого, зелёного и голубого, красного и коричневого). Принимая во внимание эти особенности, можно сопоставить визуальные образы снимков Л. Н. Андреева и художников-импрессионистов. Подчас устанавливаются точные, буквально портретные сходства, как, например, между снимком, на котором запечатлён юный Вадим Андреев в голландке (прибл. 1910-е гг.), и полотном В. Серова (1865—1911) «Девочка с персиками» (1887). Сильно сходство пейзажных снимков Андреева и живописных работ И. Левитана (1860—1900): «Деревенская дорога» (1910-е гг.) и «Июньский день. Лето» (1890-е гг.), «День» (1910-е гг.) и

«Над вечным покоем» (1894), «Бот “Далёкий” у ЮльХольма» (1910) и «На Волге» (1889), «Радуга» (1910-е гг.) и «Избы. После захода солнца» (1899). Отыскиваются образные связи автохромом и с полотнами зарубежных импрессионистов. Удивительно схожи фотографии Л. Андреева «Л. Андреев и А. Денисевич (в зам. Андреева)» (прибл. 1908 г.), «А.И. Андреева с сыном Валентином» (ок. 1910-1912 гг.), «Автопортрет в голландке» (1910-е гг.) с полотнами Э. Мане (1832—1883) «Завтрак на траве», (1863) «Семья Моне в их саду в Аржантёе» (1874) и «В лодке» (1874) соответственно. Снимки «Кабинет в доме на Чёрной речке» (1910-е гг.) и «Деревенская дорога» (1910-е гг.) схожи с работами В. ван Гога (1853-1890) «Спальня в Арле» (второй вариант, 1889) и «Пшеничное поле с кипарисом» (1889). Среди характерных черт импрессионизма в андреевских автохромах — интерес к изображению обыденного: прохожих, окрестностей, интерьера и отдельных предметов (снимки «Деревенская дорога», «День», «Шхеры», «Столовая в доме на Чёрной речке»).

Также К. Чуковский сравнивает Андреева с нидерландским живописцем П.П. Рубенсом (1577—1640) [6, с. 109], указывая на творческую плодovitость обоих. Примечательно, что это сравнение справедливо и в отношении предметов изображения. И Андреева, и Рубенса отличала трепетная привязанность к семье. Исходя из этого можно сопоставить по эмоциональному наполнению снимок «А.И. Андреева в белом платье» (ок. 1910 г.) и полотно «Шубка. Портрет Елены Фурмен» (1638); оба произведения передают глубокую и чувственную привязанность художников к супругам. Связь заметна и в семейных портретах — между автохромами «А.И. Андреева с сыном Валентином», «А.И. Андреева с сыном Саввой» (1910е гг.) и картиной «Елена Фурмен с двумя детьми» (1638).

Отдельные снимки Андреева по атмосфере близки миру его литературных произведений, передавая романтические, символистские, даже готические, inferнальные образы. Для них Андреев обращался к съёмке крупным планом и отражений в зеркале, к игре света и тени, контрастному освещению, использованию антуража. Эти приёмы съёмки были призваны запечатлеть психологические, эмоциональные состояния и образы, практически неуловимые во времени без их фиксации. Художественную ценность снимков Л.Н. Андреева отмечали художники-современники и друзья писателя — И. Репин, Н. Рерих, В. Серов [4]. В совокупности перечисленных свидетельств обнаруживается культурная и художественная ценность снимков Леонида Ни-

колаевича Андреева и неосвещённой стороны его дарования, которая остаётся важным элементом его единой творческой лаборатории.

В настоящее время известно о 2 000 автохромах, хранящихся в России и за рубежом [7, с. 434]: в Орловском объединённом государственном литературном музее И. С. Тургенева (далее — ОГЛИМТ), Государственном литературном музее (Москва), Литературном музее ИРЛИ РАН (СанктПетербург), Русском архиве Лидского университета (Лидс, Великобритания), Гуверовском институте (Стэнфорд, Калифорния, США).

Автохромы Андреева ранее уже становились материалом для изобразительного издания. В 1989 г. за рубежом вышло издание *Leonid Andreyev. Photographs by a Russian Writer. An Undiscovered Portrait of PreRevolutionary Russia* под редакцией Ричарда Дэвиса (род. 1949), исследователя слависта, хранителя Русского архива в Лидском университете. В фотоальбом вошли 80 цветных и 30 чёрнобелых снимков Андреева из собрания Русского архива с вступительными статьями О.В. Андреевой-Карлайл (род. 1930), внучки писателя, и Р. Дэвиса. Фотоальбом снабжён тематической рубрикацией, справочным и библиографическим аппаратом. Книга была выпущена именитым издательством Thames & Hudson, специализирующимся на иллюстрированных изданиях по искусству. Издание вышло на пяти европейских языках. Стоит отметить, что коллекция Русского архива в Лидсе насчитывает около 300 автохромов, которые представляют собой обширный и достойный материал для издания.

Зарубежное издание справедливо снабжено подзаголовком *An Undiscovered Portrait of PreRevolutionary Russia* — «Неизвестный портрет дореволюционной России». Автохромы Андреева запечатлели современную ему эпоху в различных проявлениях: костюм, архитектура, интерьер, состояние природных объектов. Кроме этого Андреев фотографировал известных писателей, художников, архитекторов: К. Чуковского, А. Толстого, И. Ясинского, В. Бруснынина, И. Белоусова, И. Репина, А. Оля, которые приходились ему близкими друзьями или соседями. Снимки Андреева открывают зрителю облик дореволюционной России вместе и ярчайших деятелей её культуры.

В России наиболее доступными для работы издателя являются копии автохромов из собрания ОГЛИМТ, в фондах которого хранятся 56 автохромов, подвергнутых цифровой обработке с реконструкцией цвета и утраченных фрагментов изображения. Эти фотографии датируются приблизительно 1910ми гг. Несмотря на небольшой объём

коллекции, она не уступает другим по художественной и культурной ценности. Среди этих снимков представлены несколько жанров фотографии: портрет пейзаж, интерьер, натюрморт. Отдельные снимки представляют собой сложный симбиоз нескольких жанров: портрет в интерьере, портрет в пейзаже, пейзаж с экстерьером, а иные являются в большей степени сюжетными, нежели жанровыми («Автопортрет за пишущей машинкой», 1913; «А.И. Андреева с сыном Валентином», ок. 1910/1912 гг.). Снимки из этого собрания были сделаны на территории нескольких государств: Финляндии, Италии, Франции. В общем тематическом отношении снимки коллекции ОГМЛТ единообразны. Они изображают частную жизнь Андреева: досуг с семьёй и друзьями, путешествия, наблюдение за природой, за окружающим миром и собой. Эти снимки передают дух сокровенной, тихой жизни, проникнуты лиризмом и меланхолией.

Представим перспективы выпуска фотоиздания на основе материалов из собрания ОГЛМТ. В типологическом отношении книга может быть подготовлена как фотоальбом. В фотоальбоме изображения поддерживаются достаточным количеством сопроводительного текста. Таким образом, новая для читателя визуальная информация будет комментирована в достаточной степени.

Определим принципы разработки фотоповествования — изобразительного ряда со смысловыми связями между отдельными элементами. Составление изобразительного ряда в соответствии с хронологическим принципом не придаст ему выразительности, так как датировка снимков принадлежит одному десятилетию. Они отражают не эволюцию творческого процесса, а его конкретное состояние. Компоновка фотоматериала строго по жанровому принципу затруднительна. Отдельные снимки представляют собой синтез жанров, в связи с чем их сложно скомпоновать в однородные жанровые группы без потерь для визуального ряда. Наиболее перспективным представляется тематический принцип составления композиции. Среди фотоматериалов выделяются темы, хорошо сочетающиеся между собой и легко образующие связанное повествование: семья и дети, друзья, природа, дом, автопортреты. Основное количество автохромов было снято на бывшей территории Финляндии (ныне Курортный район Санкт-Петербурга), в месте проживания семьи Андреевых в 1907/1917 гг., но в коллекции выделяются микроциклы снимков, сделанных в Италии и Франции; они отличаются антуражем и имеют собственные сюжеты. Учитывая это, в книге необходимо сочетать тематический и географический принципы. Таким

образом, формируются тематические подгруппы: природа, семья, автопортреты, друзья, природа, вилла, Италия, Франция.

Возникает задача композиции разделов внутри книги. Впереди целесообразно поместить фотоавтопортреты Андреева, они ярко и развёрнуто представят читателю автора материала. Сильные смысловые связи с этой группой имеют фотопортреты семьи автора — их следует поместить следом. Разрядить композицию можно с помощью микроциклов снимков из Италии и Франции. За ними — снимки дома Андреевых в Финляндии и пейзажи. Чтобы выстроить фотоповествование иным образом, раздел с автопортретами Андреева можно поместить за всеми прочими, чтобы сместить акцент на другие группы изображений и глубже раскрыть их образный потенциал.

Вместе с составлением гармоничного изобразительного ряда в книге важно обозначить место фотоискусства в творчестве Л. Андреева, ввести читателя в исторический и культурный контекст этой темы, интерпретировать образы, запечатлённые на фотографиях, пояснить принципы композиции изображений. Этому должны способствовать элементы научного аппарата — предисловия и вступительные статьи. Для их составления могут быть рекомендованы воспоминания современников об Андрееве, в которых упоминается о его увлечении: мемуары К.И. Чуковского, В.Л. Андреева, Ф.Ф. Фидлера (1859—1917), М.К. Иорданской (1879—1965), И.В. Гессена (1866—1943), Ф.Н. Фальковского (1874—1942). Для изобразительных изданий обязательны справочный аппарат. Для данной книги целесообразными будут указатель шифров хранения фотооригиналов, указатель имён запечатлённых персоналий, указатель запечатлённых географических объектов, который может быть аннотированным, чтобы пояснить их связь с именем Л. Андреева. Аннотированные указатели могут быть заменены сопроводительным текстом в основном разделе книги, если это не повредит целостности изобразительного ряда.

Фотографическое творчество на сегодняшний день остаётся недостаточно исследованной и малоизвестной стороной наследия Л.Н. Андреева. Важно, чтобы его фотографии были изучены не только в связи с его писательской творческой лабораторией, но и как самостоятельное произведение искусства. Эти изображения должны стать доступными массовому зрителю. Подготовка качественных и авторитетных фотоизданий может способствовать этому в первую очередь. Перспективными будут также изобразительные издания, освещающие творчество Андреева-фотохудожника в контексте истории цветной фотографии в России.

Разработка данной темы в издательской практике способна обогатить и расширить культурный кругозор российского читателя.

Список литературы:

1. Демидова, С. А. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества (по материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева) / С. А. Демидова // Вестник культурологии. 2011. № 1. С. 199—217.
2. Скороход, Н. С. Леонид Андреев / Н. Скороход. Москва : Молодая гвардия, 2013. 420 с. (Жизнь замечательных людей).
3. Боева, Г. Н. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева: о вербальном и визуальном в творчестве писателя / Г. Н. Боева // Труды СПбГИК. Санкт-Петербург, 2017. Т. 215 : Художественная антропология Серебряного века: Материалы международной научной конференции «Литературные чтения». С. 25—31.
4. Старков, А. Фотограф Леонид Андреев / А. Старков. Текст. Изображение : электронные. // Орловский объединённый литературный музей И. С. Тургенева [сайт]. URL: <http://turgenevmus.ru/fotograf-leonid-andreev/#post-9281-footnote-1> (дата обращения: 15.05.2022).
5. Андреев, В. Л. Детство / В. Л. Андреев. Москва : Советский писатель, 1963. 292 с.
6. Чуковский, К. И. Современники / К. И. Чуковский; сост., коммент. Е. Чуковской // Собрание сочинений : [в 15 томах]. Т. 5. Москва : ФТМ, 2012. 480 с.
7. Леонид Андреев. S.O.S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917—1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918—1919) / Вступ. ст., сост и прим. Р. Дэвиса и Б. Хэллмана. Москва ; Санкт-Петербург : Atheneum ; Феникс, 1994. 598 с.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЦЕРКОВНОГО КНИГОИЗДАНИЯ

Е.Ю. Васильева, студентка I курса магистратуры, профиль «Редакционная подготовка изданий»

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

***Аннотация:** Деятельность церкви берет свое новое начало в 1990 году, в тот же период религиозной литературой начинают интересоваться в книговедческом аспекте. К 2022 году церковное книгоиздание столкнулось с рядом проблем, которые мы рассмотрим в данной статье.*

***Ключевые слова:** религиозная литература, церковное книгоиздание, проблематика, классификация, жанр, распространение, издательская деятельность, религиозные тексты.*

Издательская деятельность РПЦ берет свое новое начало в 1990 г., когда в РФ были выпущены законы «О свободе совести и религиозных организациях» и «О свободе вероисповеданий». После принятия этих законов церковь получила права и возможность самостоятельно заниматься издательской деятельностью, а церковные издания получили официальный статус в развивающейся книжной отрасли.

На рубеже XX—XXI веков религиозная литература заинтересовала исследователей как объект книговедения. До сих пор отсутствует единое мнение о составе репертуара изданий Русской Православной Церкви и типологии изданий (Е.Е. Голубинский, А.В. Блюма, Г.Н. Швецова-Водка, А.Э. Санько). Данную проблему рассматривает М.Н. Злыгостева в своей статье «Проблема типологии религиозной литературы на примере оценки изданий Русской Православной Церкви» [1]. Она же предлагает свою классификацию.

Многие исследователи перечисляли виды печатной продукции РПЦ: церковные книги, духовная литература, религиозная литература, религиозно-нравственная литература, православная журналистика и др. В ГОСТе Р 7.0.60-2020 говорится, что «духовно-просветительское издание — издание религиозного содержания, разъясняющее постулаты мировоззрения, основанного на вере в существование высших божественных сил» [2].

В 2008 г. была поднята тема о жанровой системе религиозной литературы В.А. Мишлановым и Е.С. Худяковой в работе «О жанровой специфике текстов церковно-религиозного стиля» [3]. Общепризнанная система жанров до сих пор не разработана, имеются лишь временные систематизации жанров конкретных литературных направлений древнерусской литературы (Д.С. Лихачева и В.В. Кускова), в частности библеистических (Евангелие), аскетических, агиографических, литургических и некоторых других.

В православных издательствах до какого-то времени были словари, к которым редактор мог обратиться, но со временем в разных словарях были указаны различные выходы из сложившейся проблемы, а нормативного акта, который помог бы избежать разночтений, не было. Только в 2015 г. Издательский совет РПЦ выпустил справочник «Редакционно-издательское оформление церковных печатных изданий», который закрепил правила редакционной подготовки изданий для церкви.

Многие книговеды отмечают низкий уровень полиграфического исполнения таких книг, сомнительное содержание изданий («Божья аптека»), во многих храмах можно отыскать издания, которые содержат псевдоблагословение. Причина тому — подделка грифа, наличие которого не всегда означает факт того, что издание проходило проверку Издательского Совета РПЦ или получало разрешение Синодальных учреждений РПЦ. На многие годы, благодаря популярности книги «Несвятые святые», сложилась определенная модель оформления обложки, что многим читателям сулило надежду на такое же высокое качество (зеленая рамочка, а вдали или вблизи — портрет какого-то святого), но подчас и обманывало.

Очень многие официальные церковные издания пестрят канцеляризмами. Светские же издания стремятся выпускать книги, которые пользуются популярностью у народа (Псалтырь, Молитвословы), не имея специалистов должного уровня, отсюда неправильное употребление прописных и строчных букв в тексте.

Стоит отметить, что с появлением сети «Интернет» все чаще стали появляться разные варианты Катехизиса, хотя каноническим является Катехизис святителя Филарета.

Стал подниматься вопрос о включении в «общецерковный календарь памяти» новопрославленных святых, новых Соборов, чудотворных икон, обретения и перенесения святых мощей. Подразумевалось, что в календари будут включать те имена святых, которые связаны с данной местностью, но на данный момент некоторые архиереи стремятся максимально широко расширить данные списки. В связи с этим поднялся вопрос о житиях новомучеников. Недостаточно только опубликовать их имена — необходимо также знать их жития и иметь для поклонения им иконы. По этой причине предлагается одновременно с публикацией Синодальных определений о прославлении новых святых публиковать в тех же номерах «Журнала Московской Патриархии» краткие жития этих святых, а также изображения им посвящённых икон, для чего просят предоставлять соответствующие материалы в

Издательский Совет РПЦ одновременно с журналами Синода. Но на данный момент проблема так полностью и не решена.

В настоящее время все религиозные издания в основном распространяются через церковные лавки. Большого магазина, где будет представлено максимально большое количество данных книг нет, а ассортимент церковных лавок не может объять все издания. В Дальневосточном округе церковно-научная литература находится в библиотеках духовных учебных заведений, а также в Дальневосточном федеральном государственном университете, где с 1999 года работает кафедра теологии и религиоведения, располагающая собственной библиотекой. В г. Твери есть магазин «Талант», и еще один крупный магазин находится в Москве. Большинство издательств пытаются продавать религиозную литературу через Интернет.

Список литературы:

1. Злыгостева, М.Н. Проблема типологии религиозной литературы на примере оценки изданий Русской Православной Церкви / М.Н. Злыгостева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры: XVIII Смирдинские чтения. Санкт-Петербург, 2016. С. 25—39.
2. ГОСТ Р 7.0.60—2020 Издания. Основные виды. Термины и определения. Москва: Стандартинформ, 2020. 46 с.
3. Мишланов, В. А., Худякова, Е.С.О жанровой специфике текстов церковно-религиозного стиля / В.А. Мишланов, С. Е. Худякова. Текст : электронный // Cyberleninka : [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zhanrovoy-spetsifike-tekstov-tserkovno-religioznogo-stilya> (дата обращения: 06.05.2022).

ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО КНИГОИЗДАНИЯ: ПОЭТИЧЕСКИЕ СБОРНИКИ ТОРОПЕЦКИХ АВТОРОВ

С.А. Иванова, студентка 2 курса магистратуры, программа «Редакционная подготовка изданий»

Научный руководитель:

И.Л. Ефремова, канд. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** статья посвящена проблеме региональной редакционно-издательской подготовки изданий на примере сборников стихотворений поэтов Торопецкого края. Приведены и проанализированы примеры изданий. Выделены основные плюсы и минусы подготовки каждого сборника. Сделаны выводы о региональной книгоиздательской деятельности.*

***Ключевые слова:** поэтический сборник, редакционная подготовка, издательские ГОСТы, характеристика издания, оформительская модель, концепция издания, редакторская и корректорская работы.*

Поэт, публикуя свои стихотворения в газетах или журналах, коллективных сборниках, мечтает о собственном полном собрании всех произведений как итоге творческой деятельности определенного периода. Мечта сбывается, сборник издается малым тиражом в простом оформлении. Издание становится самым идеальным и неповторимым для своего автора. Однако если рассматривать поэтические сборники с точки зрения редакционно-издательской подготовки, то можно заметить ряд существенных ошибок:

- несоблюдение издательских ГОСТов относительно структуры титульных листов и их наполнения,
- некорректная верстка полос (формат полосы набора и поля),
- частичное или полное отсутствие структуры аппарата издания,
- неоригинальная художественно-оформительская модель,
- необоснованные технические параметры издания (формат, объем, бумага),
- непрофессиональная редаKTура и корреKTура текстового блока и др.

Если обращать внимание на образцовые издательские критерии, можно заметить, что 80% региональных поэтических изданий им не соответствуют. Перейдем непосредственно к примерам.

Авторский сборник стихотворений «Судьба моя в себя вместила много...» (2016 г.) поэтессы из города Торопца Тверской области Ивановой Ларисы Сергеевны (1945—2022 гг.) — это второй сборник данного автора. Многие ее стихи так полюбились местному населению, что впоследствии легли на музыку и стали песнями («Журавли над Торопцем», «Признание в любви» и др.). Л. Иванова является знаковой личностью в культурной деятельности города. С 2012 года она возглавляла литературное объединение «Гармония».

Оригинал-макет сборника был подготовлен и отпечатан в секторе автоматизированных библиотечно-информационных технологиях МУТР «Торопецкая центральная библиотека». Тираж — 30 экземпляров, объем — 64 страницы, блок — внакидку, шитье проволочными скобами.

Рассмотрим сборник с точки зрения тех критериев, которые были перечислены ранее.

Когда мы берем в руки издание, первое, на что мы обращаем внимание — это обложка. Так сложилось, что именно от нее зависит популярность, узнаваемость и успешность издания. Основа для обложки данного сборника послужил картон немного плотнее бумаги блока. А это означает, что обращаться с книгой нужно предельно аккуратно. Картон с легкостью подвергается деформации. То есть обложка не справляется со своей основной функцией — продление срока службы издания.

Обе сторонки обложки запечатаны фотографией пейзажа — солнечный летний день у реки где-то в лесу. Такое оформление стандартно для региональных изданий, но не всегда успешно. В данном случае, если отталкиваться от соответствия оформления текстовому наполнению, то большинство стихотворений Л. Ивановой посвящены вну-

тренним переживаниям человека, которым сопутствует определенное время года с обычными для него явлениями. Об этом можно судить по названиям стихотворений: «Диалог с зимой», «Вечный зов», «Несбывшаяся весна», «Не живут деревья без корней», «Среди цветов», «Солнцеворот», «Обращение к ветру», «Одинокий аист», «Снег разлуки» и др. Таким образом, пейзаж на обложке соответствует тематике и может использоваться как вариант оформления.

Текстовый дизайн обложки слишком прост — распространенный шрифт курсивного начертания (*Monotype*



Corisiva). Цветовое оформление шрифта — красный с чёрным абрисом. Используется полупрозрачная подложка. Цветовая гамма обложки и текста контрастны, что позволяет без труда прочесть название сборника. Но из-за использования одной гарнитуры одного начертания текст не цепляет взгляд.

На форзаце и нахзаце расположены фотографии, сделанные на выступлениях Л. Ивановой в рамках различных литературных мероприятий. Данное решение выглядит неудачно и выдает непрофессионализм составителя. Дополнительных элементов внешнего и внутреннего оформления в сборнике нет.

Формат сборника — А5. Верстальщик не следовал издательским форматам, так как для них нужны специальные печатные машины, а следовательно — дополнительные финансовые траты.

Охарактеризуем верстку издания. Если обратиться к ОСТу 29.62-86 «Издания книжные и журнальные. Основные параметры издательско-полиграфического оформления», обнаружим три варианта оформления формата полосы набора для изданий разных видов. Поэтический сборник — это литературно-художественное издание, которому соответствует второй вариант оформления формата полосы набора. Для него характерны поля средних размеров (мм), а именно: внутреннее (корешковое) — 11, верхнее — 16, внешнее — 21, нижнее — 23. В рассматриваемом сборнике поля следующие: внутреннее (корешковое) — 15, верхнее — 13, внешнее — 12, нижнее — 15. Ни одно из полей не соответствует ОСТу 29.62-86, что отрицательно повлияет на дальнейшую сохранность издания.

Верстка стихотворений имеет свои особенности. Необходимо учитывать кернинг, межсловный и межстрочный интервалы, которые вли-



Пред одиночками встают,
А люди, хоть и осуждают,
Но ни за что не подтокут
К ТАКОМУ ШАГУ! Понимают.

Что каждый может, как и ты,
На распутике окажутся...
Ты оказалась у черты.
Моло тебе! Моло ОСТАТЬСЯ!!!»

ПОДКИДЫШ

Он лежал под забором и пинал, как кутенок,
Только что только рожденный ребенок.
Подбежала собака, ткнулась носом в кулак,
Обозвалась беднота: это был не щенок.

Постояла немного над пищащим куляком –
И своего дорогой потрусил бочком.
Сыпал дождик осенний. Вечерело. И вдруг
Ниспослал Бог спасенье парой старческих рук!

В дом внесла свою ношу, положила на стол.
Подождал дед Егорша и руками развел:
- Это как же так можно, чтоб – в помойку дите?!
Развернул осторожно на ребенке тряпье.

Заснеженный комочек – однодневный всего! –
Глазки, как угольчеч, вдруг вылинула на него.
- Поспешни же, старуха, позвони докторам,
Сомневаюсь, что кроха дожидет до утра!

Бабка бросилась к двери – телефон далеко.
- Малах деток и звери не бросают легко!
У истории этой, в общем, славный конец:
Выжил, лаской согретый, тот подкидыш – малец!

Много лет пролетело с тех злопамятных дней,
Но все чаще находят под забором детей.

40

яют на удобочитаемость и правильное восприятие стихотворений. В рассматриваемом сборнике большое количество так называемых «коридоров» и пробелов нестандартного размера. На стр. 12, в стихотворении «Разлука», первые пять строк оформлены таким образом, что между первым и вторым словом образовывается колонна из больших пробелов, возникает «коридор», приводящий к незапланированной паузе в стихотворении.

Необходимо контролировать расположение стихотворения относительно полосы набора. Длина и масштаб строки должны гармонично смотреться на странице. На стр. 35 заголовок «Ставят ласточки птенцов на крыло...» выглядит громоздким и ассиметричным относительно длины строки стихотворения. Обратный пример можно увидеть на 40 стр., где заголовок «Подкидыш» выглядит крошечным по сравнению с массивным текстом.

Редактор не обратил внимание на перечисленные

критерии, что привело к снижению качества издания.

В структуру аппарата поэтического сборника входят следующие элементы: титульный лист, аналогичный текстовому содержанию об-

ложки (с названием и автором); шмуцтитул с портретом Л.С. Ивановой; вступительная статья с автобиографией поэтессы; концевой неполный титульный лист.

Отсутствующие элементы аппарата: оборот титульного листа с аннотационной карточкой и классификационными индексами (их отсутствие говорит о том, что официально сборника не существует), тематические разделы, содержание.

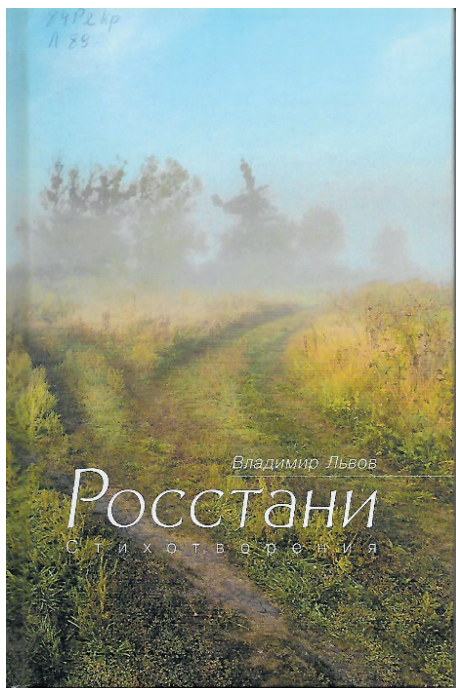
Сборник стихотворений содержит минимальную структуру аппарата, в которой не хватает основных элементов для полноценного функционирования издания.

Финансировала, верстала оригинал-макет и подготавливала к выпуску издание Торопецкая центральная библиотека, где книга была впервые презентована в 2016 году.

Поэтический сборник Л. Ивановой «Судьба моя в себя вместила много...» не содержит и минимального издательского набора и фактически не является изданием. Однако несет в себе содержание интеллектуального характера, которое может найти своего читателя.

Для сравнения рассмотрим другой сборник стихотворений поэта-торопчанина Владимира Ильича Львова (1937-2021 гг.) «Росстани» (2018). Оригинал-макет подготовлен издательством «Триада» г. Тверь. Тираж — 500 экземпляров, объем — 246 страниц. Издание в переплете. Сборник содержит избранные стихотворения, издан к юбилею поэта.

В отличие от предыдущего сборника он имеет все необходимые составляющие издания: двойной титульный лист, вступительную статью «От автора», предисловие «Мостик через хлябь», три тематических раздела стихотворений («Родина свет-



лая», «Бусы из рябины», «В омут с головой»), комментарии к стихотворениям, содержание и концевую страницу.

Проанализируем редакционную подготовку сборника. На обложке изображена фотография «росстаней» — развилки зарастающей дороги — символ мечущейся человеческой души. Изящная гарнитура подбранного шрифта мгновенно указывает на то, что перед нами поэтический сборник.

Весомых ошибок в содержательной и оформительской моделях замечено не было, кроме следующих недочетов в верстке:

- отцентровка заголовков стихотворений и колонцифры относительно полосы набора;
- межстрочный интервал между заголовком и стихотворением, а также между строфами в стихотворении.

Подобных поэтических изданий в г. Торопце много, что говорит о литературной одаренности, энтузиазме и амбициях местных поэтов: сборник Раисы Маккар «Как хочется жить...», коллективный сборник стихотворений литературного объединения «Гармония» «Под сенью древнего Торопца», сборник Надежды Егоровой «Маленькие женщины», коллективный сборник «Стихи рождаются, как дети...», сборник Владимира Понамарёва «Грёзы», сборник Алёны Рябовой «Небо в сердце мне глядит», коллективный сборник «Этим городом древним я пленен навсегда» и многие другие.

Финансовая поддержка для подобных книг поступает от библиотек, от администрации Торопецкого района, от писателей и спонсоров, заинтересованных в выходе издания.

Несмотря на поддержку подобных проектов, их редакционная подготовка сводится к минимуму. Для реализации издания берутся самые доступные и дешевые материалы (бумага, картон, краска), печатаются на цифровых принтерах, что влияет на внешний вид издания. Редактированием, корректурированием и художественным оформлением текста в регионах занимаются, как правило, 1—2 человека. Все для того, чтобы удешевить процесс подготовки и быстро реализовать издание.

По результатам нашего анализа выделим достоинства и недостатки региональных поэтических сборников. Плюсы и минусы разделим на внешние и внутренние. Внешние достоинства и недостатки — это влияние сборника стихотворений на общественную читательскую среду после его выхода в свет. Внутренние достоинства и недостатки — это характеристики сборника как редакционно-издательского проекта.

Внутренние недостатки поэтических сборников:

Несоблюдение издательских ГОСТов, регламентирующих порядок подготовки издания к выпуску.

Непрофессиональная верстка издания.

Устарелое художественное оформление.

Реализация издания не в типографиях, а в так называемых «домашних условиях» — в библиотеках и документ-центрах.

Внешние недостатки:

Формирование у общества с малым читательским опытом некорректного представления об оформлении сборников стихотворений;

Как следствие – отталкивающее воздействие такого оформления на потребителей с большим читательским опытом.

Внешние достоинства региональных поэтических изданий:

Большое количество издаваемых сборников стихотворений говорит о существовании и подъёме издательской деятельности в регионах.

Активная литературная деятельность поэтов ведет к увеличению культурной среды.

Издаваемые стихотворения пополняют местные библиотечные фонды, тем самым упрочивая социальную память, так важную для регионов.

Внутренние достоинства регионального поэтического сборника сложно выделить. Все-таки стоит придерживаться издательских ГОСТов. Если каждый желающий будет печатать издания, как и где ему вздумается, это приведет к хаосу в издательском и книжном мире, а следовательно, и к обесцениванию книги в целом. В случае если цель издания хорошая (например, региональные сборники стихотворений), то и подготовка к их изданию должна быть соответствующей.

И пусть данные поэтические сборники с идентичными проблемами и ошибками в издательской подготовке, греет мысль, что люди даже в самых отдаленных уголках нашей Родины занимаются литературным творчеством и стремятся оставить его в истории, печатая издания пусть малыми тиражами и со своими недостатками.

Список литературы:

1. ОСТ 29.62-86 Издания книжные и журнальные. Основные параметры издательско-полиграфического оформления. Москва : Издательство стандартов, 1990. 4 с.

2. ОСТ 29.124.94 Издания книжные. Общие технические условия. Москва : Издательство стандартов, 1994. 3 с.
3. Иванова, Л. С. «Судьба моя в себя вместила много...» : стихотворения / Л. С. Иванова. Торопец : Сектор автоматизированных библиотечно-информационных технологий МУТР «Торопецкая центральная библиотека», 2016. 64 с.
4. Львов, В. И. Росстани : стихотворения / В. И. Львов. Тверь : ООО Издательство «Триада», 2018. 246 с.
5. Маккар, Р. «Как хочется жить...» : стихотворения / Р. Маккар. Торопец : Сектор автоматизированных библиотечно-информационных технологий МУТР «Торопецкая центральная библиотека», 2016. 60 с.
6. Нефёдова, Л.Г. Для Вас : стихотворения / Л. Г. Нефёдова. Санкт-Петербург : Деметра, 2005. 56 с.
7. Под сенью древнего Торопца : сборник стихов. Торопец : Сектор автоматизированных библиотечно-информационных технологий МУТР «Торопецкая центральная библиотека», 2017. 59 с.
8. Поэзия истоков : сборник стихов. Торопец : ЧП Лапченко А. Б., 2003. 144 с.
9. Стихи рождаются как дети : Сборник стихов. Торопец : ООО «Центр КИТ», 2002. 132 с.
10. Этим городом древним я пленен навсегда : сборник стихов. Торопец : Торопецкая ЦБС, 2004.

КНИГА ПО ПСИХОЛОГИИ ДЛЯ ШИРОКОГО КРУГА ЧИТАТЕЛЕЙ: ОСОБЕННОСТИ РЕДАКТОРСКОЙ ПОДГОТОВКИ

*Д.С. Илюхина, студентка 1 курса, направление
«Издательское дело»*

Научный руководитель: Т.Н. Хрипулова, д. филол. н., доц. кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества

***Аннотация:** в статье рассматриваются тенденции книжного рынка по теме «психология», перечисляются популярные темы книг данной направленности, приводятся критерии, которыми должно обладать издание по психологии, дается ана-*

лиз трех изданий по психологии и описываются особенности редакторской работы с книгами этой направленности.

Ключевые слова: современное книгоиздание, российское книгоиздание, психология, издание, широкий круг читателей, автор, терминология.

С недавних времен наблюдается определенная «тематическая» тенденция издаваемых книг по психологии для массового читателя. Авторы различных изданий не описывают психологические заболевания и не пишут, как бороться с теми или иными недугами. Популярным стало «изучение нормального человека», то есть исследуется, с какими трудностями сталкивается более или менее психически здоровый человек и как ему сделать себя лучше: более осознанным, продуктивным, удовлетворенным, счастливым. В книгах по психологии осваивается «психология счастья».

Проанализировав книжный рынок по теме «Психология», мы составили список тем и подтем, к которым обращаются авторы, чтобы выявить, какими темами интересуются читатели:

- 1) Саморазвитие:
 - а) личностный рост
 - б) умение управлять своими эмоциями
 - в) как принять себя, примириться с самим собой
 - г) как избавиться от вредных привычек и обзавестись полезными
 - д) как быть счастливым
 - е) как научиться довольствоваться тем, что имеешь
 - ж) как «зарядить» себя, замотивировать на что-либо
 - з) как контролировать свои мысли
 - и) как быть собой
 - к) как вести осознанную жизнь
2. Взаимоотношения между людьми:
 - а) мотивы поступков человека
 - б) природа человеческого общения
 - в) умение влиять на людей
 - г) причины появления конфликтов
 - д) психология полов
 - е) законы человеческой природы
3. Психология бизнеса:
 - а) как начать зарабатывать много денег
 - б) как подняться по карьерной лестнице

в) как обрести успех

4. Смысл жизни

5. Подсознание

Мы ознакомились с тремя изданиями по психологии:

1) Книга Анабель Гонсалес «Если день не задался — тебе повезло!» Выпущена в 2022 году издательством «Портал». В ней автор описывает, как управлять своими эмоциями [1];

2) Доминик Спенст «6 минут». Выпущена в 2022 году издательством «Альпина Паблишер». Это ежедневник, который меняет восприятие мира [2];

3) Джен Синсеро «НИ СЫ». Выпущена в 2018 году издательством «Эксмо». Это книга-электрошокер, которая научит, как добиться успеха [3].

На основе изученного материала я выделила два основных критерия, которыми должно обладать издание по психологии для широкого круга читателей:

1) Простота языка. Психология — очень непростая наука, которая изобилует довольно сложной терминологией, как и другие науки, поэтому очень важно, чтобы читатель понимал написанное. Соответственно, автор должен уметь «разжевывать» информацию, «показывать на пальцах». К примеру, Джен Синсеро пишет достаточно смело и понятно.

2) Наличие развернутых примеров. Без них, на мой взгляд, невозможно достигнуть полного понимания каких-либо процессов или явлений. В том числе и в психологии. Хорошо, если примеры будут наглядными, даже житейскими, бытовыми. Например, Анабель Гонсалес моделирует некую ситуацию и показывает разнообразие реакций ее героев. Количество таких примеров к концу книги увеличивается. Автор достаточно полно объясняет весь изложенный материал.

Анабель Гонсалес, автор книги «Если день не задался — тебе повезло!» — психотерапевт, имеющий докторскую степень по психиатрии и специализирующийся на психотерапии травм и криминологии. В своей книге Анабель говорит о том, что в тяжелые дни нужно плакать или грустить, а в хорошие времена — улыбаться и радоваться. Наши эмоции — замысловатая система, которая исправно работает, если человек в нее не вмешивается. Но подавление чувств, игнорирование их, бегство от них нарушает всю работу человеческого организма, что приводит к негативным последствиям. К сожалению, так поступает большое количество людей. Автор рассказывает об истоках эмоций, для чего они

нужны, также пишет о важности «примирения» с ними. Человек должен понимать свои чувства и направлять их в нужное русло.

Доминик Спенст не психолог, он изучал экономику и менеджмент. Однажды, попав в серьезное ДТП, он провел несколько месяцев в больнице, а потом написал книгу «6 минут». Прежде всего, это мотивационный ежедневник. Вначале автор на 88-ми страницах рассказывает, на чем основывается его методика. Доминик уверен, что счастье не является результатом удачного стечения обстоятельств, ему (счастью) можно научиться, его можно создать. Чтобы радоваться жизни, необходимо «привить» правильные установки и образ мыслей. Спенст кратко описывает, как работает позитивная психология, и, чтобы проверить ее на себе, нужно в течение 66-ти дней заполнять ежедневник. Проснувшись утром, человек должен написать, чему или кому он благодарен, что сделает сегодняшний день замечательным, и записать положительную установку. Перед сном необходимо описать, что было сделано хорошего для других, что можно хорошего сделать завтра, а потом написать о прекрасных событиях, произошедших за день. Каждую неделю нужно отвечать на вопросы и выполнять задания, которые помогут в обретении счастья. Также для повышения мотивации автор приводит множество цитат, примеров из жизни успешных людей. Благодаря тяжелой работе — заполнению книги «счастья» — человек должен стать более осознанным, обращать больше внимания на хорошее, нежели на плохое, и в конечном итоге быть счастливым в долгосрочной перспективе.

Джен Синсеро тоже не специалист в области психологии, в прошлом она была бедствующим фрилансером, но однажды решила, что хочет стать богатой и знаменитой. Джен испытала на себе все известные методики личной трансформации, выбрала 25 подходов, которые дали результат, и превратила их в логическую систему полного преобразования жизни. Так появилась книга «НИ СЫ!». Автор утверждает, что если хочешь жить так, как никогда не жил, тогда делай то, чего никогда не делал, — это главная формула саморазвития, которую можно свести к восточной мудрости, которая гласит: «Будь уверенным в своих силах и не позволяй сомнениям мешать тебе двигаться вперед». Джен Синсеро рассказывает, как «наступать на горло» ошибочным убеждениям, почему надежда на лучшее помогает притягивать удачу, как жить в свое удовольствие, как начать любить себя и всё, что делаешь, что произойдет, если перестать слушать других и начать слушать себя, как прощать людей, чтобы с легкостью идти по жизни, почему нужно заботиться о себе больше, чем о других, и т. п. Книга написана с юмором и неве-

роютной дерзостью. Это книга заставит максимально реализовать свой потенциал, поможет научиться жить по-настоящему.

Итак, в чем же состоят особенности редакторской подготовки изданий по психологии? Редактор должен обладать базовым набором знаний в той или иной области, чтобы отредактировать текст. Ему необходимо отследить правильное написание терминов и их объяснение. Также нужно убедиться, что примеры ясно отражают какую-либо мысль. Редактор должен понять, подходит ли данный материал для обычного читателя или эта литература больше пригодится специалистам.

Список литературы:

1. Гонсалес, Анабель. Если день не задался — тебе повезло! Как научиться управлять своими эмоциями / А. Гонсалес ; [пер. с исп. А. Смышченко], глав. ред. В. Малышкина. Санкт-Петербург : Портал, 2022. 352 с.
2. Спенст, Доминик. 6 минут : Ежедневник, который изменит вашу жизнь / Д. Спенст ; [пер. с нем. Т. Эйдельман], глав. ред. С. Турко. Москва : Альпина Паблишер, 2022. 288 с.
3. Синсеро, Джен. НИ СЫ / Д. Синсеро ; [пер. Э. И. Мельник], ред. Л. Романова. Москва : Эксмо, 2018. 320 с.

ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА 1980-Х ГГ. (на материале издания романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

А. А. Солянина, 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 рассматриваются особенности советской печатной графики 1980-х годов, анализируются офорты к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Ключевые слова: печатная графика, книжная графика, эстамп, офорт, «Мастер и Маргарита», А.А. Харшак, В.Г. Ефименко.

1970-1980-е года стали новым этапом развития изобразительного искусства СССР. На смену единого «сурового стиля» с его лаконичностью, обобщенностью, фрагментарностью композиции, большими плоскостями цвета и линейными контурами приходит многообразие стилей. Жесткие каноны в применении тех или иных художественных средств и приёмов уходят в прошлое. Теперь становится возможным нарушать перспективу, смещать планы, полностью убирать светотень и воздушность. У художников того времени была возможность использовать как традиции древней живописи, так и приемы кино- и фотомонтажа. Вместо прямолинейной повествовательности 1950—1960-х гг. в изобразительном искусстве главную роль начинает играть язык символов и театральная зрелищность.

В книжной графике нового периода не произошла ярко выраженная смена стилей. В 1960-е гг. ведущим видом изобразительного искусства становится эстамп — обобщенное название произведений печатной графики, представляющее собой гравюрный либо любой другой оттиск на бумаге с печатной формы. С помощью эстампа создавались пейзажи, передающие ритм жизни современного человека, жителя быстро растущего города. В 1970-е гг. среди иллюстраторов становится популярной разновидность эстампа — офорт.

Офорт (от франц. *eau-forte* — азотная кислота) — вид гравюры на металле, в котором путём травления кислотами создаются углубленные элементы печатной формы. На отполированную цинковую или медную пластину наносят кислотоупорный лак, стальной иглой процарапывают слои лака по линиям будущего изображения до металла. Помещая цинковую пластину в азотную кислоту, медную — в раствор хлорного железа, протравливают освобождённые от лака места; при этом образуются углублённые печатающие элементы. Углубления заполняют краской, покрывают увлажнённой бумагой и затем получают оттиск на станке. Для достижения желаемой градации тонов травление можно повторить, вновь покрывая лаком места, соответствующие светлым участкам изображения.

Для офорта характерны живописность и эмоциональность манеры, свобода штриха, тонкость светотени. Он давал необходимые новому поколению художников возможности построения в иллюстрации сложного эмоционально насыщенного пространства. С поверхности книжного листа, на которой так свободно жили и выразительно двигались персонажи иллюстраций 60-х годов, действие теперь вновь уходит в

глубину, на этот раз в несколько неопределенную и таинственную дымчатую глубину офортного оттиска. Если в 60-х гг. свободная и неожиданная по стилистическому и композиционному решениям иллюстрация встречалась крайне редко и, как правило, встречалась с недоумением и критикой, то в следующем десятилетии подобные опыты стали широко распространяться.

Смелые композиционные решения и символизм как нельзя лучше подходят для иллюстрирования романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Роман долгое время находился под запретом, поэтому художники-иллюстраторы обратили на него должное внимание лишь в 1970—80-х годах. В этот период начинают работать над офортами к роману А.А. Харшак и В. Г. Ефименко.

Андрей Александрович Харшак родился в Ленинграде в семье художника. После окончания Средней художественной школы в 1969 году поступил на графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, который окончил в 1975 году по специальности «книжная графика». Наряду с книжной иллюстрацией А. Харшак много работает в области станковой графики, в технике цветного офорта, литографии и гуаши. Самой значимой работой художника является серия иллюстраций к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Эта работа экспонировалась на многочисленных выставках в России и во многих странах Западной Европы и США.

Офортами занимался и его отец — Александр Харшак. Сравнивая офорты двух поколений, можно проследить преемственность в художественном стиле и способах выражения авторской мысли. В своих офортах Андрей Харшак мастерски использует светотень для передачи настроения иллюстрации.

Композицию иллюстрации к сцене из Варьете можно условно разделить на две части. В правой половине помещен Коровьев, угадывающийся по описанию его внешности в романе: клетчатый костюм и высокий рост. Герой изображен с помощью небрежных, размашистых штрихов, словно это всего лишь набросок. Таким образом художник подчеркивает неряшливость персонажа и хаотичность его действий, ставших причиной всеобщей суматохи. Харшак делает акцент на цветовом решении: Коровьев находится на темном однотонном фоне, помимо черного и белого в этой части иллюстрации присутствуют холодные цвета — синий и бордовый. На второй половине иллюстрации мы

видим конференсье театра Варьете, Жоржа Бенгальского, и толпу зрителей. Стиль этой части напоминает плакат: основу композиции составляют четкие геометрические фигуры, заполненные теплыми цветами и помещенные на светлый фон. Линии фигур в этой части более ровные. Центральную часть офорта занимает кот Бегемот, помещённый в овал, очерченный множеством тонких линий. Широкие диагональные штрихи передают ощущение движения персонажа.

Виктор Георгиевич Ефименко родился в Херсоне, но большую часть жизни провел в Одессе. В 1966 году окончил Львовский полиграфический институт им. Ивана Федорова по специальности «художник-график по оформлению и иллюстрированию книг». С 1979 по 1992 гг. Виктор Ефименко работал над серией иллюстраций к роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (известны 64 офорта). Каждая иллюстрация этой серии является почти самостоятельной сюжетной картиной. Работу над иллюстрациями художник начал, когда проходил курсы повышения квалификации в Москве, где видел типовые дома 1930-х годов, в которых жили герои Булгакова. Офорты создавались в графической мастерской в присутствии учеников Ефименко. Позже данная мастерская получила название «офортная».

Несмотря на реалистичный стиль офортов, в них прослеживаются черты абстрактного искусства в формировании пространственной среды. Характерная черта — сочетание реального изображения человека с условным окружением. Ефименко широко использует светотень, выделяя ключевые элементы композиции светом, и уводя в тень второстепенные её части. На офортах Ефименко ничего не появляется просто так — каждый элемент является символом, раскрывающим ту или иную мысль романа.

Триптих «Мытарства мастера» состоит из офортов «Улюлюканье», «Тридцать сребреников» и «Спрут». Первый офорт «Улюлюканья» посвящен литературной критике, обрушившейся на мастера из-за его романа о Понтии Пилате. Ефименко изображает героя, который в отчаянии закрыл руками лицо, на фоне цитат критических статей. Мастер словно защищается от осуждающе указывающих на него рук. В центральной части триптиха «Тридцать сребреников» сочетаются две сюжетные линии романа — Ершалаим и Москва 1930-х гг. Офорт посвящен клевете, предательству. На дальнем плане изображен фрагмент фрески Джотто ди Бондоне «Поцелуй Иуды». На переднем плане поме-

пены руки, отсчитывающие монеты. Судя по элементам современного мужского костюма и письму перед нами руки Алоизия Могарыча, предавшего Мастера. Третий офорт «Спрут» посвящен безумию Мастера. Чувство обреченности и страха Мастера выражается в образе огромного спрута. Ефименко разворачивает героя спиной к зрителям, придавая ему ту же позу, что и на первой части триптиха. Мастер находится на освещенной части композиции, на него надвигается тьма и щупальца спрута. Из темноты появляется голова Мастера. Рот закрыт тканью, символизирующей цензуру, взгляд потерян.

Один из критиков по поводу книжной иллюстрации 1980-х годов писал следующее: «Книжная графика отказалась от любых претензий на “универсальность”, “полноту” и “объективность” интерпретации. Ей более дорога возможность высказать свое, личное, индивидуальное — открыть в тексте то, чего не сможет открыть никто другой, увидеть его таким, каким никто не увидит, и сделать это свое достоянием других». Иллюстрация стала не просто графическим рассказом, в точности передающим текст, но и целостной символической моделью художественного мира писателя. Отказавшись от пересказа литературного произведения, книжная графика не выработала единую систему общепринятых выразительных средств для иллюстрирования, поэтому иллюстрации того времени оказались настолько разнородными.

Список литературы:

1. Герчук, Ю. Я. Советская книжная графика / Ю. Я. Герчук. Москва: Знание, 1986. 124, [3] с.
2. Спасскова, Е. П. Своеобразие интерпретации образа Мастера в цикле офортов В. Г. Ефименко к роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. П. Спасскова. // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2016. № 5. С. 49—55.
3. Иллюстрации к «Мастеру и Маргарите»: офорты Андрея Харшака Текст. Изображение : электронные. // Сайт Сергея Литвинова. URL: https://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita/harshak (дата обращения: 12.05.22)
4. Иллюстрации к «Мастеру и Маргарите»: офорты Виктора Ефименко. Текст. Изображение : электронные. // Сайт Сергея Литвинова. URL: https://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita/efimenko (дата обращения: 12.05.22)

5. Офорты Андрея Харшака к «Мастеру и Маргарите». Текст. Изображение : электронные. // Искусство [сайт]. URL: <https://obiskusstve.com/2454391199756978461/oforty-andreya-harshaka-k-masteru-i-margarite/?ysclid=l31zхbp3v0> (дата обращения: 12.05.22).
6. Офорт. Текст. Изображение : электронные. // Рисунок [сайт]. URL: <http://www.art-drawing.ru/> (дата обращения: 12.05.22).

Методика преподавания

ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОШИБКИ В ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ СТАРШЕКЛАССНИКОВ

*В.Н. Бабий, студентка 2 курса, направления
“Филология”*

*Научный руководитель: И. В. Гладилина — канд.
филол. н., доц., зав. кафедрой русского языка.*

***Аннотация:** в статье определены рамки понятия “грамматическая ошибка”, рассмотрены различные классификации грамматических ошибок, выявлены причины возникновения ошибок данного вида, осуществлена попытка дифференцировать ошибки из письменных работ учащихся 10—11-х классов.*

***Ключевые слова:** ошибка, грамматическая ошибка, классификация, подход, речевая ошибка.*

Исследование грамматических ошибок в настоящее время имеет немалую значимость, так как может помочь в составлении учебного материала и разработке эффективных методов по преодолению ошибок в речи учащихся. Актуальность исследования может быть обоснована падением уровня владения языком в современном обществе и возросшей потребностью социума в выпускниках, беспрепятственно владеющих речью и нормами русского языка и имеющих возможность для продолжения обучения в высших учебных заведениях и речевой практики.

Термин «ошибка» в лингводидактической литературе не имеет однозначного определения и используется наряду с понятиями «отклонение» или «недочет». Согласно «Новому словарю методических терминов и понятий» Э. Г. Азимова и А. Н. Щукина, ошибка — «это отклонение от правильного употребления языковых единиц и форм, результат ошибочного действия учащегося». Ошибки классифицируются по аспектам языка (фонетические, лексические, грамматические) и видам речевой деятельности (понимание иноязычной речи, говорение, чтение, письмо). Авторы видят причины ошибок в межязыковой и внутриязыковой интерференции либо в причинах дидактического характера. [1, с.182]

То же самое касается и решения вопроса об определении понятия и о классификации грамматических ошибок, а также установлении их места в общей типологии ошибок. Это объясняется трудностями в установлении видов ошибок и их квалификации, так как один недочёт можно рассматривать по-разному.

М.Р.Львов грамматическими ошибками считает речевые, «связанные с нарушением закономерностей и правил грамматики; ошибки в образовании форм слов — склонения или спряжения, в образовании сравнительной степени прилагательных, кратких форм прилагательных, в образовании и использовании видовых пар глаголов, причастий, в их употреблении, а также в образовании словосочетаний и предложений». [2, с.44]

В. И. Капинос даёт следующее определение данному виду ошибок: «Грамматические ошибки — это нарушения норм грамматики в образовании слова, словосочетания и предложения, а также в употреблении форм слов». [3, с.73]

В настоящее время существует два приоритетных подхода, помогающих классифицировать грамматические ошибки, в основе каждого из которых лежат совершенно противоположные принципы.

Первый подход базируется на рассмотрении грамматических ошибок как одной из разновидностей речевых. В соответствии со вторым подходом грамматическая ошибка рассматривается как самостоятельный вид ошибок наравне с речевыми.

В целях повышения эффективности работы по предупреждению и преодолению грамматических ошибок в речи учащихся необходимо разграничивать внутри грамматических ошибок морфологические и синтаксические. В.И. Капинос в работе «Об оценке речевых навыков учащихся» разделила речевые и грамматические ошибки, а также выделила грамматические ошибки в самостоятельную группу. [4, с.73]

По мнению автора, грамматические ошибки бывают трёх видов:

- Словообразовательные (связанные с нарушением структуры слова);
- Морфологические (нарушение в структуре слова);
- Синтаксические (нарушение в структуре словосочетания или предложения).

Грамматические ошибки локализуются в пределах языковой единицы, поэтому для их обнаружения не требуется контекст.

Морфологические ошибки традиционно классифицируются в зависимости от частеречной принадлежности слов, участвующих в откло-

нении. Так, С.Н. Цейтлин к морфологическим ошибкам относит ошибки в употреблении имён существительных и прилагательных, местоимений, глаголов, причастий. [9, с.128]

М.Р. Львов морфологические ошибки рассматривает как вид грамматических. Суть понятия «морфологическая ошибка» состоит в неправильном образовании грамматических форм, искажении морфологического состава слов (чаще всего под влиянием диалекта, просторечия, по аналогии с образованием форм других слов, а при изучении русского языка как неродного под влиянием интерференции родного языка). Неверное образование падежных форм, формы числа, формы спряжения глагола, введение лишнего суффикса или утрата необходимого, а также утрата постфикса. [2, с.45]

Что касается определения понятия «синтаксической ошибки», то в методике преподавания русского языка сложились следующие подходы и классификации:

Первый подход — синтаксические ошибки являются самостоятельной группой:

С. А. Арефьева предлагает классифицировать синтаксические ошибки «в соответствии с изучаемыми в школе разделами и темами синтаксиса русского литературного языка»;

Второй подход — синтаксические ошибки входят в состав речевых:

Так, М.Т. Баранов: «Среди речевых ошибок, допущенных учащими в изложениях, имеются синтаксические недочёты». (2, с.47)

М.Р. Львов также относит синтаксические ошибки как вид грамматических к числу речевых.

Г. И. Мишурова делит все речевые ошибки на языковые (лексико-фразеологические, морфологические и синтаксические) и стилистические (фонетико-стилистические, лексико-стилистические, морфолого-стилистические, стилистические погрешности в области синтаксиса). Морфологические и синтаксические ошибки данном случае могут рассматриваться как языковые(речевые).

Н.Н. Алгазина предлагает традиционный принцип классификации, т. е. соотнесение ошибок с уровнями языка.

Третий подход — включение синтаксических ошибок в состав стилистических

Смешение стилистических и грамматических ошибок наблюдается во многих классификациях, созданных в 50–60 гг. XX в

В соответствии с данным подходом, по классификации Г. И. Мишуровой, морфологические и синтаксические ошибки можно рассматри-

вать как виды стилистических и выделить их в особые группы: морфолого-стилистические ошибки и стилистические погрешности в области синтаксиса.

Некоторые из исследователей все ошибки, в том числе и грамматические, называют стилистическими (А. С. Антонова, С. Г. Бережков, А.Ф. Ефремов, А. А. Киреев, А. В. Клевцова, Н.А. Пленкин, Ф. С. Попков, Л. П. Прессман и другие). В настоящее время эта точка зрения не считается принятой.

Четвёртый подход — противопоставление речевых ошибок синтаксическим и морфологическим как грамматическим в целом (В.И. Капинос, М.С. Соловейчик и др.);[7, с.25]

Также к числу грамматических ошибок некоторые исследователи относят словообразовательные, которые до настоящего времени изучены недостаточно.

Наиболее весомым исследованием словообразовательных ошибок в рамках речевых является работа С. Н. Цейтлин «Речевые ошибки и их предупреждение». К словообразовательным она относит ошибки, «состоящие в неоправданном словосочинительстве или видоизменении слов нормативного языка». [9, с.13]

В данной работе мы будем считать, что к числу грамматических ошибок относятся те, которые связаны с нарушением норм грамматики в образовании слов, словосочетаний и предложений. В свою очередь грамматические ошибки делятся на синтаксические и морфологические. Под первыми подразумеваются нарушения в построении словосочетаний и предложений. Под морфологическими понимаются нарушения в образовании и употреблении тех или иных форм слов.

Для предупреждения появления грамматических ошибок в речи школьников, кроме видов, необходимо знать и причины их появления.

С.Н.Цейтлин главными причинами и факторами возникновения грамматических ошибок считает давление языковой системы, неравномерное усвоение системы и норм языка, сложность механизма создания речи и влияние речи окружающих, зачастую не соответствующей нормам литературного языка. Данные нарушения обычно называют просторечием. «Под системой языка обычно понимают систему его возможностей, норма же представляет собой конкретно-историческую реализацию системы. Чтобы говорить на том или ином языке, нужно владеть не только его системой, но и нормой. Однако норма усваивается гораздо позднее, чем система». Что касается сложности порождения механизма речи, то ему исследователь уделяет особое

внимание, утверждая, что многие ошибки объясняются недостаточно развитой оперативной памятью. Её роль чрезвычайно велика, так как она отвечает за удержание уже произнесённых или написанных фрагментов текста и упреждение ещё не произнесённых или не написанных [9, с. 6]

Н.А. Жданов и П.Г. Черемисин придерживаются схожего мнения с С.Н. Цейтлин. Ошибки возникают вследствие недостаточного овладения грамматическим строем русского языка и несоблюдения таких языковых норм, в соответствии с которыми должна создаваться литературная речь.

Кроме того, следует учитывать и причины методического характера:

Большой объём грамматического материала, изучающийся фрагментарно или преподносимый в усложнённом виде.

Недостаточное знание учащимися теоретических сведений в школьном курсе русского языка.

Отсутствие единой классификации грамматических ошибок, на которую опираются учителя в своей работе.

Низкий уровень учебно-языковых умений и навыков. Так, грамматические ошибки могут возникать из-за того, что учащиеся не владеют практическими навыками. Например, учащиеся совершают ошибки при построении предложений с причастным оборотом вследствие незнания парадигмы окончаний причастий и неумения находить главное и зависимое слово, задавать вопрос.

Говоря о причинах грамматических ошибок, нельзя забывать и об индивидуальных и психологических особенностях учащихся.

Ю.В. Фоменко причину всех речевых ошибок, к числу которых он относит морфологические и синтаксические, видит в индивидуальных особенностях человеческой психики и памяти. [8, с.23]

Среди них:

1. Неравномерность формирования грамматического строя у некоторых учеников.
2. Психические возможности.
3. Невнимательность, торопливость и отсутствие самоконтроля учащихся. В данном случае ошибки могут появиться даже при хорошем знании грамматического строя.

Для наблюдения над грамматическими ошибками старшеклассников нами были проанализированы письменные работы обучающихся 10—11-х классов Академической гимназии имени П.П. Максимовича и выбраны языковые факты в количестве 100 штук.

Вслед за В. И. Капинос, к грамматическим ошибкам в нашей работе мы относим следующие:

1. Ошибочное словообразование

«Она всегда была очень догадчивой» (использована модель: воспринимать — восприимчивый, доверять — доверчивый); сюда же можно отнести «надсмехаться» и др.).

2) ошибочное образование формы существительного

а) образование множественного числа

«Редактора», «возраста», «инспекторы», «фельдшеры»;

б) образование форм родительного падежа множественного числа форма на -ов, -ев: «помидор», «апельсин», «носок»;

форма с нулевым окончанием: «пара полотенцев», «уланов», «сиденьев»;

3) ошибочное образование формы прилагательного

а) смешение простых и составных форм сравнительной и превосходной степеней

«Книга, которую я читаю сейчас, более интереснее, *чем прошлая*»;

б) Образование сравнительной степени «на следующий день ему стало хуже»;

4) ошибочное образование формы числительного

а) склонение сложных и составных числительных «с шестьюстами солдатами»;

б) образование и изменение форм составных числительных «строительство было завершено в двух тысячи пятом году»;

в) ошибочное употребление числительных оба, обе «по обоим сторонам дороги», «С обоими подругами»;

г) ошибочное употребление собирательных числительных «двое девушек», «двадцать трое суток».

5) ошибочное образование форм местоимений «Мне важно евоное мнение», «я не хотел от её отрываться»;

б) ошибочное образование форм глагола

а) некоторых личных форм «победю», «ездиешь», «очутюсь»;

б) возвратных форм «встретилися», «Поздоровалася»;

в) форм прошедшего времени «замёрзнул», «намокнул»;

г) причастий «полоскающий», «хочущий»;

д) деепричастий «пиша о жизни своей героини», «посмотря в мою сторону»;

7) нарушение согласования «Она стояла среди вещей, разбросанными по комнате», «из написанного мной части рассказа мне не нравится

только первая глава»;

8) нарушение управления «власти стремятся сделать нашу страну менее зависимую», «Я хотел вникнуть и понять задачу» «рассуждать над проблемой»;

9) нарушение связи между подлежащим и сказуемым «Те, кто пришли раньше, смогли застать автора романа»;

10) нарушение способа выражения сказуемого в отдельных конструкциях «Он был весёлый и добр ко всем»;

11) ошибки в построении предложения с однородными членами

а) употребление двойных союзов «В этой статье отражён взгляд автора не только на проблему литературных родов, но и его современников»;

б) смешение частей двойных союзов «Занятие пошло на пользу как школьникам, но и студентам»;

в) неверное построение предложений с обобщающими словами «Тема поэта и поэзии поднимается во многих произведениях русских поэтов: А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасов»;

г) пропуск предлога при однородных членах «Где бы он ни был, в его руках всегда была книга: на работе, своём саду, дома»;

д) употребление сказуемых, управляющих разными падежами при одном зависимом слове «Герой рассказа верил и надеялся на спасение».

12) ошибки в построении предложения с причастным оборотом «Приехавшие делегации на съезд должны зарегистрироваться»;

13) ошибки в построении предложения с деепричастным оборотом «Читая сказки, хочется верить в чудеса»;

14) ошибки в построении сложного предложения (неумелый выбор союза или союзного слова, использование лишнего слова, отрыв придаточного определительного от определяемого слова): «Мне показалось то, что это сон», «Эта рассказы вложили в меня понимание о доброте, которые читала мне бабушка»;

15) смешение прямой и косвенной речи «Герой сказал, что я никогда не ходил в поход»;

16) нарушение границ предложения «Мы не успели произнести и слова. Как нам озвучили условия»;

17) нарушение видовременной соотнесённости глагольных форм «Поднялся ветер и резко начинает идти дождь».

Таким образом, чёткая классификация грамматических ошибок необходима для их преодоления и предупреждения, а также формирования грамматического строя речи путем ознакомления учащихся с

видами грамматических ошибок. Это также важно в условиях ЕГЭ по русскому языку для выполнения задания 7, 8 и при написании сочинения в формате ЕГЭ.

Список литературы

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). Москва: ИКАР, 2009. 448 с.
2. Львов М.Р. Словарь-справочник по методике преподавания русского языка. Москва: Академия, 1999. 272 с.
3. Капинос В. И., Сергеева Н. Н., Соловейчик М. С. Развитие речи: теория и практика обучения. Москва: Просвещение, 1991.
4. Капинос В. И. Об оценке речевых навыков учащихся // Русский язык в школе. 1973.
5. Баранов М.Т. Предупреждение синтаксических недочетов при подготовке учащихся к изложениям // РЯШ 1961. № 4. С. 47—49.
6. Методика развития речи на уроках русского языка: Кн. для учителя/Н. Е. Богуславская, В. И. Капинос, А. Ю. Купалова и др.; Под ред. Т. А. Ладыженской. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1991. 240 с.
7. Соловейчик М. С. Нарушение языковых норм в письменной речи младших школьников// Начальная школа. 1979. №4. С. 23—29.
8. Фоменко Ю.В. Типы речевых ошибок: Учебное пособие. — Новосибирск: Издво НГПУ, 1994. 60 с.
9. Цейтлин С. Н. Речевые ошибки и их предупреждение. Москва: Просвещение, 1982. 143 с.

РАЗГРАНИЧЕНИЕ ПОЛНЫХ ОДНОСОСТАВНЫХ И НЕПОЛНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ШКОЛЕ

*А. М. Гуляева, студентка 4 курса, направления
«Филология».*

*Научный руководитель: А. А. Дударева, канди-
дат филологических наук, доцент кафедры рус-
ского языка.*

*Аннотация: в данной статье представлен сравнительный
анализ методики изучения полных односоставных и неполных*

двусоставных предложений в школьных учебниках, а также предложены варианты практических заданий для их разграничения.

Ключевые слова: *полные предложения, неполные предложения, односоставные предложения, двусоставные предложения, синтаксис.*

Темы «Неполные предложения» и «Односоставные предложения» в большинстве учебных программ закрепляются за 8 классом общеобразовательной школы, но, учитывая, что косвенное знакомство с темами при изучении общего понятия о предложении формируется у учащихся в 5 классе, а в 9 — все полученные знания за прошедшие 5 лет актуализируются во время рассмотрения темы «Сложное предложение», а также при подготовке к ОГЭ по русскому языку, можно сказать, что в таком, разделенном на компоненты, виде эти темы сопровождают школьника на протяжении всего обучения в средней школе.

В 8 классе эти темы освящаются подробнее всего: происходит знакомство учеников с видами односоставных предложений и изучается классификация двусоставных по признаку их полноты и неполноты. Рассмотрение упомянутых тем в 8 классе в первую очередь направлено на распознавание и уместное употребление школьником всех вариантов построения двусоставных и односоставных предложений в устной и письменной речи.

Проблема разграничения односоставных полных предложений и двусоставных неполных является одной из наиболее сложных в синтаксисе простого предложения как в целом, так и, естественно, в школьной программе. Для того чтобы у учащегося не возникало трудностей при определении вида представленного ему для анализа предложения, школьные учебные пособия должны акцентировать внимание на данном вопросе как в теоретической части, так и в практической.

Нами был проведен сравнительный анализ учебников по русскому языку для 8 класса, рекомендованных федеральным перечнем учебников, который опубликован Министерством Просвещения Российской Федерации [1], а именно: учебники таких авторов, как М.М. Разумовская, Л.М. Рыбченкова, А.Д. Дейкина, С.Г.Бархударов, Л. А. Вербицкая, А.Д. Шмелёв.

Сначала следует сказать о проработке теоретической части. Учебник Вербицкой не предоставляет для изучения информацию о неполных предложениях. В методическом комплексе Разумовской содер-

жаты сведения о том, что как двусоставные, так и односоставные предложения могут быть полными и неполными [2, с. 106]. Алгоритм дифференциации рассматриваемых нами понятий, тем не менее, не дается. Аналогичная ситуация наблюдается и в учебнике Бархударова [3, с. 136]. В теоретической части учебника Дейкиной, а также учебника Шмелева не представлен способ разграничения односоставных полных и двусоставных неполных предложений, хотя в практических заданиях от учащихся умение делать это требуется. Единственным учебником, в котором уделено внимание тому, как разграничить двусоставное неполное и односоставное полное, является учебник русского языка Рыбченковой. В нем приведена пометка к правилу: «Следует помнить — смысл односоставных предложений понятен без контекста или ситуации; этим односоставные предложения отличаются от контекстуально или ситуативно неполных» [4, с. 125].

Можем сделать вывод, что данный аспект темы с теоретической точки зрения остается либо совершенно неосвещенным, либо освещенным недостаточно в рамках большинства школьных программ.

Практических заданий, направленных именно на разграничение двусоставных неполных предложений и односоставных полных, также представлено немного и только в некоторых учебниках, а конкретно — в учебниках Шмелёва, Дейкиной и Рыбченковой.

Упражнения в материалах Дейкиной направлены на самостоятельное приведение школьника к выводу о различиях в односоставных полных и двусоставных неполных предложениях: «Найдите односоставные предложения, определите их вид. Найдите неполные предложения. Чем они отличаются от односоставных?» [5, с. 10]. Также нужно отметить, что формулировка некоторых заданий создает в сознании учащегося противопоставление характеристик предложения «односоставное» и «неполное», что крайне нежелательно, так как они совершенно друг друга не исключают: «Определите: односоставные или неполные предложения перед вами» [5, с. 10].

В учебнике Шмелёва также замечаем не совсем корректно сформулированные упражнения: «Найдите неполные предложения и полные определенно-личные предложения, заполните таблицу» [6, с. 133]. У невнимательно изучившего теорию школьника при выполнении данного практического задания может сложиться впечатление, что определенно-личные предложения — это вариант построения полного предложения. Еще один пример: «Выпишите из отрывков а) определенно-личные предложения б) обобщенно-личные предложения в) не-

полные предложения» [6, с. 134]. По такой записи можно принять неполные предложения за вид односоставных наряду с определленно-личными, обобщенно-личными и так далее, что приведет к неправильному выполнению задания, ведь в его тексте есть и двусоставные неполные предложения тоже.

Удачным, с точки зрения закрепления способа разграничения двусоставных неполных и односоставных полных предложений на практике, является учебник Рыбченковой, в котором и предоставление теории по данному вопросу выгодно отличается от других учебных комплексов. Учащимся предлагается заполнить таблицу с различиями односоставных полных и двусоставных неполных предложений, используя следующие материалы:

«1. Нет одного из главных членов предложения, но смысл предложения понятен и без этого члена.

2. Нет одного из главных или второстепенных членов предложения, смысл предложения понятен только из контекста (предыдущего предложения).

3. Следует обращать внимание на форму глагола-сказуемого. Например, форма множественного числа глагола-сказуемого в неопределённо-личном предложении может передавать значение: субъект действия неизвестен (В городе построили спорткомплекс), субъект действия не важен (Его убили под Москвой).

4. Сигналом того, что предложение неполное, являются второстепенные члены предложения. На пропуск подлежащего обычно указывает наличие определения, форма сказуемого; на пропуск сказуемого — наличие дополнения или обстоятельства: Борис и Володя работали над графиком. Построили быстро» [4, с 126].

Самостоятельная работа ученика, оформление таблицы, наполнение задания примерами — все это способствует полноценному усвоению и запоминанию темы. Упомянутый тип задания способен выигрышно вписаться в материал по анализируемым нами темам любого из приведенных учебников.

Но в связи с тем, что в основных школьных программах задания на отработку разграничения рассматриваемых видов предложений очень малочисленны, а важность усвоения этого материала учениками при этом колоссальная, мы также предлагаем некоторые типы заданий, которые следует выполнять дополнительно при изучении тем «Односоставные предложения» и «Неполные предложения» и при затруднениях в их дифференциации. Формулируются задания следующим образом:

1) Выпишите из предложенного текста односоставные предложения. Устно объясните, почему выписали именно их и почему не выписали оставшиеся. Определите их тип.

2) Найдите в тексте неполные предложения и выпишите их. Определите, какими по составу грамматической основы являются другие предложения с одним главным членом?

3) Найдите неполные предложения в тексте и восстановите пропущенные члены. Определите их синтаксическую роль.

4) Найдите и выпишите грамматические основы всех предложений, на основе этого определите типы представленных предложений.

5) Разделите предложения на группы: 1) полные двусоставные предложения; 2) неполные двусоставные предложения; 3) полные односоставные предложения; 4) неполные односоставные предложения.

6) Охарактеризуйте каждое предложение по составу грамматической основы.

7) Составьте диалог из 8-10 предложений в парах на свободную тему, употребив в нём двусоставные и односоставные полные и неполные предложения.

Примеры предложений для текста заданий следует брать из поэзии и прозы классической литературы, изучаемой на занятиях, чтобы в дальнейшем ученик при чтении обращал внимание на функционирование двусоставных неполных односоставных полных предложений в контексте и актуализировал таким образом полученные ранее знания.

Такие упражнения будут уместным приложением к каждому из рекомендуемых учебников.

Список литературы

1. Федеральный перечень учебников [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fpu.edu.ru/?name=&fio=&schoolClass=9&subjectAll=108&publisher=&fpuGroup=&educationLevel=&subjectArea=&subject=&language=&submit=> (Дата обращения: 10.04.2022.)
2. Русский язык. 8 класс: учеб. для общеобразоват. организаций / М.М. Разумовская, С. И. Львова, В.И. Капинос, В.В. Львов. 8-е изд., стер. Москва: Дрофа, 2020. — 286 с.
3. Русский язык. 8 класс: учеб. для общеобразоват. организаций / [С.Г. Бархударов и др.]. 2-е изд. Москва: Просвещение, 2020. 271 с.
4. Русский язык. 8 класс: учеб. для общеобразоват. организаций / [Л.М. Рыбченкова и др.]. 11-е изд. Москва: Просвещение, 2021. 255 с.

5. Русский язык. 8 класс: учеб. для общеобразоват. организаций. В 2 частях. Часть 2 / А.Д. Дейкина, Т.П. Малявина, О.Н. Левушкина и др. Москва: Просвещение, 2021. 144 с.
6. Русский язык. 8 класс: учеб. для учащихся общеобразовательных организаций / А. Д. Шмелёв, Э. А. Флоренская, Г. И. Кустова и др.; под редакцией А. Д. Шмелёва. 6-е изд., стер. Москва: Просвещение, Вентана Граф, 2021. 366 с.
7. Русский язык. 8 класс: учебник для общеобразовательных организаций / Д. Н. Чердаков, А. И. Дунев, Л. А. Вербицкая и др.; под общ. ред. Л. А. Вербицкой. 2-е изд. Москва: Просвещение, 2021. 158 с.

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ ТВЕРСКОЙ ПОЭЗИИ НА УРОКЕ РКИ

К.М. Зайцева, студентка II курса, направление «Филология», профиль «Преподавание филологических дисциплин».

Научный руководитель: И. В. Гладилина, к.филол.н., доцент, зав. кафедрой русского языка.

***Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о необходимости внедрения регионального компонента на урок РКИ на примере художественных поэтических текстов тверских авторов, исследуется регионально-окрашенная семантика лексических единиц.*

***Ключевые слова:** русский язык как иностранный, лингвострановедение, социокультурная компетенция, аутентичный текст, поэтический текст, топонимы, поэзия Тверской области.*

Современный подход к преподаванию русского языка как иностранного ставит цель развития у студента социокультурной компетенции. В условиях диалога культур сформированная в сознании инофона картина России поможет скорее овладеть навыком эффективной коммуникации и избежать межкультурных конфликтов. В этой связи ключевую роль играет лингвострановедение, знакомящее иностранцев со средой русскоговорящих, обращаясь, как правило, к аутентичным ху-

дожественным текстам, так как они «сами по себе есть значительное явление национальной культуры русского народа» [1; с. 189]. Часто это произведения выдающихся отечественных писателей: А. П. Чехова, И. А. Бунина. Однако, чтобы в сознании студента-иностранца русская литература ассоциировалась с именами не только великих классиков, но и талантливых областных писателей, необходимо вводить региональный компонент на уроках РКИ.

В нашей работе мы обратимся к литературе Тверской области. Тверь — крупный региональный центр, куда каждый год приезжают студенты-иностранцы для поступления в высшие учебные заведения. В условиях иноязычной среды перед иностранцами встаёт задача адаптироваться не только на бытовом и учебном, но и на культурном уровнях: здесь им предстоит жить, учиться и выстраивать межличностные отношения. Ближе познакомиться с Верхневолжским краем студентам помогут произведения тверских авторов, посвященные родной земле. Кроме того, знания, приобретенные за чтением региональных текстов, помогут развить и коммуникативный навык, так как они выступают дополнительными средствами и поводами для речевого взаимодействия в русскоязычной среде: «Использование на занятиях регионального страноведческого материала дает возможность «погрузиться» в реальное общение» [2, с. 61].

Тверская литература богата лирикой, прозой, публицистикой. В рамках нашей работы мы обратимся к поэтическим текстам. Они обладают рядом преимуществ на уроке РКИ. Во-первых, малый жанр стихотворения позволяет сохранять концентрацию на протяжении всего чтения, а рифма и ритмизация способствуют скорейшему усвоению языкового материала. Во-вторых, при небольшом размере стихотворение информационно насыщено, а главная мысль понятна. В-третьих, стихотворение сочетает в себе ярко выраженную художественность и эмоциональность, которые определяют авторскую позицию и воздействуют на читателя эстетически и идейно. В рамках работы с текстом «эмоционально-чувственный путь познания... весьма эффективен» [1; с. 195].

При отборе текстов важно учитывать и языковой уровень обучающихся. Приступать к работе с художественным текстом «целесообразно тогда, когда инофоны способны воспринимать его целостно, смогут ориентироваться в нем, выделять главное» [3]. В нашей работе мы исследуем аутентичные, неадаптированные тексты. Лексически и грамматически они соответствуют языковому уровню В1 и выше.

Обратимся к писателям, родившимся в Тверской области и пишущим о родном крае. Мотив малой родины окрашивает лексический план текстов в регионально-культурные краски, на что важно обратить внимание студентов-иностранцев при работе с текстом.

Для формирования картины региона лучшим образом подходят стихи самобытных тверских поэтов Андрея Дементьева, Владимира Львова, Александра Гевелинга. В их сочинениях мы находим национально семантизированную лексику: топонимы, фразеологизмы, фольклорные лексические единицы. С их помощью воссоздан колорит Тверского края, быт и нравы жителей и шире — образ малой родины.

Жизненные пути поэтов неразрывно связаны с Тверской областью. А. Д. Дементьев и А. Ф. Гевелинг родились в Калининe, В. И. Львов — в селе Пожня Торопецкого района Тверской области. Здесь они провели детство. Здесь увидели красоту природы средней полосы России. Здесь же увлеклись литературой.

В контексте регионального лингвострановедения стихотворения этих поэтов будут полезны, прежде всего, с точки зрения лексики и ее коннотативного значения в контексте Тверской области. Так, топонимы наделяются дополнительной, «областной» семантикой для жителей региона, не свойственной картине мира жителей других городов России.

Вспоминая родной край, тверские поэты чаще всего обращаются к старинному названию города — *Тверь*. Существует несколько версий происхождения этого ойконима. Согласно Тверскому топонимическому словарю В. М. Воробьева, название города «*Тверь*» произошло от гидронима *Тверца*. Этимология гидронима, возможно, восходит к финскому «*течь, просачиваться*» или «*лесной*» [4].

В наименование родного города тверские поэты вложили культурные смыслы, в которых отражены гордость и любовь к малой родине. Тверь — прежде всего старинный город с историческим прошлым. Он не раз становился центром социально-политических и культурных процессов. В стихотворении «Тверское княжество» [5] А. Дементьев характеризует Тверь как великий, старинный, «былинный» город:

Моя земля — Тверское княжество.
Наш род восходит к той поре,
Где Тверь была, как хрупкий саженец,
Как звон на утренней заре.
Еще все только начиналось,
Чтоб утвердиться на веку:
И первый дом, и первый парус,
И первый крест на берегу.

Воссоздать исторический фон города помогают лексема «княжество», словосочетания «первый дом», «первый парус», «первый крест»; преподавателю необходимо разъяснить их лексическое и контекстное значение.

Поэт Вл. Львов продолжил расширять семантическое поле слова «Тверь». В «Тверской песне» [6] он вложил в семантику топонима мысли о красоте областного пейзажа и нарисовал образ земляков, которыми гордится родная земля:

Край берёз и сосен, будь вовеки славен!
 Краше и богаче будь, столица Тверь! <...>
 Для друзей открыта в каждом доме дверь! <...>
 Здесь живут герои, их у нас немало,
 Здесь живут таланты, всех не перечеть!

В рамках методики преподавания РКИ в этих строках прослеживается воспитательная функция художественного текста, которая «способствует формированию системы ценностей, этических норм человеческих отношений» [7].

Практически неизвестные инофонам названия маленьких городов Тверской области, обладая собственным смысловым весом, дополняют картину региона, поэтому важно познакомить иностранцев и с вовсе неизвестными им топонимами. Так, символом подвига для тверичей выступает город Ржев. Название топонима предположительно восходит к словам «рожь», «ржаное поле» [4]. Жестокие, кровавые бои велись в годы войны во Ржеве. Стихотворение Вл. Львова «Ржев» отражает страшные страницы истории города и открывает перед читателем-инофоном скрытую коннотативную сторону топонима:

Ребята, перед нами город Ржев.
 Снимите шапки. Говорите тихо.
 Запомните: на этом рубеже
 Пятьсот два дня бесчинствовало лихо!

Мне кажется, нельзя из Волги пить:
 В ней кровь текла пятьсот два круга ада!
 Во Ржеве прежде, чем заговорить,
 Сначала помолчать минуту надо.

Эти строки богаты лингвострановедческим материалом. На уроке РКИ требуют пояснения ритуал снятия головного убора — «снимите шапки», образ лиха из восточнославянской мифологии. Отметим межкультурный ритуал минуты молчания в память о трагическом событии.

Один из классов топонимов — гидронимы — заслуживают отдельного анализа с семантической точки зрения. Названия водных объектов, сохраняясь на протяжении веков, имеют высокую лингво-историческую ценность.

Самая главная река региона — Волга. Значение гидронима окончательно не установлено. Основные гипотезы [4]:

- 1) От слав. *влага* и др.-рус. *волога*
- 2) От фин. *Valge* «белый, светлый»

Образ Волги нашел отражение в лирике поэтов региона, в котором берет начало могучая река. Стихотворение Ал. Гевелинга «Волговерховье» [8; с. 58] уже на словообразовательном уровне указывает на роль Тверского края по отношению к Волге. Это колыбель реки. Поэтому для тверичей Волга остается «маленькой», «юной» рекой. Ал. Гевелинг пишет о ней:

Здравствуй, девочка!
Дай на тебя насмотреться,
На твое быстрое течение,
На твое вековечное
Детство!

Не только Волга становилась центром изображения в лирике тверских поэтов. Интересно стихотворение Ал. Гевелинга «Молога» соотношением происхождения гидронима и художественным образом реки. Слово *Молога* возникло от фин.-угр. «рыбная река» и по сей день соответствует своему значению:

Есть такая река — Молога,
Сумасшествие рыбаков. <...>
Здесь такие лещи да щуки
Плещут за полночь — не уснуть!
Рыбаки здесь разводят руки
Чуть пошире, чем где-нибудь.

Так, подчас сложно или вовсе невозможно без этимологического анализа вывести по названию гидронима его значение, зато его способен пояснить областной поэтический текст. Именно поэтому стихотворение ценно с культурно-лингвистических позиций: оно представляет интересный и уникальный материал для внедрения регионального компонента на урок РКИ, освещающий языковой аспект гидронима, и бытовую картину, сложившуюся вокруг него.

Типы лексики, представляющей лингвострановедческую ценность, можно продолжать перечислять: это корпус ойконимов, гидронимов,

лексика с фольклорной семантикой, фразеологизмы, пословицы, поговорки, просторечия, историзмы и т. д. Всё это мы находим в тверской поэзии, и всё это знакомит иностранцев с тверской землей, с исторической памятью края, с духовными ценностями жителей. Региональная принадлежность наделяет стихотворное произведение областным колоритом, уникальным языковым материалом и культурным своеобразием. Четко очерчивается образ малой родины, из которого формируется представление и обо всей России.

Таким образом, являясь элементом национальной культуры и одновременно самоценным источником сознания русского народа, региональный компонент открывает для инофонов многоплановый образ нашей страны. Изучение областного художественного текста способствует приобретению новых фоновых знаний, рождающихся внутри региона, что, в свою очередь, приведет к улучшению навыка коммуникации, так как в сознании иностранца произойдет усвоение духовных категорий русского народа и появится понимание потенциала русского языка.

Список литературы:

1. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Рус. яз., 1990 (Библиотека преподавателя русского языка как иностранного). 246 с.
2. Константинова Л. А., Игнатъева О. П. Освоение иностранцами нового культурного пространства в процессе обучения РКИ // Мир русского слова. 2006. № 1. С. 60—63.
3. Миксюк Регина Вячеславовна Художественный текст на уроках русского языка как иностранного // Высшее техническое образование. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-tekst-na-urokah-russkogo-yazyka-kak-inostrannogo> (дата обращения: 12.05.2022).
4. Воробьев В. М. Тверской топонимический словарь: Названия населенных мест / В. М. Воробьев. Москва, 2005.
5. Тверские мотивы в поэзии Андрея Дементьева [Электронный ресурс]: // Тверская областная универсальная научная библиотека им. А. М. Горького. URL: <https://personal.tverlib.ru/dementiev/ad-03.htm>. (Дата обращения: 06.05.2022).
6. Владимир Львов [Электронный ресурс]: // Стихи.ру. 2016–2022. URL: <https://stih.ru/avtor/lvovvladimirili>. (Дата обращения: 06.05.2022).

7. Дмитриева Дарья Дмитриевна. Роль художественного текста в обучении русскому языку как иностранному в медицинском вузе // АНИ: педагогика и психология. 2020. №1 (30). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-hudozhestvennogo-teksta-v-obuchenii-russkomu-yazyku-kak-inostrannomu-v-meditsinskom-vuze> (дата обращения: 12.05.2022).
8. Гевелинг А. Ф. Имена: Стихи. Москва: Современник, 1985. 111 с.

УЧЕБНИК РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ КАРТИНЫ МИРА

Ю.А. Иванова, студентка 1 курса, направление «Филология», программа «Преподавание русского языка как иностранного».
Научный руководитель: О.Б. Власова, канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка.

***Аннотация:** статья посвящена анализу образа России, представленного в учебнике РКИ «Поехали!».*

***Ключевые слова:** РКИ, учебник, «Поехали!», образ России, стереотипы, лингвострановедение, межкультурная коммуникация.*

Изучение любого иностранного языка, в том числе русского, неразрывно связано с изучением культуры народа, говорящего на этом языке [1].

Важную роль в формировании у иностранных студентов адекватного образа России должен играть учебник. Представленные в учебнике тексты, лексика и фразеология, фотографии и рисунки являются для иностранного студента окном в мир изучаемой культуры. Именно поэтому очевидным и естественным представляется тезис о том, что отбору учебного материала для учебника РКИ должно уделяться пристальное внимание.

Вместе с тем некоторые учебники не только не ориентированы на формирование положительного образа России, но и, наоборот, могут стать источниками формирования нежелательных стереотипов.

Речь идет, например, об учебнике базового уровня «Поехали!» Чернышова С.И., Чернышовой А.В. [2; 3]. Содержащаяся в нём страноведческая информация, мягко говоря, вызывает недоумение.

На протяжении всего учебника студентам рассказывают о социальном неравенстве и коррупции, о новых русских, мафии, казино, алкоголизме, наркомании и подростковой беременности.

Например, через весь учебник — в заданиях, текстах, диалогах — проходит тема казино.

Так, уже во втором уроке студентам предлагается задание, в котором нужно выбрать одного из претендентов на должность администратора именно казино [2: 25].

В учебном диалоге поход в казино позиционируется как обычный досуг простого россиянина:

— «Куда вы идёте? Уже двадцать минут двенадцатого».

— «Как куда? Конечно в казино!»

— «Правда? Вы ходите в казино? А я думал, вы не любите рисковать».

— «Что вы, я без адреналина не могу!» [2: 32].

В уроке 5 студентам предлагается ответить на вопросы, и вопросы опять про казино: Вы когда-нибудь были в казино? Для чего люди ходят в казино? Как вы думаете, кто обычно туда ходит? Что надо сделать, чтобы не проиграть в казино? Какая игра в казино самая интересная? А какая самая глупая? Куда азартные люди могут ходить вместо казино? [2: 54]

Целый текст, посвященный рассказу о походе в казино двух друзей [2: 55]:

Один раз мой друг, человек небогатый, сказал:

— *Сегодня пятница, идём после работы (в кино / в казино)!*

— *Куда? Ты что, (у меня нет денег / я честный человек)!*

— *Много не надо. У меня есть (друзья / деньги). Я тебя приглашаю. Ты что больше любишь, (коньяк или шампанское / карты или рулетку)?*

— *Нет, без денег я не могу идти в казино.*

— *Ничего, может быть, ты не (проиграешь / выиграешь), но хорошо посидеть мы сможем. Увидишь!*

— *Ладно, попробуем.*

Я решил посмотреть, что он хочет организовать.

Столь большое внимание авторов к казино может создать иллюзию, что подобного рода развлечения являются типичными для россиян. При этом автор не считает нужным пояснить, что казино в России уже давно запрещено.

Еще одна тема учебника «Поехали» — это алкоголизм, наркомания и моральная распущенность русских.

Стереотип об алкоголизме русских подкрепляется в учебнике многочисленными текстами и диалогами:

— «Ты сегодня ... (идёшь) в бар? — Нет, я вчера ... (ходил) в бар. — А я каждый вечер ... (хожу) в бар» [2: 50];

— «Алло! Это компания «Русская водка Лимитед»? — Нет, это «Русская водка Анлимитед!»» [2: 37].

Во второй части учебника представлен текст для изучения глаголов движения. Завязка истории также строится вокруг алкогольной тематики: мафия пытается заполучить формулу, с помощью которой она сможет делать водку из воды и воздуха и посылает своего человека выполнить это задание:

«Мафия узнала, что в секретной лаборатории есть формула, которая даёт возможность делать водку... из воды и воздуха! Конечно, они очень хотят получить эту формулу» [3: 38].

В учебнике часто встречаются задания, где студентам нужно представить себя в той или иной роли. Так, в одном из уроков им предлагается попробовать себя в роли работника службы психологической помощи детям и подросткам [3: 172]. Тексты, представленные в задании, производят крайне неприятное впечатление. По мнению автора, российские подростки аморальны, примитивны и руководствуются не головой, а физиологическими потребностями. Приведем примеры:

«Катя узнала, что её брат пробовал наркотики, и не знает, надо ли говорить родителям»;

«Ира в 16 лет ждёт ребенка. «Папе» 17, Ира и он — ещё школьники. Родители ещё ничего не знают, и Ира боится им говорить»;

«Света, 15 лет. Любит учителя физкультуры, не может без него жить. Но он её не видит и не понимает. С ней хотят гулять мальчики из класса, но ей нужен только он».

В учебнике часто приводятся тексты об алкоголизме и наркомании среди молодёжи:

«Очень серьёзная проблема — алкоголизм и наркомания. Не секрет, что часто родители последними узнают, что их сын — хронический наркоман. Медики предлагают проверять всех школьников на наркотики» [3: 115].

Так, например, представлен образ типичного студента:

«Я пока ещё не работаю. Каждое утро я встаю и иду в университет пить пиво. Я люблю ходить в университет: там можно встретиться с друзьями, узнать новости и поговорить о любви» [2: 43].

Образ более взрослого русского, представленный в учебнике, также вызывает много вопросов. Вот так, по мнению авторов учебника, выглядит преподаватель вуза в России:

«Раньше я любил ходить в университет, но сейчас я больше люблю потанцевать в клубе, погулять в парке, подумать о работе. На работе я читаю интересные лекции, но глупые студенты на них не ходят. Иногда я принимаю наркотики, тогда студенты говорят, что мои лекции очень хорошие и они хотят послушать ещё» [2: 44].

В учебнике встречаются также тексты, выставяющие русских агрессивными мизантропами. Например:

«— *Мне подарили автомат Калашникова!*» [2: 56];

«У меня три пистолета, но я не люблю людей в банке. Я работаю в банках, магазинах, а отдыхаю в Сибири. Моя жена ненавидит мою подругу». Последний текст сопровождается колоритной фотографией мужчины преступной внешности с синяком под глазом [2: 44]. Использование подобных фотографий в учебнике укрепляет стереотип о неприветливости и агрессивности русских.

Заметим, авторы учебника — российские граждане. Сложно понять, чем они руководствовались, создавая такой предвзятый и однобокий образ своего соотечественника.

Отдельного разговора заслуживает чувство юмора авторов учебника. Так, указано, что в учебнике «уделяется внимание и развитию навыков понимания юмора как органичной части естественного языкового общения» [2: 5].

В текстах и упражнениях авторы действительно пытаются в шуточной форме обыграть существующие стереотипы. Каждый урок сопровождается одним-двумя анекдотами, только выбор анекдотов представляется странным, например:

Пациент приходит к психологу и говорит:

— *У меня большая проблема — у меня нет друзей! И ты, старый толстый идиот, мне не поможешь!* [3: 76].

Такие «шутки» слишком своеобразны. Даже с учётом комментариев преподавателя они вряд ли будут поняты иностранной аудиторией.

Попадают и такие анекдоты, которые ввиду своей неактуальности, будут непонятны даже самим носителям языка, например:

Встречаются новые русские. Один говорит: «Смотри, у меня новый галстук за 500 долларов!»

Другой отвечает: «Идиот! Я знаю место, где можно купить такой же за 800!» [2: 85].

Стоит отметить, что в данной работе были рассмотрены две версии данного учебника: более ранняя [2] и новая [3]. При этом и в новой версии учебника автор продолжает акцентировать внимание на негативных сторонах русских людей и России в целом. Вряд ли подобного рода тексты смогут создать реалистичный и привлекательный образ страны и сформировать положительное отношение к русскому миру. Они могут только спровоцировать формирование новых и закрепление старых нежелательных стереотипов, что впоследствии может негативно сказаться на процессе коммуникации.

Очевидно, что внимание к лингвострановедению в процессе изучения русского как иностранного должно быть усилено. Хороший учебник РКИ должен ставить своей целью формирование в процессе изучения русского языка положительных представлений о русской культуре, которые смогли бы вытеснить укоренившиеся стереотипы и предрассудки и закрепить привлекательный образ страны. Особенно это важно в условиях новой реальности.

Список литературы:

9. Верещагин, Е.М. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. Москва: «Индрик», 2005. 1040 с.
10. Чернышов, С.И. Поехали! Русский язык для взрослых. Базовый курс: в 2 т. / С.И. Чернышов, А.В. Чернышова. Санкт-Петербург: Златоуст, 2011. 1 т. 168 с.
11. Чернышов, С.И. Поехали! Русский язык для взрослых. Базовый курс: учебник / С.И. Чернышов, А.В. Чернышова. Санкт-Петербург: Златоуст, 2020. Часть 2.2. 200 с.

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С ТЕКСТОМ, СОДЕРЖАЩИМ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКУЮ ИНФОРМАЦИЮ

Ю. В. Рожкова, студентка 4 курса, направление «Филология»

Научный руководитель: Е. Г. Усовик, к. филол. н., доц. кафедры русского языка.

Аннотация: в статье рассматривается потенциал сочинения М. Ю. Лермонтова «Панорама Москвы» как текста, который можно применять на уроках РКИ в рамках лингвострановедения, приводятся примеры упражнений и материалов к тексту.

Ключевые слова: лингвострановедение, текст, словесные образы, М. Ю. Лермонтов, Москва, достопримечательности, карта.

В XX в. в методике преподавания языка текст становится неотъемлемой дидактической единицей. Его возможности особенно ценны для лингвострановедения. К сожалению, в настоящее время не все методики отбирают предназначенные для изучения неродного языка тексты, базируясь на их содержательной и познавательной функции. Без какого-либо страноведческого фона коммуникация существенно затрудняется. Страноведческие сведения служат повышению культурного уровня обучающихся, приближению их к русской культуре, т. е. культурной ассимиляции. Кроме того, при разработке упражнений мало учитывается или вовсе игнорируется способ сообщения информации.

В своей работе мы осуществляем поиск и разработку возможных приемов подачи лингвострановедческой информации

Творчество М. Ю. Лермонтова, как и творчество других классиков русской литературы, насыщено лингвострановедческим материалом. В этом контексте большой интерес представляет раннее произведение М. Ю. Лермонтова «Панорама Москвы» [1, с. 365 — 373]. В нем сочетаются познавательная и оценочная составляющая: описывая памятные места столицы, автор придает строкам особую экспрессию.

Как и при любой работе с художественным, то есть проективным, текстом, где речевая интенция только косвенно соотносится с предметом мысли [2, с. 112], необходимо провести предтекстовую работу с учащимися. В произведении «Панорама Москвы» можно выявить устаревшие формы написания, произношения, образования слов. Ученикам нужно продемонстрировать, как слова произносятся и пишутся сейчас: Беетговен — Бетховен, контр-бас — контрабас, скрипка — скрипка, булевар — бульвар, четверугольный — четырехугольный, куполы (И.п., мн.ч) — купола, флюгеря (И.п., мн.ч) — флюгера, скрипучий — скрипучий, церквами — церквями, расперты — расперты (инфинитив распереть), окружась — форма деепричастия настоящего времени от глагола окружиться совершенного вида не образуется.

После проведения предтекстовой работы предлагается дать небольшой прагматичный текст, посвященный отношению М. Ю. Лермонтова к Москве. Хотя поэт родился в Москве, в 1815 г. его семья переехала в Тарханы, после чего он вернулся в город с бабушкой Е. А. Арсеньевой только спустя 12 лет. Здесь он учился, здесь прошла его юность, здесь он написал многие стихотворения. Сочинение «Панорама Москвы» М. Ю. Лермонтов написал в 1834 г. в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Прагматичный текст отражает несколько принципиально важных моментов, которые выделяются в качестве смысловых вех для повышения мнемонического потенциала текста: воссоединение с Москвой после долгой разлуки, прогулки по городу с учителем Благородного университетского пансиона А. З. Зиновьевым и впечатления от них, переход из Московского в Петербургский университет, последний визит в Москву.

Само произведение «Панорама Москвы» можно рассмотреть с точки зрения наличия в нем словесных образов, которые Н. В. Кулибина разделяет на заимствованные, интернациональные и национальные [3, с. 16]. Это позволит определить наполнение заданий по тексту. К интернациональным словесным образам, которые использует М. Ю. Лермонтов, можно отнести следующие: музыка Бетховена, с которой сравнивается колокольный звон в Москве ранним утром, «алебастровый Аполлон» на Петровском театре, Вавилонский столп (храм Василия Блаженного), баснословный феникс (Кремль).

При организации работы с текстом в лингвострановедческом аспекте уделять внимание стоит в первую очередь национальным словесным образам. Н. В. Кулибина именует их лингвострановедческими объектами. Именно они сосредотачивают информацию о культуре русского народа и позволяют расширить и углубить знания иностранных обучающихся о стране. Кроме того, с изучением этих единиц связан ряд трудностей: зачастую иностранцы могут просто не воспринимать национальные словесные образы, особенно в случае изначально недостаточного объема страноведческих знаний. Классифицируя национальные словесные образы по происхождению, Н. В. Кулибина выделяет образы

Фольклорные и литературные;

Мотивированные значительными объектами и явлениями национальной культуры;

Проникшие в язык художественной литературы из других функциональных стилей, диалектов и др. [3, с. 32]

В тексте «Панорама Москвы» используются образы, относящиеся ко второму типу. Его могут составлять упоминания об исторических событиях, упоминание имен известных личностей, топонимы, указание климатических особенностей страны, описания русских обычаев и традиций, образы, мотивированные специфичными формами речевого этикета. В сочинении М. Ю. Лермонтова широко представлены топонимы, которые всегда являются лингвострановедческими объектами, названия памятников наследия, упоминания об исторических событиях и упоминания известных имен. Эти образы, как самые значимые в тексте, должны быть включены в состав упражнений. В соответствии с классификацией Н. В. Кулибиной распределить их следует так:

- Исторические события: война с Наполеоном (момент перед вторжением в Москву и последующий пожар), нашествие монголо-татар;
- Известные имена: Петр I, Иоанн IV Грозный, Кузьма Минин, Борис Годунов;
- Топонимы: Москва, Марьяна роща, Москва-река, Поклонная гора, Воробьевы горы;
- Объекты культуры и архитектуры: колокольня Ивана Великого, Сухарева башня, Петровский замок, Петровский театр, храм Василия Блаженного, памятник Минину, Москворецкий и каменный мосты, Симонов, Донской, Алексеевский монастыри, Кремль.

Перечисленные словесные образы включаются в упражнения всех уровней сложности. Комплекс упражнений по художественному тексту составлен таким образом, что сначала учащиеся выполняют работу исключительно с опорой на текст и решают тест с выбором одного правильного ответа, а уже затем, перед выполнением более сложных заданий, знакомятся с иллюстративным материалом, чтобы иметь представление о достопримечательностях, которые описывает М. Ю. Лермонтов.

Десять тестовых вопросов ориентированы на проверку понимания текста.

Иллюстративный материал приводит в систему полученные из текста знания о достопримечательностях Москвы. Виртуальная карта создана в программе PowerPoint. Учащиеся знакомятся с внешним обликом объектов культуры. На одном слайде они изображаются в виде уменьшенных ярлыков, с каждым из которых можно взаимодействовать с помощью гиперссылок. Сначала ученики рассматривают изо-

бражение прошлого века, затем — фотографию настоящего. К фото прилагается комментарий — прагматичный текст. Еще один слайд — полноценная карта с намеченными пунктами. С ними тоже можно взаимодействовать посредством гиперссылок. Поэтому, кроме внешнего вида достопримечательностей, ученики смогут запомнить их местоположение. Гиперссылки обеспечивают взаимосвязь разных слайдов. Для наглядности приводится топографический план Москвы 1838 г.

Можно отметить, что «Панорама Москвы» М. Ю. Лермонтова — перспективный так называемый литературный маршрут. В современной туристической инфраструктуре они занимают значимое место. На данный момент существуют маршруты по «лермонтовским местам», то есть по местам, которые посещал сам поэт, в том числе в Москве.

На основе иллюстративного материала ученикам предлагается выполнить пять заданий: упражнения на визуальное ознакомление с достопримечательностями, на сопоставление изображений прошлого и настоящего, сопоставление карт Москвы, а также на описание объектов. Кроме того, есть взаимодействие с художественным текстом: учащиеся должны найти подходящие к картинкам отрывки и прочитать их вслух. Соответственно, упор делается на развитие устной речи.

1. Ознакомьтесь с достопримечательностями Москвы, которые представлены в презентации. Обратите внимание на комментарии.

2. При изучении каждой конкретной достопримечательности найдите отрывок в тексте «Панорама Москвы», где дается ее описание, и прочитайте его вслух.

3. Облик и/или местоположение каких достопримечательностей изменились, а каких — остались такими же, как несколько веков назад?

4. Наряду с современной картой Москвы, на которой отмечено местоположение достопримечательностей, в презентации представлен топографический план города, составленный в 1838 году. Как изменился масштаб города? Некоторые «подсказки» можно найти в тексте.

5. Коротко опишите (устно) любую из наиболее понравившихся достопримечательностей Москвы на русском языке с опорой на фотографии и комментарии.

После этого этапа работы учащимся необходимо выполнить упражнения уже непосредственно по тексту, затрагивающие основные уровни языка. Фонетические упражнения направлены на формирование акцентологических норм в речи иностранцев, а также на развитие знаний об исторических изменениях в звуковой системе языка. На морфемном уровне уделяется внимание частям слова. Иностранцы учатся работать

со структурой слова и, помимо этого, определять роль морфем (словообразующих) в выражении лексического значения слова. Большинство упражнений посвящено лексике: учащиеся подбирают синонимы, антонимы, работают с паронимами, ищут слова на заданную тематику, что способствует в первую очередь расширению лексикона. В рамках синтаксического уровня учащиеся выделяют грамматические основы в первом предложении. Также даются задания на рассуждение.

Список литературы

1. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. / [ред.: Н. Ф. Бельчиков и др.]; АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Т. 6. Проза. Письма; Летопись жизни и творчества / [ред. Б. В. Томашевский]. Москва; Ленинград: АН СССР, 1957. 900 с.
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского как иностранного. Москва: Русский язык, 1990. 246 с.
3. Кулибина Н.В. Методика лингвострановедческой работы над художественным текстом. Москва: Русский язык, 1987. 143 с.

Научное издание

СЛОВО

*Сборник научных работ
студентов, магистрантов и аспирантов*

ВЫПУСК XXI

Подписано в печать 08.06.2022. Формат 60×84/₁₆.
Усл. печ. л. 29,2. 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.

